ИСТОРИЯ
ФРАНЦУЗСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ



ОНОРЕ БАЛЬЗАК

Академия наук Союза ССР
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

История французской литературы

том II

1789–1870 гг.

Издательство
Академии наук СССР
Москва – 1956

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

И. И. АНИСИМОВ, Ю. И. ДАНИЛИН,
А. Ф. ИВАЩЕНКО, А. И. МОЛОК,
М. А. ЯХОНТОВА

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ



Французская литература издавна привлекала внимание и вызывала глубокое уважение передовых кругов русского общества. В духовном развитии лучших людей России от Радищева до Горького немалое значение имели творения замечательных мыслителей и писателей Франции. После Великой Октябрьской социалистической революции интерес к литературе, искусству, культуре великой французской нации несоизмеримо вырос по сравнению с прошлым. С 1918 г. по настоящее время издания переводов произведений французских писателей исчисляются многомиллионными тиражами. В нашей стране были изданы книги многих французских авторов на различных языках народов Советского Союза общим тиражом, превышающим многие десятки миллионов экземпляров. Пьесы французских драматургов вошли в репертуар советского театра. Полотна прославленных мастеров французской живописи вызывают восхищение тысяч посетителей музеев Москвы и Ленинграда.

Давние и нерушимые чувства взаимного уважения и братской солидарности связывают народы Франции и Советского Союза. Борьба, которую ведет народ Франции за мир, демократию и национальную независимость, за спасение своей многовековой культуры, находит в нашей стране глубокое понимание и самую горячую поддержку.

Девятнадцатое столетие вошло в историю французской литературы как период особо важного значения. По богатству идей, художественной глубине и яркости отражения действительности литература этого периода явилась крупнейшим вкладом французского национального гения в сокровищницу мировой культуры.

Вместе с тем XIX век — один из самых сложных периодов в истории развития французской литературы. Бурный, драматически напряженный ход общественной истории Франции, начиная от революции 1789 г. до Парижской Коммуны 1871 г., возникновение и борьба различных литературных направлений, крайняя противоречивость мировоззрения и творчества крупнейших писателей — все это усложняет решение вопроса о принципах построения истории французской литературы XIX в.

Большую пестроту во мнениях, касающихся периодизации истории литературы указанного периода, можно отметить в трудах зарубежных литера-

туроведов. Например, Г. Лансон в своей «Истории французской литературы» относил начало литературы прошлого века ко временам революции 1789 г. Обозрение «Современной эпохи» завершалось у него рассмотрением литературы конца XIX в.

В трудах зарубежных историков литературы можно встретить примеры различной периодизации, что свидетельствует об отсутствии достаточно четких и сколько-нибудь обоснованных объективных принципов в решении вопроса о границах французской литературы XIX в.

Еще бóльшая разноголосица наблюдается там, где речь заходит о литературных направлениях, характерных для указанного времени. В обиход науки прочно вошло представление о романтизме и реализме как двух главных направлениях в истории литературы XIX в. Однако до сих пор нет необходимой ясности в вопросах, касающихся внутренней природы такого сложного явления, как романтизм.

Один из существенных недостатков в данной области, еще не до конца преодоленных и нашим литературоведением, состоит в том, что история романтизма и реализма в литературе прошлого века рассматривается как процесс почти механической смены одного направления другим. Дело представляют себе следующим образом: до известного исторического момента безраздельно господствует одно определенное литературное направление, затем оно сменяется столь же абсолютным господством в литературе другого (противоположного первому) направления.

В зарубежных трудах по истории литературы нередко можно встретить периодизацию литературных направлений, при которой вся французская литература, от начала прошлого века и до начала 50-х годов, подводится под рубрику «романтической». В результате в число романтиков включаются и такие представители реалистического направления, как Стендаль и Бальзак.

Вместе с тем торжество реализма относят к периоду, последовавшему за революцией 1848 г., т. е. к 50-м годам. В согласии с подобными представлениями, зачинателями реалистического движения в литературе объявляются Шанфлери и Дюранти. Крупнейшие писатели периода Июльской монархии оказываются вне реализма.

В основу литературных направлений в зарубежных трудах по истории литературы подчас кладутся отвлеченные формальные признаки. Так, например, различие между романтизмом и реализмом в литературе сводится к следующему: романтизм стремится к художественному воплощению «должного», идеального, возвышенного. Реализм будто бы изображает «сущее», грубую, грязную правду жизни. «Если же тем не менее,— писал один из французских литературоведов,— Бальзак остается реалистом, то это отчасти потому, что в его изображениях особенно ярко определяются самые низменные свойства человеческой природы». Пытаясь определить природу реализма, иногда указывают, например, что слово «реализм» может применяться «к произведениям крайней идеализации, лишь бы только она изображала нам в человечестве не добродетели, а пороки».

Если за романтизмом иные из зарубежных историков литературы признают право на «поэзию сердца», мечту, фантазию, воображение и т. п., то за реализмом остается область скрупулезного научного наблюдения, господство точных фактов и т. д. Переход от романтизма к реализму иной раз изображается, в соответствии с этим, как смена необузданного лиризма, воображения и чувства объективной «регистрацией» фактов, отвержением «идеалов», торжеством философии позитивизма, стремлением свести человека к «трезвой» основе, т. е. рассмотреть его в свете принципов, открытых в области физиологии, химии и других наук.

Перед советскими историками литературы и прогрессивными литературоведами зарубежных стран стоит трудная, но благородная задача: совершенствуя методы изучения своего предмета, все глубже исследовать реальную жизненную основу литературного процесса, осмысливать факты, характеризующие творчество отдельных писателей и целые направления как живые, противоречивые, богатые содержанием явления.

Предлагаемая вниманию читателей книга является результатом большой работы коллектива авторов, в основном состоящего из сотрудников Института мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР. Авторы книги стремились руководствоваться в своих исследованиях определенными историческими принципами построения истории французской литературы XIX в.

Воссоздание объективно правильной, научной картины развития национальных литератур невозможно без творческого применения важнейших положений марксистско-ленинского литературного анализа, основанного на представлении о литературе как особой, специфической форме общественного сознания, на учете ведущей роли народных масс в историческом процессе, на базе ленинского учения о двух культурах в каждой национальной культуре.

В данном томе история французской литературы прослеживается от революции 1789 г. до 1871 г. Одна из особенностей книги состоит в наличии ряда новых разделов, которые до сих пор не были разработаны в достаточной мере ни зарубежным, ни советским литературоведением.

К новым разделам относится «Литература французской революции 1789—1794 гг.», а также главы: «Литература июльской революции», «Литературная теория социалистов-утопистов и развитие французской литературы», «Реалистический очерк 30—40-х годов», главы, посвященные поэзии времен февральской революции 1848 г. Разработка этих вопросов дала возможность авторскому коллективу показать, как в борьбе против господствующей идеологии культуры во французской литературе формировались элементы культуры демократической и социалистической.

Главное место в настоящем томе заняли явления, характерные для становления и расцвета критического реализма в литературе XIX в. во Франции. Авторы этого тома ставили перед собой задачу: дать связное, исторически последовательное представление об одном из самых интересных и богатых периодов в истории литературы великого и дружественного нам французского народа.

Книга построена на основе соединения глав — монографических исследований, посвященных отдельным писателям, и глав, рисующих судьбы целых направлений.

К обзорным, обобщающим главам относятся:

«Французский романтизм до 1830 года», введение к разделу «Французская литература 30—40-х годов», «Писатели-романтики 30-х и 40-х годов» и другие.

Введение обобщающих (обзорных) глав должно было разгрузить книгу от чрезмерного количества монографических глав, помочь читателю получить более полное, исторически связное представление о ходе процесса развития литературы во Франции в XIX в. При анализе творчества Гюго, продолжавшегося многие десятилетия, авторы тома допустили рассмотрение различных этапов творческого пути писателя в разных разделах книги. Указанное отступление от общего правила, как и на примере с Ламартином или Виньи, подчинено историческому принципу рассмотрения фактов литературы, который положен в основу книги.

Авторы этого тома стремились отойти от ложных представлений о механически правильном чередовании различных направлений во французской литературе данного периода. Руководствуясь этим, авторы данного исследования снабдили важнейшие части тома (II и III) такими заголовками («Французская литература с конца XVIII в. до начала 30-х годов XIX в.», «Французская литература 30—40-х годов»), которые, являясь в достаточной мере широкими, должны были объединить сложный и противоречивый материал, не укладывающийся в границы какого-либо одного, строго определенного литературного направления.

Редакционной коллегии хотелось бы обратить внимание читателей на одну особенность книги: авторский коллектив ставил одной из своих важнейших задач освещение вопроса о природе, характере и судьбах реализма, развивающегося в бурный период в истории Франции — от буржуазной революции конца XVIII в. до начала Парижской Коммуны. Вопрос о судьбах реализма, прослеживаемый на разных этапах общественной истории Франции, в свете сосуществования и борьбы главных направлений — реализма и романтизма — сообщает внутреннее идейное единство и цельность историко-литературному процессу во Франции девятнадцатого века. В первых двух частях книги рассматриваются явления возникновения и расцвета романтического направления в литературе. Вместе с тем здесь освещается и становление метода критического реализма. В этом плане, как полагают составители тома, значительный интерес представляет собой творчество талантливого памфлетиста периода Реставрации Поля Луи Курье и народного поэта-песенника Беранже.

Настоящая книга является вторым томом истории французской литературы. Первый том был выпущен Институтом литературы Академии наук СССР в Ленинграде и посвящен развитию французской литературы от древнейших времен до революции 1789 г.

Часть первая

Литература ФРАНЦУЗСКОЙ *революции*

1789–1794 гг.



ВСТУПЛЕНИЕ

1

Французская революция 1789—1794 гг. была первой в истории буржуазной революцией, в которой борьба против феодализма была доведена до конца, до полной победы буржуазии над господствующим классом феодального общества.

Основным содержанием французской революции 1789—1794 гг. явились ликвидация феодальных производственных отношений и замена их капиталистическими производственными отношениями, уничтожение феодальных порядков в деревне, внутренних таможенных пошлин и цеховой системы. Во время революции 1789—1794 гг. были уничтожены сословные привилегии дворянства и духовенства, были распроданы церковные и эмигрантские земли, установлена демократическая республика, создана новая, революционная армия.

Историческое значение французской революции 1789—1794 гг. становится особенно ясным, если вспомнить высказывание В. И. Ленина о том, что «весь XIX век, тот век, который дал цивилизацию и культуру всему человечеству, прошел под знаком французской революции. Он во всех концах мира только то и делал, что проводил, осуществлял по частям, доделывал то, что создали великие французские революционеры буржуазии»[1].

Революция 1789—1794 гг. протекала при высокой политической активности и непосредственном участии крестьян, ремесленников, рабочих, мелких служащих и мелких торговцев; революционная ликвидация феодального строя осуществлялась самим народом, его действиями, его усилиями, произошла в результате его выступлений. Именно восстание народных масс Парижа в июле 1789 г., закончившееся взятием крепости Бастилии, привело к падению абсолютизма и установлению конституционной монархии. В результате бурных выступлений и прямых требований трудящихся в 1792 г. была свергнута монархия, отменена цензовая конституция 1791 г. и введена демократическая избирательная система. Под давлением крестьянского движения 1790, 1791 и 1792 годов Конвент летом 1793 г. довел до конца ликвидацию феодальных отношений в деревне. Именно активностью и напором

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 342.

народных масс определялась политика Конвента в период якобинской диктатуры (1793—1794 гг.).

Размышляя над ходом событий во Франции в 90-х годах XVIII в., Энгельс приходил к мысли о том, что буржуа в революции 1789—1794 гг. «были слишком трусливы, чтобы отстаивать свои собственные интересы», и что, «начиная с Бастилии, плебс должен был выполнять за них всю работу... без его вмешательства 14 июля, 5—6 октября, 10 августа, 2 сентября и т. д. феодальный режим неизменно одерживал бы победу над буржуазией, коалиция в союзе с двором подавила бы революцию и..., таким образом, только эти плебеи и совершили революцию» [1].

Уничтожая вместе с буржуазными революционерами и под их руководством феодальный порядок, народные массы преследовали и собственные цели; разрушение феодальных отношений, уничтожение сословного неравенства, ликвидация абсолютной монархии являлись для них крайне желательными, но вместе с тем явно недостаточными. По замечанию Энгельса, плебеи вкладывали в революционные требования буржуазии такой смысл, которого там не было. Они не могли не сделать «из равенства и братства крайних выводов, ставивших эти лозунги наголову, ибо буржуазный смысл этих лозунгов, доведенный до крайности, обращался в свою противоположность» [2]. Лозунги эти оказались направленными не только против феодального порядка, но, отчасти, и против крупной буржуазии. Народные массы, таким образом, не только энергично помогли буржуазным революционерам сокрушить феодально-абсолютистский порядок, но вступили в противоречие с новым господствующим классом — буржуазией, с монархической партией фельянов, с жирондистами, с группой Дантона. Если революционная ликвидация феодального строя явилась основной задачей революции 1789—1794 гг., то раскол «третьего сословия» на буржуазию и плебеев, выявление противоречий между беднотой и крупными собственниками оказались также своеобразной особенностью революции.

Именно об активности народных масс, которые с оружием в руках отстаивали свое право на счастье и благополучие, свидетельствует контрреволюционная политика Учредительного и Законодательного собраний в 1790—1792 гг., а также контрреволюционный характер деятельности жирондистов в Конвенте 1792 г. Не против монархии, дворянства и духовенства, а против народных масс, представлявших грозную опасность уже не только для дворян, но и для крупных собственников вообще, были направлены в 1791 г. закон Ла Шапелье, запрещавший стачки и рабочие союзы, и цензовая конституция, выработанная Учредительным собранием и объявлявшая большинство французского народа политически бесправным.

Активность народных масс, поднявшихся на борьбу за свое место в обществе, за политические свободы, за ликвидацию нищеты, голода, послужила в то же время реальной базой для выступлений в 1792—1793 гг. идеологов рабочего класса той эпохи — Ру, Варле, Леклерка, которых крупная буржуазия прозвала «бешеными». Эта активность народа отразилась в деятельности левых якобинцев — Эбера, Шомета и их единомышленников в 1792—1794 гг. Активность народных масс определила во многом и политику якобинской диктатуры (1793—1794), руководимой Робеспьером, Сен-Жюстом, Кутоном и др., поскольку якобинская диктатура была направлена против стремительно обогащавшихся «нуворишей», спекулянтов, военных поставщиков, поскольку она установила максимальные цены («максимум»)

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. письма, Госполитиздат, 1948, стр. 408.
[2] Там же.

на продукты первой необходимости, воспрещая тем самым безграничное обогащение немногих и делая более доступными большинству народа предметы потребления.

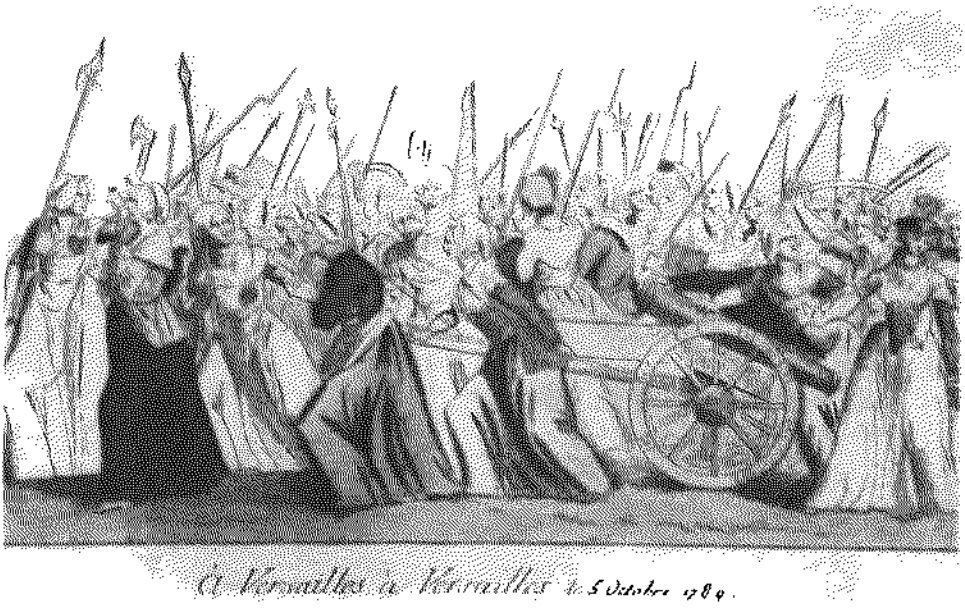
Подчеркивая буржуазно-демократический характер событий французской революции 1789—1794 гг., вытекавший из активной роли, которую играли в них народные массы, не следует, однако, забывать, что не революционному плебейству, а буржуазии, бывшей тогда прогрессивным классом, принадлежало руководство движением. Революция 1789—1794 гг. являлась революцией буржуазной. Объективная историческая задача эпохи сводилась не к уничтожению всякой эксплуатации человека человеком, а к устранению феодальной формы эксплуатации, к созданию новой, более прогрессивной формы эксплуатации — капиталистической. Удовлетворение потребностей народных масс при тогдашнем уровне развития производительных сил, при неразвитости промышленности, малочисленности пролетариата было невозможным.



«Надо надеяться, что игра скоро кончится». Раскрашенный офорт. Народный лубок.

Именно поэтому ход событий революции привел к 9 термидора, к реорганизации Комитета общественного спасения и Революционного трибунала в августе того же 1794 года, к закрытию якобинского клуба и отмене «закона о максимуме» в ноябре и декабре. Именно поэтому же ход событий революции завершился созданием цензовой термидорианской республики, отменившей демократическую избирательную систему, созданием консульства, явившегося переходным этапом от республики к монархии, созданием империи, восстановившей монархический строй в стране, т. е. полной и безоговорочной победой буржуазии. Следует указать, что в эти пореволюционные годы были отменены выборность местных органов самоуправления, свобода печати, свобода собраний, свобода совести и другие политические свободы, завоеванные французским народом во время революции и оказавшиеся невыгодными крупной буржуазии, новому господствующему классу.

Буржуазный характер революции 1789—1794 гг. объясняет и многие мероприятия руководителей якобинской диктатуры — Робеспьера, Сен-Жюста, Кутона и др. Их аграрная политика объективно способствовала укреплению зажиточной части крестьянства. Они не сочли возможным отменить закон Ла Шапелье, направленный против стачек и рабочих союзов. Репрессии в конце апреля 1794 г. против рабочих, боровшихся за повышение заработной платы, декрет Конвента от 30 мая 1793 г. о мобилизации сельско-



Голодный поход женщин в Версаль 5 октября 1789 г. Раскрашенный офорт. Народный лубок.

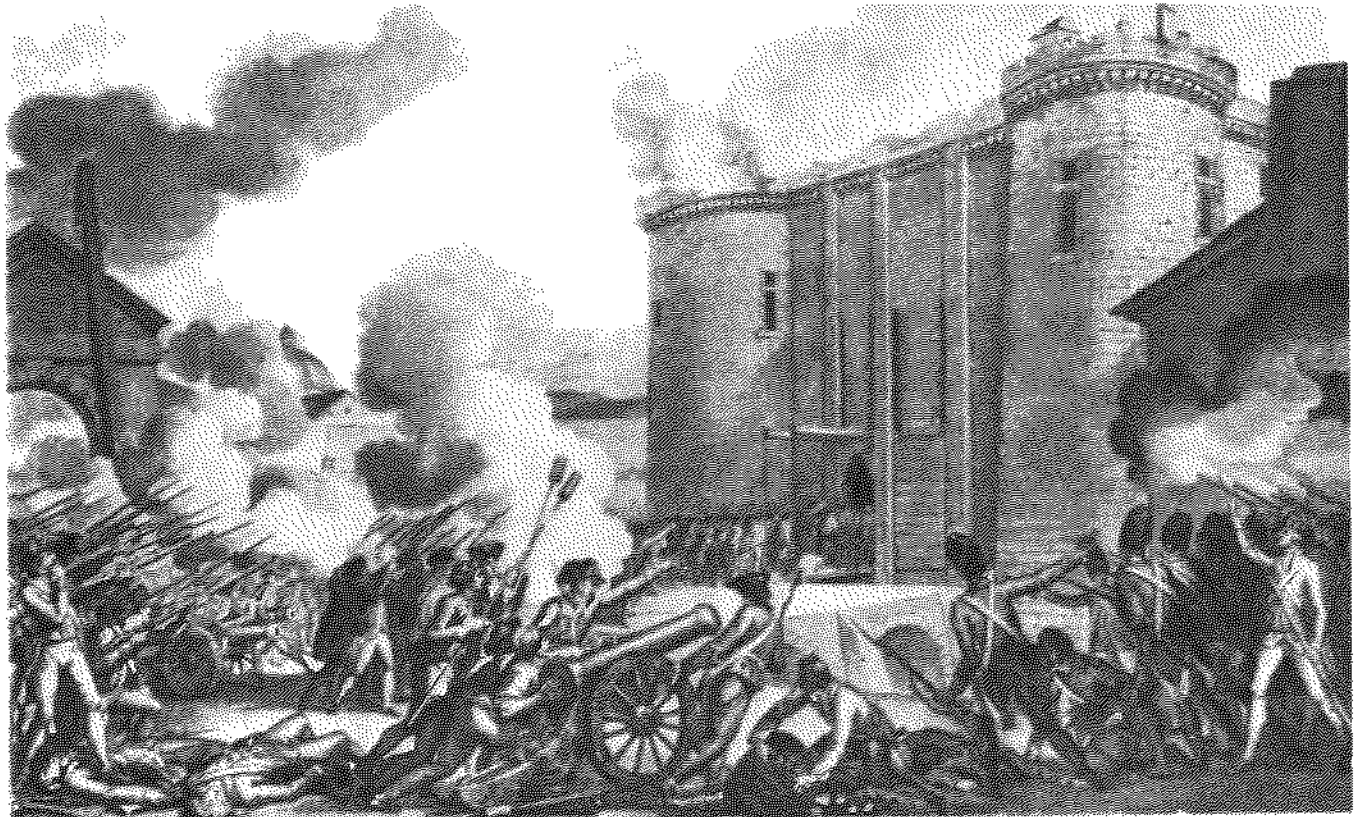
хозяйственных рабочих свидетельствуют, что якобинская диктатура была диктатурой революционного крыла буржуазии, опиравшейся на массы лишь при решении общенациональных задач революции.

Вскоре после того, как якобинцам удалось ликвидировать феодальные повинности крестьянства, подавить контрреволюционные мятежи, дать отпор иностранным интервентам, обнаружились и обострились противоречия между якобинской диктатурой и трудящимися массами города и деревни. Вполне естественно, что народные массы не оказали робеспьеристам необходимой поддержки в решающие дни термидорианского переворота и не воспрепятствовали в июле 1794 г. казни Робеспьера, Сен-Жюста, Кутона и их единомышленников, которая, по существу, ознаменовала конец революции.

2

Основная направленность революции 1789—1794 гг., антифеодальное содержание, составлявшее ее существо, яростная борьба ее сторонников против старого режима, против его внешних и внутренних защитников, а также социальные противоречия внутри «третьего сословия», расколовшегося в ходе революции в основном на два политических лагеря, определили как общий характер литературного движения революционных лет, так и его внутреннее расслоение, борьбу литературных направлений и группировок.

Специфической чертой литературы периода революции является ее более или менее последовательная антифеодальная направленность, ее враждебность политической системе абсолютизма, ее принципиальная чуждость культуре, выросшей на базе феодального общественно-экономического строя, охранявшегося абсолютной монархией.



Взятие Бастилии 14 июля 1789 г. Гравюра И. Хэльмана с рис. Ш. Монне.

Литература 1789—1794 гг. продолжает и развивает основные тенденции, основные идеи и темы просветительского искусства XVIII в., решительно обрушившегося на сословное неравенство феодального общества, на власть религиозных предрассудков, укреплявших господство дворянства.

Именно поэтому такое значительное место в литературе 1789—1794 гг. занимает искусство революционного классицизма, восходящее к лучшим сторонам классицизма XVII в. и к традициям Вольтера, но не сводящееся полностью к этим традициям. Искусство революционного классицизма, представленное в годы революции главным образом трагедиями М. Ж. Шенье, имеет своей основной целью обличение произвола и насилия, насаждавшихся абсолютной монархией. Революционный классицизм выдвигает образ свободного гражданина, сбросившего с себя путы феодальной идеологии, носителя антифеодального мировоззрения, для которого характерны передовые взгляды на общество и государство. Герой революционного классицизма пропагандирует просветительские идеи естественных человеческих прав, свободы, закона, т. е. идеи, направленные против деспотизма, бесправия и беззакония абсолютистского строя, против господства религиозных предрассудков. Во всем этом — и в показе антиобщественной и противочеловеческой сути «старого порядка», и в изображении положительного героя, защищающего и пропагандирующего антифеодальное мировоззрение,— проявляются реалистические тенденции революционного классицизма, тесно связанные с тем, что он отражает революционный переворот начала 90-х годов XVIII в.

Расцвет искусства революционного классицизма именно в это время является совершенно закономерным. В образах героев древности, в частности, в образе Кая Гракха, воплощаются величие революции, героизм ее участников, способность их идти на подвиги, на самопожертвование. Деятели буржуазной революции, или, как их называет Маркс в «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта», «гладиаторы буржуазного общества», находят, по мысли Маркса, в «преданиях Римской республики» «идеалы» и «иллюзии», «необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии» [1]. Революционный классицизм, таким образом, резко отличается от буржуазной литературы XIX и XX вв., потому что отражает интересы буржуазии революционной, которая в этот период еще выступает против феодализма вместе с народом. Создатели революционного классицизма еще скрывают «от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы», действуют вполне бескорыстно, высказываются от имени всей угнетенной феодализмом массы общества, не будучи еще опутаны узко классовыми буржуазными интересами.

Правда, в самом революционном классицизме, поскольку он не отказывается целиком от идеалистической эстетики старого классицистического искусства, сохраняются идеалистические тенденции, которые выражаются в культе личности, в одиночестве положительного героя, в его трагической оторванности от того самого народа, интересы которого он защищает, в трагической обреченности героя. Существенно вместе с тем, что в 1789—1792 гг. эти черты еще не обнаруживаются полностью и проявляются особенно ясно к самому концу якобинской диктатуры и во время термидорианской реакции.

Существенно и другое — то, что феодальный лагерь не выдвигает до самого конца 90-х годов ни одного сколько-нибудь значительного художника,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв., т. 1, Госполитиздат. М., 1955, стр. 213.

что среди писателей, защищающих феодальный строй, в годы революции не встречается ни одного сколько-нибудь значительного имени. Контрреволюционные тенденции проникают в годы революции в литературу лишь в умеренно-буржуазном обличии. Так обстоит, в частности, дело с поэзией Андре Шенье. В литературе того времени господствующими являются антифеодальные мотивы и идеи.

Единое в своих антифеодальных устремлениях литературное движение 1789—1794 гг. нельзя, впрочем, рассматривать как совершенно свободное от каких бы то ни было внутренних различий. Для литературного движения этой поры очень важно некоторое размежевание между идеологами буржуазии и идеологами революционного плебейства. Одни из них выступают против старого режима, против власти двух первых, привилегированных сословий. Другие направляют пафос своего негодования не только против защитников старого режима, но и против скупщиков, поставщиков, спекулянтов и других представителей нового господствующего класса. Это размежевание определяет и своеобразные черты всех трех основных направлений, которые составляют литературное движение революции.

Первое направление, к которому относятся ранние пьесы М. Ж. Шенье, написанные им в 1789—1792 гг., а также драматургия Фабра д'Эглантина, Колло д'Эрбуа, Ронсена и др., вдохновляет на подвиги в борьбе против феодально-абсолютистских отношений, но вместе с тем не идет дальше борьбы за установление конституционной монархии. Основным литературным жанром этого направления является трагедия революционного классицизма.

Второе направление, к которому принадлежит лирика М. Ж. Шенье, Руже де Лиля, Дезорга и др., а также драматургия Сизо-Дюплесси, г-ки Вильнёв, С. Бож и др., гораздо более тесно связано с требованиями народных масс, в союзе с которыми выступала тогда буржуазия, хотя и не переходит целиком на позиции идеологов этих масс. Литературными жанрами, которые разрабатываются писателями этого направления, являются, в первую очередь, драма и гимн. Писатели этого направления отвергают трагедийность революционного классицизма и выдвигают героя, опирающегося на народную массу. Они не порывают вместе с тем до конца с принципами идеалистической эстетики, которые сковывали революционный классицизм.

Третье направление, представленное революционно-плебейской драматургией Резикура, Депре, Дефонтена, Раде и др., революционной массовой песней, а также поэзией и драматургией С. Марешаля, выражает требования народных масс в буржуазной революции. Оно выдвигает на первый план изображение революционной активности народа, резко порывает с идеалистическими тенденциями классицизма, защищает реалистическое изображение мира, намечает пути развития революционной романтики.

Литературное движение революционных лет в течение многих десятилетий сознательно замалчивалось и клеветнически фальсифицировалось буржуазным литературоведением. Реакционные буржуазные литературоведы пытались рассматривать его как случайный и незакономерный «перерыв» в «нормальном» литературном развитии страны, как период некоторого «временного безумия».

Больше всего писали буржуазные литературоведы о драматургии революционных лет (ср. работы Вельтшингера, Жоффре и др.). Поэзия фактически игнорировалась ими. Что касается художественной прозы, то вопрос о степени ее развития в годы революции остается открытым и ожидает тщательных библиографических изысканий. Внимание исследователей обычно привлекали к себе книги, относящиеся к дореволюционой эпохе или же к

периоду термидорианской реакции. Так обстоит дело с произведениями Мерсье, Ретифа де ла Бретона, Сенака де Мейлана. «Картины Парижа» Мерсье создавались до революции и вышли в 1789 г., «Новый Париж» Мерсье публиковался в 1797 г., «Парижские ночи» Ретифа де ла Бретона появились в 1794 г., уже после 9 термидора. Роман Ретифа де ла Бретона «Господин Никола» вышел в свет в 1794—1797 гг. Роман Сенака де Мейлана «Эмигрант» относится к 1797 г. К собственно революционному периоду относятся лишь произведения Луве де Кувре и роман Лавалле «Негр, каких и белых мало» («Le Negre comme il y a peu de blans», 1791), которые не могут идти по своему значению и по своему художественному своеобразию ни в какое сравнение с лирикой и драматургией революции.

Советское литературоведение до сих пор по-настоящему, если не считать книги К. Н. Державина «Театр французской революции» (М., 1937), еще не взялось за исследование литературы 1789—1794 гг., изучение которой по существу только начинается.

ГЛАВА I

ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОГО ЭТАПА РЕВОЛЮЦИИ
(1789—1792)

1



риступая к краткому обзору литературного движения революционных лет, следует прежде всего учесть, что развитие самой революции прошло от 1789 к 1794 г. два этапа.

На первом этапе, во второй половине 1789 г., в 1790, 1791 и в первой половине 1792 г., на авансцене действовали еще политически умеренные слои буржуазии и либеральное, обуржуазившееся дворянство. Героями дня были Лафайет, Мирабо, Ролан, Бриссо, склонявшиеся к компромиссу с силами старого порядка. Народные массы, хотя они и участвовали активно в эти годы в революции, определяя своим поведением общее направление событий, еще не вступали в своих политических требованиях в противоречие с интересами той части буржуазии, которая в эти годы руководила борьбой против феодализма.

В начале второго этапа, т. е. в последние четыре месяца 1792 г. и первую половину 1793 г., во многом сохраняются особенности первых лет революции. Хотя монархия и свергнута 10 августа 1792 г., хотя во Франции и провозглашена республика, власть находится все же в руках крупной промышленной буржуазии, которую представляет в Конвенте умеренно-республиканская партия жирондистов. Жирондисты препятствуют радикальной аграрной реформе, сопротивляются введению максимума цен, замышляют контрреволюционный переворот. Но своеобразие этого периода в том-то и состоит, что в это время влияние крупной буржуазии идет на убыль, что рядом с жирондистами возникает и все более и более усиливается партия монтаньяров или якобинцев, представителей революционного крыла буржуазии. Эта партия заключает наступательный союз с народными массами против остатков феодализма и крупной буржуазии и сближается с «бешеными». Народное выступление 31 мая — 2 июня 1793 г., происходившее под руководством якобинцев, завершается арестом 22 депутатов-жирондистов. Государственная власть переходит к якобинцам.

Апогей второго этапа французской революции, который приходится на лето и осень 1793 г., на зиму 1793/94 г., на весну и часть лета 1794 г., может

быть назван периодом революционно-демократической диктатуры якобинцев. В этот период осуществляется союз революционного крыла буржуазии с народными массами. Народные массы выступают на первый план политической жизни страны, оказывают влияние на деятельность высших органов государственной власти, оттесняя крупную и среднюю буржуазию. Значительная часть буржуазии, со своей стороны, как о том свидетельствует деятельность жирондистов, а с осени 1793 г. поведение дантонистов, оказалась в лагере контрреволюции.

Определяющим лозунгом первого этапа революции (1789—1792) являлась борьба за уничтожение абсолютизма и сословного неравенства, за ликвидацию привилегий дворянства и духовенства, за установление буржуазного строя, за создание буржуазной, конституционной монархии.

На первом этапе активно развивается драматургия. К 1790 г. относится пьеса Ронсена «Людовик XII», к 1791 г.— его трагедия «Аретофил», к 1792 г.— его «Лига фанатиков и тиранов». В 1790—1791 гг. выходят в свет три основные пьесы Колло д'Эрбуа — «Патриотическое семейство», «Крестьянин — должностное лицо» и «Процесс Сократа»[1]. В первый период революции появляются также трагедия Арно «Мариус в Минтурне» (1791), пьесы «Спасенный Париж» и «Ауто да фе» Габио, «Монастырская жестокость» Фьеве, «Гений нации» Оливе, «Марсово поле» Пелле-Дебаро и многие другие произведения.

Наиболее характерны для литературного движения этого периода трагедии М. Ж. Шенье и комедии Фабра д'Эглантина.

Популярность Мари Жозефа Шенье (Marie Joseph Chenier, 1764—1811), родившегося в либеральной дворянской семье (отец его был дипломатом) и примкнувшего к революции с самого начала, была особенно велика на первом этапе революции. Именно в это время, в 1789 г., была поставлена на сцене театра «Французская комедия» первая и наиболее известная трагедия М. Ж. Шенье «Карл IX, или Урок королям» («Charles IX ou l'école des rois»), законченная автором летом 1788 г. и в том же году запрещенная к постановке на сцене королевской цензурой. Реакционно настроенные актеры театра саботировали в течение нескольких месяцев постановку «Карла IX», даже после взятия Бастилии 14 июля 1789 г., а цензура, инспирируемая королевскими советниками, отказывалась отменить свое запрещение. Только помощь зрителей, поддерживавших небольшую группу передовых актеров во главе с Тальма, дала возможность сломить саботаж актеров-реакционеров, которых поддерживал королевский двор. Публика, собиравшаяся в зале театра, каждый вечер требовала постановки трагедии и громко заявляла свое возмущение поведением труппы театра. В зрительном зале разбрасывались листки с призывами к постановке.

В конце концов зрители вынудили труппу театра обратиться за разрешением постановки в парижский муниципалитет, а затем в Национальное собрание, которое приняло специальное постановление, отменявшее решение королевской цензуры и разрешавшее трагедию к постановке. Но контрреволюционеры и после этого не успокоились. Аристократическая часть зрителей бойкотировала спектакль. В знак протеста против постановки брат короля, граф Прованский, отказался от своей постоянной ложи в театре. Руководители театра, которых подстрекали придворные, вели травлю актера Тальма, исполнявшего роль Карла IX и не скрывавшего своих симпатий

[1] Впоследствии, в 1792—1794 гг., Ронсен и Колло д'Эрбуа примыкают к якобинцам, но Ронсен кончает свою жизнь на эшафоте как сторонник Эбера, а Колло д'Эрбуа участвует в том же 1794 г. на стороне термидорианцев в заговоре против Робеспьера



Погребение королевской власти. Раскрашенный офорт. Народный лубок.

к революции. Постановка трагедии опять была приостановлена под предлогом болезни то одного, то другого актера. Но зрители снова добились возобновления спектакля. Трагедия имела у публики феноменальный успех, игра актеров вызывала бесконечные овации, во время действия в зрительном зале возникали патриотические демонстрации, направленные против придворной камарильи.

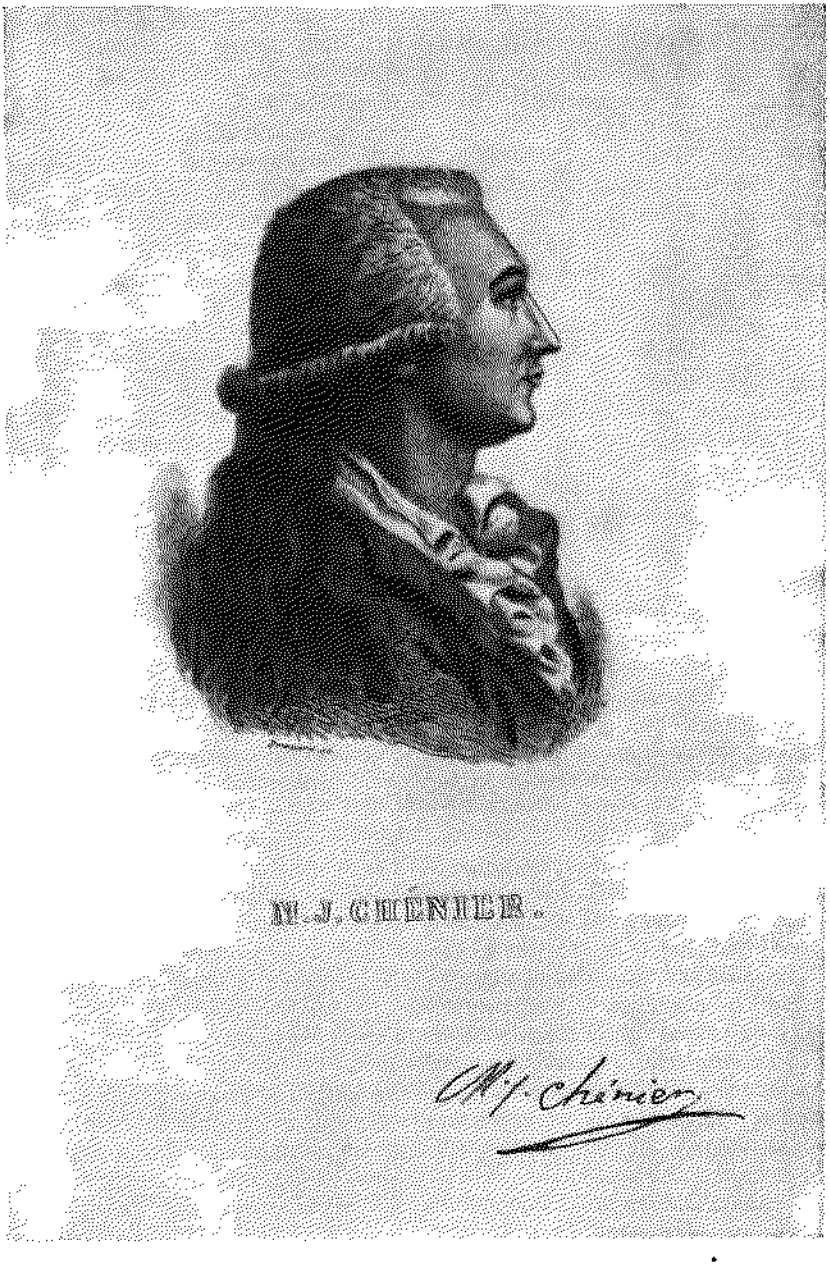
Пьеса получила высокую оценку самых передовых политических деятелей этих лет — Дантона, Демулена, Мирабо. Рабо Сент-Этьен, в будущем член Конвента, писал о «Карле IX»: «Единственного представления «Карла IX» достаточно, чтобы смести все зло, которое журналисты контрреволюции стремились причинить делу свободы. Одно представление «Карла IX» привлекло к священному делу свободы больше граждан, нежели мог подкупить в свою пользу цивильный лист короля».

Большим успехом сопровождались театральные постановки и последующих трагедий М. Ж. Шенье — «Генриха VIII» («Henri VIII») в 1790 г. и «Жан Калас» («Jean Calas») в 1791 г. Особенно большим успехом у зрителя пользовалась в течение всего 1792 г. и вплоть до осени 1793 г. трагедия М. Ж. Шенье «Кай Гракх» («Caïus Gracchus»). Газета «Парижские революции», близкая к левым якобинцам, напечатала о ней в 1792 г. сочувственную рецензию. Среди всех пьес М. Ж. Шенье «Кай Гракх» получает наивысшую оценку со стороны руководителей якобинской диктатуры.

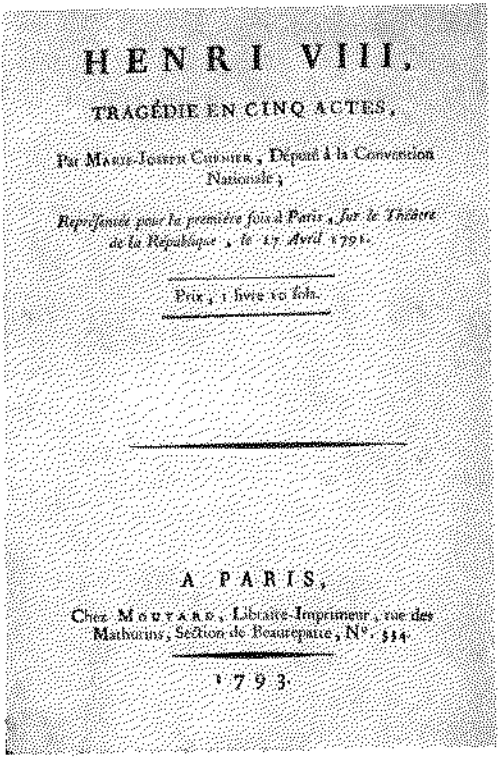
Кутон, один из ближайших соратников Робеспьера, выступая в августе 1793 г. на заседании Конвента, говорил о «республиканских трагедиях», которые могут «соответствовать воспитанию во французах республиканского характера и чувства». Предлагая ставить подобного рода трагедии бесплатно, за счет государства, он недаром называет среди них рядом с «Брутом» Вольтера «Кая Гракха» М. Ж. Шенье.

Сила трагедий М. Ж. Шенье — в их резкой враждебности феодальному строю, в их направленности против министров и ближайшего окружения Людовика XVI, против контрреволюционных настроений придворной камарильи. Произвол и деспотизм абсолютной монархии, безграничное могущество привилегированных сословий, беспредельно угнетающих огромное большинство нации, олицетворены у М. Ж. Шенье в образах королей Карла IX и Генриха VIII. Для образа Карла IX, изображенного в пьесе накануне Варфоломеевской ночи, характерна полная подчиненность интересам и требованиям партии дворян и католического духовенства, толкающей его к избиению инакомыслящих, гугенотов. Он пассивно подчиняется желаниям окружающих его придворных, руководимых его матерью Екатериной Медичи, кардиналом Лотарингским и герцогом Гизом, которые влекут страну на путь кровавых междоусобиц и братоубийственной гражданской войны. Он пренебрегает волей подавляющего большинства населения, выраженной в речах канцлера Л'Опиталя и адмирала Колиньи.

В «Генрихе VIII» М. Ж. Шенье сосредоточивает свое внимание на образе абсолютного монарха, самодура, деспота, следующего только собственному капризу, не считающегося с интересами и требованиями нации, не признающего никаких обязательств перед большинством населения. Генрих VIII встретил Джейн Сеймур, увлекся ею и разлюбил свою жену Анну Болейн. Он идет на все, чтобы соединиться с Джейн. Он обвиняет ни в чем не повинную жену в измене, приказывает герцогу Норфольку подкупить свидетелей, которые должны возвести ложные обвинения на Анну Болейн. Именно в том, что Генрих VIII презирает советы канцлера Крамера и Джейн Сеймур, пытающихся спасти Анну Болейн, в том, что он пренебрегает явно осуждающим отношением народа к его поступкам, и заключается его



Мари Жозеф Шенье. Гравюра М. Перонара.



HENRI VIII,

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES,

Par Marie-Joseph Chénier, Député à la Convention Nationale;

Représentée pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de la République, le 27 Avril 1791.

Prix, 1 livre 10 sols.

A PARIS,

Chez Mouard, Libraire-Imprimeur, rue des Mathurins, Section de Beaurepaire, N°. 514.

1793.

Заглавный лист трагедии М. Ж. Шенье «Генрих VIII», изд. 1793 г. Из книги «Henri VIII. Tragédie en cinq actes par Marie Joseph Chénier, député à la Convention Nationale». Paris, 1793.

трагическая вина, его ошибка, в которой ему, уже после казни Анны Болейн, приходится каяться.

Если в «Карле IX» и «Генрихе VIII» М. Ж. Шенье поднимает вопрос о политическом строе страны, о взаимоотношениях между правителем государства и его подданными, о типе монархии, то в «Жане Каласе» (1791) он направляет свои удары против религиозного фанатизма, против католической церкви как опоры старого режима. В «Жане Каласе» речь идет о преследованиях, которым судьи-католики подвергают гугенота Каласа. Они обвиняют Каласа в том, что он, желая помешать своему сыну перейти в католичество, якобы лишил его жизни, и присуждают его к смертной казни как сыноубийцу. Воплощением старого порядка со свойственной ему жестокостью, равнодушием к человеческим страданиям, к праву человека свободно мыслить, решать, поступать служит в «Жане Каласе» судья Клерак, верный слуга феодального законодательства, отмененного революцией. Нетерпимый религиозный фанатик, воинствующий католик, ненавистник гугенотов, он с самого начала отказывается верить в невиновность Каласа и добивается его казни. Католическая церковь, так же как и абсолютная монархия, враждебна человеку и природе, уродует нормальный порядок вещей, устанавливает насилие, господство сильного над слабым, разрушает частную жизнь, семью и, подобно абсолютной монархии, уничтожает естественные связи между людьми.

Бесчеловечным социальным учреждениям дореволюционного мира и персонажам, которые их возглавляют или поддерживают, противостоят у М. Ж. Шенье персонажи, являющиеся своего рода предшественниками нового строя, создавшегося в результате революции, носителями тех передовых идей, которые должны лечь в основу нового, послереволюционного мира. Канцлер Л'Опиталь в «Карле IX», Крамер в «Генрихе VIII», судья Ласаль в «Жане Каласе», Кай Гракх в одноименной трагедии относятся к этим положительным персонажам М. Ж. Шенье. В этих образах воплощается органическая связь М. Ж. Шенье с революционным классицизмом. Он героизирует их, возвышает, поднимает их деятельность на уровень «великой исторической трагедии», участником которой является сам. Если их противники, Карл IX или Генрих VIII, не отличаются высоким интеллектуальным уровнем, подчиняются стихийным, бессознательным импульсам, действуют без-

отчетно, подчиняются страсти, чувствам тщеславия, страха и т. п., то Л'Опиталю, Крамеру свойственна твердая система убеждений. Они исповедуют определенные идейные принципы, подчиняют свои чувства и ощущения контролю разума. Если консул Опимий из «Кая Гракха», судья Клерак, Карл IX, Генрих VIII повторяют чужие, установившиеся суждения о вещах и людях, принципы, сложившиеся в условиях старого порядка и им узаконенные, то Кай Гракх и Ласаль, Л'Опиталь и Крамер являются носителями передовых идей, идей закона и общего блага, идеи конституционной монархии и республики, идеи веротерпимости. Они пропагандируют новое мировоззрение, которое должно восторжествовать в ходе революции.

Так, Л'Опиталь и Генрих Наваррский («Карл IX») являются пропагандистами идеи конституционной монархии, отвечавшей политическим требованиям начала революции. В этом их принципиальное отличие от их противников — Екатерины Медичи, кардинала Лотарингского, герцога Гиза. Л'Опиталь ратует за то, чтобы поведение короля отвечало интересам непривилегированных сословий. Именно в этом подчинении правителя закону заключается основная особенность конституционной монархии и ее отличие от феодальной монархии, от абсолютизма. В «Генрихе VIII» Л'Опиталю соответствует канцлер Крамер, который выступает в трагедии защитником закона, заставляющего короля считаться с волей огромного большинства нации, т. е. с волей непривилегированных сословий. Образ Крамера воплощает идею конституционной монархии, которая должна прийти на смену абсолютизму, терпящему в лице Генриха VIII моральный крах и лишающемуся всякого оправдания.

Самым ярким образом положительного героя в творчестве М. Ж. Шенье, самым типичным для революционного классицизма героем следует признать образ Кая Гракха из одноименной трагедии, поставленной на сцене в 1792 г. Кай Гракх находится в остром конфликте с могущественными персонажами, подавляющими и угнетающими других людей. Всесильная партия сенаторов, руководимая консулом Опимием и трибуном Друзом, преследует, притесняет и доводит до гибели Кая Гракха. Герой защищает уже не свои частные интересы, как Жан Калас или Анна Болейн. Он защищает огромное большинство людей, которых стремится избавить от насилия и гнета.

«Кай Гракх» — вершина драматургии М. Ж. Шенье. Он идет здесь дальше своих первоначальных установок, дальше борьбы за конституционную монархию. Вместе с якобинцами, точнее, с их правым (дантонистским) крылом, он ратует теперь уже за демократическую республику. Консолидация контрреволюционных сил в стране, наметившаяся в 1792 г., открывает ему глаза на монархию, на связь Людовика XVI и его ближайшего окружения с контрреволюцией внутри страны и с эмигрантами. Герой его — Кай Гракх недаром оказывается на стороне беднейшей части населения, заявляет о своем несогласии с узурпаторской властью богачей, нажившихся на войнах Рима и не желающих разделять свое богатство с народными массами. Он гордо отвергает предложение Опимия перейти на сторону сенаторов и предать дело бедняков. М. Ж. Шенье противопоставляет его образ новым хозяевам страны — буржуазии и нуворишам. Образ Кая Гракха был в то время в высшей степени актуален. Его реформаторские начинания (стремление наделить землей крестьянство) отражали задачи французской буржуазной революции. Для Кая Гракха характерны непримиримость, неподкупность, упорство. Свои частные интересы он подчиняет интересам нации и не щадит себя ради выполнения своего общественного долга: он отказывается бежать из Рима, чтобы спасти свою жизнь, как настаивает его жена Лициния, защищающая семейное счастье, домашний мир и уют.

Но если М. Ж. Шенье достигает в «Кае Гракхе» апогея своего творческого развития, то именно в этой трагедии обнаруживается с наибольшей отчетливостью и ограниченность его идей, которая объясняет резкую перемену в отношении к нему Робеспьера и его соратников с осени 1793 г., когда политический модерантизм М. Ж. Шенье, связь его мировоззрения с буржуазной либеральной идеологией проявились полностью.

Мировоззрение, пропагандируемое героями М. Ж. Шенье, его Каем Гракхом, Крамером, Колиньи, Каласом, вполне соответствует тем идеям, за которые боролись в то время народные массы. В этом смысле смелое и бесстрашное разоблачение системы абсолютизма и его столпов, а также положительные лозунги и принципы, которые вдохновляют героев М. Ж. Шенье, в особенности его Кая Гракха, косвенно отражают активность революционного плебейства как авангарда революции. Но, выдвигая эти лозунги и принципы, сам М. Ж. Шенье, в силу ограниченности своего мировоззрения, подчеркивает вместе с тем в образе своих положительных героев и их трагическую оторванность от народа, их трагическое одиночество, их обреченность на гибель в неравной борьбе с врагами.

Положительные герои трагедии М. Ж. Шенье не умеют бороться за себя, отстаивать себя и пассивно идут навстречу своему трагическому концу. Таков адмирал Колиньи в «Карле IX». Такова Анна Болейн в «Генрихе VIII». То же мы видим и в «Жане Каласе». Все внимание писателя сосредоточено здесь на герое, уверенном в своей правоте, убежденном в правильности своего мировоззрения, но покорно идущем на смерть, далеком от какого-либо протеста, вызова.

Пассивность положительных героев поддерживается у М. Ж. Шенье ложной идеей о пассивности народной массы, которая хотя и изображается в высшей степени сочувственно, но своим бездействием обрекает на гибель положительных героев. В «Карле IX» народ, по сути дела, не фигурирует даже за сценой, хотя положительные герои трагедии не только заявляют о своем несогласии с существующим порядком, но и открыто выступают за интересы огромного большинства нации. В «Генрихе VIII» народ не только присутствует за сценой, но и выражает сочувствие Анне Болейн, жертве королевского насилия, сожалеет о ее участи, не согласен с решениями короля. Однако он не столько борется за Анну Болейн, сколько оплакивает ее печальную судьбу.

В «Кае Гракхе», единственной пьесе М. Ж. Шенье, где народу предоставляется бо́льшая, чем обычно, свобода поведения, он принимает прямое и непосредственное участие в действии, силой поддерживает героя, обрушивается на его врагов. Герой трагедии не желает, однако, чтобы народ действовал по собственной воле, проповедует воздержание от кровопролития. Объявляя себя хранителем закона, Кай Гракх останавливает сочувствующую ему толпу в тот самый момент, когда она хочет броситься на сенаторов и патрициев — на Опимия, Друза и их сторонников.

Радикальная газета «Парижские революции» в 1792 г. в статье о «Кае Гракхе» справедливо высказывала сожаление, что сюжет этой трагедии, основанный на изображении одиночества и гибели героя, не способен воодушевить зрителя, т. е. выражала недовольство тем, что побеждает не герой, а его враги, и что между героем и народом в пьесе отсутствует подлинный контакт. Газета сожалела также о том, что Кай Гракх кончает, вопреки исторической правде, самоубийством. Было бы куда сильнее и убедительнее, читаем мы в газете, если бы он был убит противниками, если бы он являлся их жертвой. Его смерть возбуждала бы в таком случае гораздо бо́льшую ненависть к его врагам.



Ж. Л. Давид. К Бруту приносят тела его сыновей. 1789.

2

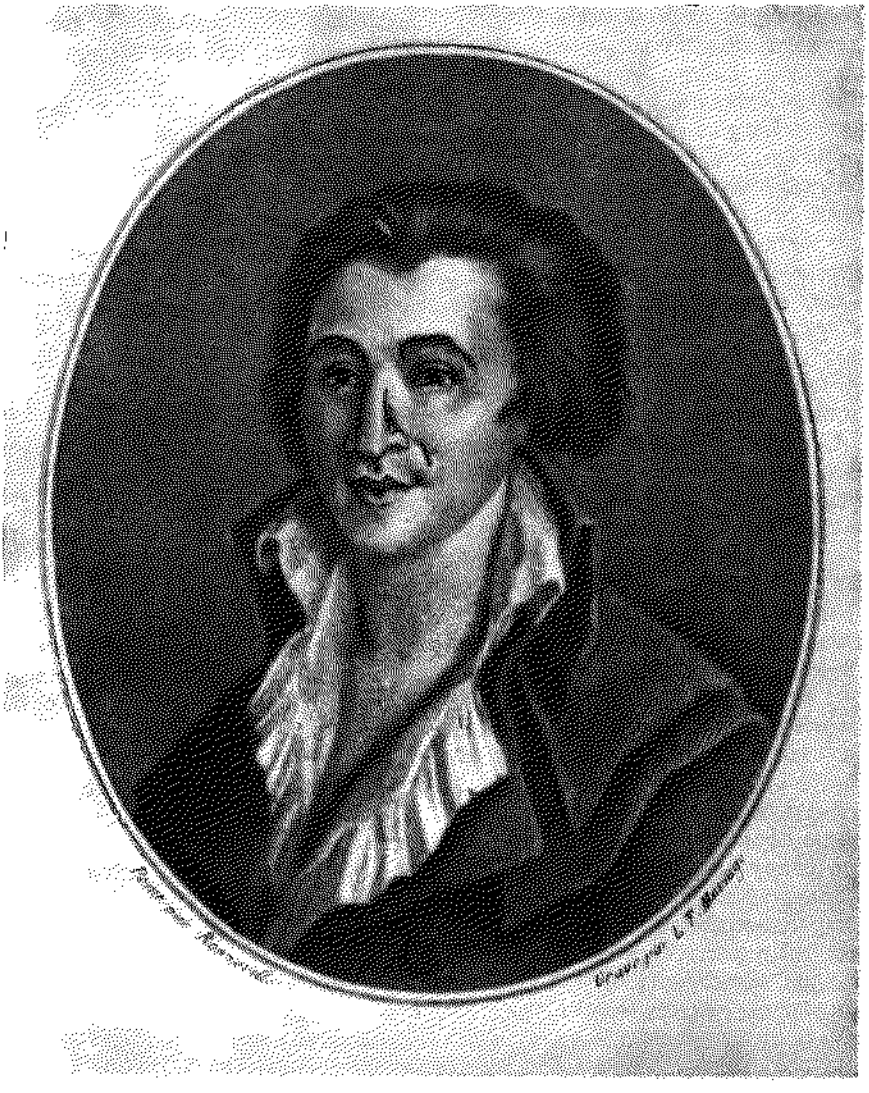
Антифеодальная направленность театра М. Ж. Шенье характерна и для драматургии другого ведущего деятеля литературы первого этапа революции, Фабра д'Эглантина (Fabre d'Eglantine, 1755—1794).

Актер по своему социальному положению до 1789 г., Фабр д'Эглантин становится в пору революции драматургом и видным политическим деятелем радикального лагеря, примыкает в 1792—1793 гг. к якобинцам и активно участвует в революционных мероприятиях. Однако он — сторонник Дантона и в 1794 г. кончает свои дни на эшафоте по обвинению в коррупции и связях с Остиндской компанией. Как писатель Фабр д'Эглантин начал выступать еще до революции. В первые годы революции (1789—1790) он создает комедии: «Самонадеянный, или мнимый счастливец», «Филент», «Аристократ, или выздоровевший от дворянского чванства».

Для комедий Фабра д'Эглантина существенна, прежде всего, резкая критика феодального режима дореволюционной Франции, сословного неравенства, всемогущества дворянства и совершенного бесправия буржуазии, полностью зависевшей от власти и каприза дворянина. Об антифеодальной направленности комедий Фабра д'Эглантина свидетельствуют и их сюжетные конфликты, показывающие внутреннюю несостоятельность и обреченность старого режима. Конфликт между привилегированными и непривилегированными сословиями лежит в основе сюжета комедии «Аристократ, или выздоровевший от дворянского чванства» («L'aristocrate ou le Convalescent de qualité», 1791). В ней рассказывается о маркизе д'Апремине, который проболел первые полтора года революции и от которого скрыли все перемены, происшедшие в стране с лета 1789 г., уничтожение абсолютизма и сословного неравенства. Маркиз д'Апремин по своем выздоровлении внезапно сталкивается с новыми общественными отношениями. Он видит, что люди, не принадлежащие к дворянству,— его кредитор буржуа Бертран, сельский буржуа Готье, секретарь маркиза, врач маркиза — ведут себя без обычной приниженности, субординации, подобострастия, выказывают свою независимость, чувство собственного достоинства. Так, Бертран не желает простить маркизу его долги или подождать с их уплатой и угрожает ему долговой тюрьмой. Так, Готье смело сватает за своего сына дочь маркиза, совершенно не считаясь с сословным неравенством. Маркиза раздражает, кроме того, самоуверенность слуг. Они представляются ему не только недостаточно покорными и почтительными, а, напротив, невероятно заносчивыми и дерзкими.

Маркиз д'Апремин обнаруживает одновременно с этим свою фактическую никчемность, свое бессилие, так как в прошлом ему придавали вес только доходные привилегии, которыми он обладал как губернатор провинции, назначавший чиновников, использовавший в своих интересах налоги на вино, выдававший разрешения на право торговли. Тесные связи с высокопоставленными родственниками и влиятельными чиновниками абсолютной монархии делали его всесильным и всемогущим: родня, стоявшая у власти, могла всегда поддержать маркиза против буржуа или разночинца, могла упрятать в тюрьму без суда и следствия Готье и его сына, могла добыть маркизу доходное место для сына его кредитора и тем самым освободить маркиза от долгов. Стоило исчезнуть отношениям старого режима, как стали ясными и очевидными ограниченность и бездарность маркиза. Он оказывается как бы исторгнутым из своей социальной сферы, совершенно беспомощным, бессильным перед людьми, на которых до сих пор взирал сверху вниз.

Сюжетному конфликту, основанному на обличении противоречий феодального общества, соответствуют у Фабра д'Эглантина образы отрицатель-



Филипп Франсуа Назер Фабр д'Эглантин.
Гравюра Л. Ф. Мариажа с портрета Ф. Боннвиля.

ных персонажей, являющихся прямым порождением феодального строя. К числу такого рода отрицательных персонажей относится маркиз д'Апремин, растерянный, не умеющий связать в целое новые впечатления, нахлынувшие на него после выздоровления. Он глуповат, ничего не понимает в новых общественных порядках, нуждается в разъяснениях и в конце концов терпит поражение от новых людей, которые стали теперь хозяевами жизни.

В «Самонадеянном, или мнимом счастливце» («Presomptueux ou l'Heureux imaginaire», 1789) характерен образ молодого дворянина Валера д'Артиньяк, легкомысленного и пустого бездельника, расточителя отцовского богатства, опьяненного своими мечтами о будущем, уверенного, что он в состоянии всего достигнуть, все получить. В действительной жизни Валер терпит одно поражение за другим — теряет невесту, оказывается побежденным на дуэли, сам содействует сближению своей невесты со своим соперником, сам содействует своей отправке к отцу, считающему его сумасшедшим и собирающемуся запереть его дома. Валеру, в котором олицетворяется никчемность феодального класса, противостоит в пьесе де Фревиль, близкий буржуазным кругам провинциальный дворянин, осуждающий Валера, его необыкновенное легкомыслие, безделие и прожектерство.

Антифеодальную направленность произведений Фабра д'Эглантина нельзя, однако, считать вполне последовательной. Обличение старого режима сопровождается у него всякого рода оговорками, уступками, которые сказываются, прежде всего, в обрисовке образа врага. Враг оказывается, в конечном счете, далеко не столь вредным и опасным, каким он представлялся сначала. Маркиз д'Апремин в конце концов примиряется с буржуа Готье, которого он первоначально всячески третирует и пытается унизить, а в финале пьесы выдает даже за его сына свою дочь,— и это не случайно. Маркиз в конце пьесы уже не враг, а нейтрализованный противник, или, еще точнее, враг укрощенный. И это несмотря на то, что д'Апремин остается таким же дворянином с головы до ног, каким он был вначале. Он сохраняет дворянское презрение к простым людям, «людишкам», как он их называет, к «сброду», который ходит пешком, в то время как сам маркиз разъезжает в карете. Он готов, как и раньше, отнять у бедной вдовы Адриены Мерсье ее землю только потому, что эта земля примыкает к его имению, а ему вздумалось соорудить на ней беседку и храм Венеры. Он изменяется в поведении только потому, что начинает понимать подлинную сущность буржуазных персонажей, начинает понимать, что они, в частности буржуа Готье, желающий женить своего сына на дочери маркиза, не так уж далеки от него, не так уж ему враждебны. Он соглашается без всяких оговорок на брак дочери, когда узнает, что Готье-сын, его будущий зять, стал офицером, бывает в качестве полковника национальной гвардии во дворце. Если бы Готье и его сын были более радикального образа мыслей, он, конечно, не пошел бы с ними на союз так легко и быстро. Маркиз сближается с новым порядком только потому, что новый порядок предстает перед ним в обличии конституционной монархии, а не демократической республики.

Образам положительных героев у Фабра д'Эглантина также свойственна явная буржуазная ограниченность. Положительным героем у него предстает всегда буржуа или человек, защищающий буржуазное мировоззрение. Таков Альцест в «Филенте» («Philinte de Molière ou Suite de Misanthrope», 1790) или обуржуазившийся дворянин Фревиль в «Самонадеянном», который ратует против преимуществ «благородного» происхождения и выдвигает мысль о том, что каждый человек сам должен завоевать себе положение в обществе Все они, и Альцест, и Фревиль, и Готье, выступая

с критикой абсолютизма и старорежимного дворянства, высказываясь за уравнение с дворянством в правах, за ответственность короля перед законом, вовсе не вспоминают о народе, совсем не задумываются над нуждами людей, которые не заработали, не приобрели себе ни богатства, ни обеспеченного положения в обществе.

С политической умеренностью, со стремлением удержать революцию в рамках чисто буржуазного переворота, с отрицанием гигантской роли, которую народ сыграл в революции, являясь ее основной движущей силой, связана и преимущественная камерность драматургии Фабра д'Эглантина. Действие его произведений, всегда с небольшим числом персонажей, обычно совершается целиком в пределах дома, в комнатах. Фабр д'Эглантин старается не выходить за пределы семейной истории, частной жизни. События общественного порядка раскрываются у него через камерные конфликты. Народ непосредственно не выступает у него на сценической площадке, и мы узнаем о действиях народа только из рассказов основных персонажей.

Без содействия народа приходят к благополучному концу и конфликты в комедиях Фабра д'Эглантина. Конфликт между буржуазией и дворянством, раскрываемый драматургом, решается по-домашнему, как частное дело второго и третьего сословий.

В своем игнорировании народа и его решающей роли в событиях Фабр д'Эглантин близок М. Ж. Шенье. Оба они, и Фабр д'Эглантин, и М. Ж. Шенье, исполнены недоверия к революционной активности народа, не разделяют взглядов Робеспьера и Марата, которые уже в 1790—1791 гг. видели в народе передовой отряд буржуазной революции. Но в то же время Фабр д'Эглантин и М. Ж. Шенье сочувствуют страданиям народа, поскольку он является объектом феодальной эксплуатации. Как свидетельствуют их пьесы, они враждебно относятся к старому режиму, к старому дворянству. Они приветствуют разрушение феодального порядка, основанного на бесправии большинства населения страны.

Именно поэтому они оказываются чужды конституционно-монархической драматургии Беффруа де Рейньи и Карбона де Фленса, а также поэзии Андре Шенье, которые действуют по ту сторону баррикады, выступают, по существу, не за новый порядок, а за реформу старого режима, хотя уже и не принимают старый режим в целом.

3

Драматургия Беффруа де Рейньи (Beffroy de Reigny, 1757—1811) и Карбона де Фленса (Carbon de Flins, 1757—1806), написанные первым комедии «Никодем на луне, или мирная революция» («Nicodème dans la lune ou la révolution pacifique», 1791) и «Клуб честных людей, или французский священник» («Le club des bonnes gens ou le curé français», 1791), а также составленная вторым пьеса-обозрение «Пробуждение Эпименида в Париже» («Le rêveil d'Epimenid à Paris», 1791) на первый взгляд производят впечатление значительно менее реакционного явления, чем это обнаруживается в результате их детального анализа.

В пьесах Беффруа де Рейньи и Карбона де Фленса значительное место занимают антифеодальные мотивы и критика старого режима. Так, в «Никодеме на луне» правдиво изображается тяжелое, полуголодное существование крестьян при феодализме, невыносимые условия крестьянского труда, притеснения и преследования, которым подвергают крестьян помещики и королевские чиновники. В «Пробуждении Эпименида» мы находим довольно

резкую характеристику французской абсолютной монархии. Здесь говорится о королях, озабоченных лишь собственной славой, о подданных, которых эти короли сделали несчастными, о произволе королевских министров, о неистовстве цензуры, о варварстве феодального судопроизводства.

Антифеодальная направленность пьес Беффруа де Рейньи и Карбона де Фленса проявляется и в комедийном изображении персонажей, теснейшим образом связанных с дореволюционным строем и не желающих допустить никаких перемен в общественном укладе. Стоит вспомнить образы помещика и министров в «Никодеме на луне», образы цензора и учителя танцев в «Пробуждении Эпименида». Они вызывают у Беффруа де Рейньи и Карбона де Фленса такое же, впрочем, раздражение, которое вызывали в 1789—1791 гг. сторонники старого режима из окружения Людовика XVI и дворяне-эмигранты, не желавшие ничего принять от нового строя, у умеренных конституционалистов из партии фельянов. Фельяны являлись выразителями интересов верхушки буржуазии, связанной с заморской торговлей, с колониями. Им принадлежало большинство в Национальном и Законодательном собраниях (1789—1792). Они соглашались лишь на частичную аграрную реформу и опасались всяких сколько-нибудь серьезных перемен в тогдашней деревне. Они в то же время считали, что дворянству и королю у власти не продержаться без некоторых, хотя и очень слабых, уступок буржуазии. Отрицая народную революцию, фельяны были сторонниками буржуазной конституционной монархии.

«Мирная революция», которую прославляют в своих пьесах Карбон де Фленс и Беффруа де Рейньи, по существу, вполне соответствовала программе фельянов. Отрицание всего исторически отжившего и обреченного на уничтожение сочетается в их пьесах с пропагандой реформ старого порядка, с проповедью классового мира. Народ изображается в «Никодеме на луне» как социальная сила, нуждающаяся в помощи сверху. Помощь эта приходит от императора, который осуждает злоупотребления феодалов, отказывается от услуг дурных министров, лично знакомится с нуждами и требованиями бедняков, и в конце концов становится на сторону крестьян против помещиков, ликвидирует феодализм и вместе с ним тяжелое положение крестьянства.

Пропаганда всеобщего «замирения» проявляется особенно отчетливо в «Клубе честных людей» Беффруа де Рейньи. Герой этой пьесы, сельский священник, проповедует безоговорочное согласие всех противников, отказ от раздоров и споров, осуждает «бунтовщиков» и «смутьянов», сеющих вражду и неудовлетворенность, т. е. требующих, подобно Марату и Робеспьеру, дальнейшего углубления революции. Сельский священник в «Никодеме на луне» всячески удерживает крестьян от возмущения и волнений, утверждая, что «опасные крайности» и «беспорядки» причиняют вред самому же крестьянству. В предисловии к «Пробуждению Эпименида в Париже» Карбон де Фленс призывает к умеренности и всепрощению. Сторонник продолжения революции Дамон фигурирует в этой пьесе в качестве отрицательного персонажа; Арист же, который считает, что «беспорядки кончились», оказывается одним из главных героев. Арист высказывается против «дерзости мятежников» (он имеет в виду революционных демократов, вроде Марата и Робеспьера), против активности народа, которую он клеветнически именует «анархией», считает необходимым «не озлоблять» народ, а «успокоить» его, приучить его к подчинению законам. Арист и все остальные положительные персонажи пьесы превозносят на все лады монархию и без конца рассуждают о короле, как об «отце» своих подданных, о преданности народа королевской власти, о народе, как опоре трона.

Установка на классовый мир в пьесах фельянских драматургов определяет трактовку в них отрицательного персонажа — сторонника старого режима, который предстает у них в образе человека, легко отказывающегося от дореволюционных привычек и легко усваивающего новые принципы. Быстрое и реалистически не мотивированное изменение мыслей и поступков отрицательного персонажа, чудодейственное превращение его в союзника, в друга свойственно пьесам Беффруа де Рейньи. У Фабра д'Эглантина маркиз д'Апремин изменяется — и изменяется притом лишь внешне — только потому, что, лишившись прежних привилегий и связей, пытается обрести твердую почву в новом обществе и для этого идет на соглашение с Готье. Его перерождение мотивировано реалистически. Император, переходящий на сторону народа в «Никодеме на луне», и священник, освобождающийся в «Клубе честных людей» от своих прежних взглядов и уже не сожалеющий о своих прежних доходах, идут на это якобы совершенно бескорыстно. Они становятся будто бы совсем другими людьми не под воздействием изменившихся обстоятельств, а вопреки объективным обстоятельствам, вопреки жизненной обстановке, и потому их перерождение не убеждает читателя.

4

На позиции, близкие к позициям фельянов, Беффруа де Рейньи и Карбона де Фленса, приходит в 1790—1791 гг. и поэт Андре Шенье (André Chenier, 1762—1794). Духовный облик А. Шенье чрезвычайно сложен и глубоко противоречив. Мировоззрение А. Шенье, родившегося в 1762 г., т. е. за 27 лет до революции, выросшего в либеральной дворянской семье, сложилось так же, как и мировоззрение его брата М. Ж. Шенье, под непосредственным влиянием французских просветителей. Его поэзия, созданная в основном до революции, была проникнута мотивами, враждебными старому режиму, политическому неравенству и обскурантизму, была проникнута антифеодальными, освободительными идеями. В незаконченных поэмах А. Шенье «Творчество» («Invention») и «Гермес» («Hermes») воспевается победоносное шествие человеческого разума, овладевающего тайнами природы. В поэме «Нищий» («Mendiant») проводится мысль о том, что человек, лишенный богатства, не только не деградирует, не снижается морально, но становится лишь более опытным, зрелым и благородным. Характерна для А. Шенье его поэма «Свобода» («Liberté»), написанная в 1787 г. и утверждающая вредоносность рабства для человеческой культуры. Рабство делает человека тупым, неразвитым, угрюмым, ко всему равнодушным, неспособным наслаждаться красотой, природой, не способным искренно и горячо любить, верить в людей и доверять им.

Антифеодальные устремления определяют и общий характер элегий Андре Шенье, в основном созданных в дореволюционные годы. Герой элегий недаром показан далеким и чуждым блеску королевского двора и пышности аристократических салонов. Он отвергает всякую зависимость от богатых и знатных, отвергает угодничество, сервилизм. Покровительству вельмож он предпочитает независимость, богатству и славе — уединенную бедность. А. Шенье защищает в своих элегиях право человека самому выбирать свой жизненный путь, самому искать себе счастье.

На рабство обречен, кто с бедностью не дружит!
Мне бедность вольная заманчивей сто крат.
Сколь сладостно, служа искусствам благородным,
Быть участи своей создателем свободным...

Сбирая дань с цветов, слепить простую келью,
Пристанище труду и мирному веселью,
Продажной лирою владык не забавлять...

Перевод *В. Римского-Корсакова*

Этой апологии свободы соответствует и мысль А. Шенье о независимости человека от «потусторонних» влияний. В мире, который он изображает в своих элегиях, нет места для бога. Беспредельная свобода человеческого вымысла, беспредельная свобода поэтического «я» ограничивается лишь формами реального мира. Поэтический вымысел воплощается не в призраках, не в фантастических «потусторонних» существах и явлениях, а в материальных, чувственных, земных предметах и лицах. Прекрасные леса, рощи, спокойные реки, физически и духовно гармонические люди окружают героя. Земная, чувственная страсть владеет им и определяет его мысли и поступки.

Стопою жадною блуждая в вешней чаще,
Пою я нимф, зефир и лес, под сень манящий,
И юные цветы, и красок полноту,
И, сладостней цветов, любовь мою в цвету!

Перевод *В. Римского-Корсакова*

Именно эти материалистические тенденции предреволюционной поэзии А. Шенье привлекают к ней внимание поэтов-реалистов (А. С. Пушкина) и прогрессивных романтиков (Сент-Бева).

Первые месяцы революции не производят существенных изменений во взглядах А. Шенье. В написанной в это время поэме «Игра в мяч» («Jeu de paume») полностью сохраняются дореволюционные воззрения поэта. Он приветствует здесь первые сокрушительные удары, нанесенные «третьим сословием» абсолютизму, высоко оценивает творчество художника Давида, связавшего свою судьбу с революцией, заявляет, что искусство не может по-настоящему развиваться в условиях деспотического режима и политического неравенства.

Впоследствии А. Шенье постепенно становится ярым сторонником монархии и ожесточенным противником политических деятелей, стоящих за продолжение и развитие революции. Он испытывает антипатию ко всем противникам монархических группировок, даже к жирондистам. Его возмущает активность народных масс, резко отделяемых им от буржуазии, которая является для него, как показывает его статья «О причинах беспорядков» (1792), коренной частью нации. В 1793 г. он посвящает хвалебную оду убийце Марата Шарлотте Корде; он сочувствует дворянам-эмигрантам и выступает в защиту Людовика XVI незадолго до его казни, выступает против якобинцев в своих «Ямбах» («Jambes», 1793—1794) и кончает свою жизнь в 1794 г. на эшафоте как контрреволюционер.

Социально-политические позиции, к которым приходит в последние годы своей жизни А. Шенье, наметились уже в его взглядах дореволюционных лет. Недаром в его дореволюционном творчестве преобладает жанр буколической поэмы со свойственным ей стремлением избегать глубоких конфликтов. В своих идиллических поэмах «Нищий», «Слепец» («Aveugle»), «Больной юноша» («Jeune Malade») А. Шенье подчеркивает возможность примирения бедности с богатством, труда с бездельем, считает вполне вероятным мирное разрешение противоречий, мирное соглашение противников.

Как сам Шенье признается в поэме «Творчество» («L'oeuvre»), созданной им в 1788 г., он считал возможным выражать «новые мысли» в античных стихах. А. Шенье изображал героев своих элегий как бы на некоторой



Андре Шенье. Гравюра Делаунуа.

дистанции, всегда избегая касаться конкретных черт их жизни, стилизуя своего лирического героя под героя римских элегиков. Пафос элегий А. Шенье, написанных в большинстве своем до революции, в стремлении уйти в условный мир иллюзий, в мир, исполненный красоты и гармонии. Значение именно такого условного мира приобрела для него античность. Поэзия А. Шенье еще до революции отдаляла героя от улицы и толпы, помещала его в уединение, замыкала его в рамках частного существования, рисовала его в кругу близких друзей, в отношениях с возлюбленной.

Та же отдаленность от передовых политических идей своего времени отразилась и в поэзии А. Шенье периода революции. Противопоставление спокойного частного существования бурной общественной деятельности, лежавшее в основе его элегий, сохранило, по существу, свое значение и для его «Ямбов», написанных в 1793—1794 гг. и отличавшихся ярко выраженным субъективизмом. «Ямбы» А. Шенье создаются в момент беспощадной расправы народа с врагами революции — с дворянами и священниками-монархистами, с диверсантами и шпионами, со спекулянтами и скупщиками, которую проводил в 1793—1794 гг. Конвент и которая дала ему возможность спасти дело революции, подавить контрреволюционный мятеж, сломить саботаж контрреволюционеров и добиться победы на фронтах. Но А. Шенье

совершенно не понимает политику революционного террора, ее глубокий смысл и историческую необходимость. Он решительно осуждает ее в своих «Ямбах». Он видит только бессмысленные и беспричинные, с его точки зрения, преследования и убийства, видит только невинных и несправедливо, по его мнению, осужденных людей.

«Ямбы» свидетельствуют о деградации творчества А. Шенье. В них не остается ничего от того «реализма деталей», который придавал известную силу и значительность его прежней поэзии. «Ямбы» отражают только субъективные настроения поэта, ничего не понявшего в ходе революции и оказавшегося именно поэтому в стане врагов. Вполне закономерно, что «Ямбы» оказались на вооружении у реакции. Они продолжают жить и после смерти поэта, в течение всего XIX столетия. Но их поднимают на щит и всячески популяризируют реакционные круги, усматривающие в них подходящее оружие для борьбы с революцией. В период схватки между старым и новым А. Шенье склонялся к старому, что с большой силой проявилось в его «Ямбах». «Ямбы» не могут, однако, заслонить собой всего творческого наследия поэта, в состав которого входят и такие шедевры, как идиллия «Свобода».

ГЛАВА II

ЛИТЕРАТУРА ВТОРОГО ЭТАПА РЕВОЛЮЦИИ

(1792—1794)

I



Следующий этап революции (1792—1794) может быть охарактеризован как период буржуазной республики и период революционно-демократической диктатуры якобинцев. Народные массы выдвигают в 1792—1793 гг. свои, независимые от буржуазии требования (движение «бешеных»), а в 1793—1794 гг., в годы якобинской диктатуры, получают возможность эти требования частично осуществить. Народные массы влияют в эти годы на правительственную политику, определяют правительственные мероприятия, направленные на удовлетворение потребностей бедноты (например, закон о максимуме). Во второй период революции выдвигается на авансцену революционное крыло буржуазии (монтаньяры), которое было чрезвычайно слабо представлено в Национальном и Законодательном собраниях. В 1793—1794 гг. монтаньяры завладевают Конвентом, вытесняя из него идеологов крупной буржуазии — жирондистов. Революционное крыло буржуазии, заинтересованное в доведении до конца ликвидации феодального строя, заключает в 1793—1794 гг. тесный союз с широкими массами народа, проводит в годы якобинской диктатуры через Конвент ряд декретов, окончательно уничтожающих феодальные отношения в деревне, и ставит одной из своих задач улучшение материального положения бедноты. В тесном союзе с массами оно возглавляет подавление контрреволюционных мятежей внутри страны и оборону Франции от наступающих на страну интервентов. Для этого этапа революции характерен огромный подъем революционного патриотизма французского народа, отстаивающего свою родину и завоевания революции от нашествия чужеземных феодальных армий.

Примерно в 1792 г. начинает развиваться и к 1793—1794 гг. достигает расцвета буржуазная революционная литература: поэзия, в которой разрабатываются ораторские, публичные жанры, обращенные к широким массам, и драматургия, создатели которой отвергают камерные художественные формы, господствовавшие в первый период революции; они переносят действие

из комнат на улицы и площади, обращаются к изображению народных масс на сцене. В противоположность этому направлению на втором этапе возникает и та контрреволюционная буржуазная литература, которая берет под свою защиту уже не реформу старого порядка, как Беффруа де Рейньи и Карбон де Фленс, а создающийся в ходе революции новый, буржуазный порядок. Эта литература отстаивает его, однако уже не от сил старого режима, не от феодалов, а от напора снизу, от народа.

Революционное течение в буржуазной литературе 90-х годов XVIII в. не освобождается, впрочем, от противоречий, свойственных театру М. Ж. Шенье, Фабра д'Эглантина, Ронсена, Колло д'Эрбуа и др. Оно еще пытается сочетать принцип революционной активности с принципом модерантизма, политической умеренности, восхищение силой народа с недоверием к нему, чем отличалось творчество М. Ж. Шенье, Фабра д'Эглантина и подобных им литераторов. В творчестве поэтов революционной буржуазии эта двойственность и внутренняя противоречивость выступает особенно ярко.

Можно считать, что поэзия революционной буржуазии родилась в 1792 г., будучи вызвана к жизни чрезвычайными обстоятельствами — нависшей над революционной Францией угрозой со стороны вторгавшихся армий интервентов — и достигла своего наивысшего подъема в годы якобинской диктатуры, когда окрепло республиканское войско и когда республиканцам удалось нанести ряд крупных поражений интервентам. Именно этим определяются революционно-патриотический пафос и центральная тема произведений поэтов революционной буржуазии — тема революционной родины и охраны революции.

Революционное, патриотическое содержание определило публичный, монументальный, ораторский характер поэзии революционной буржуазии. М. Ж. Шенье, Тома Руссо (Thomas Rousseau, 1750—1800), Руже де Лиль (Rouget de Lisle, 1760—1836), Теодор Дезорг (Théodore Desorgue, ум. в 1808 г.), Валькур (Valcour), Дюзозуа (Dusausois) и другие поэты, выступающие в печати главным образом в 1792—1794 гг., создают революционную лирику, оды и гимны [1].

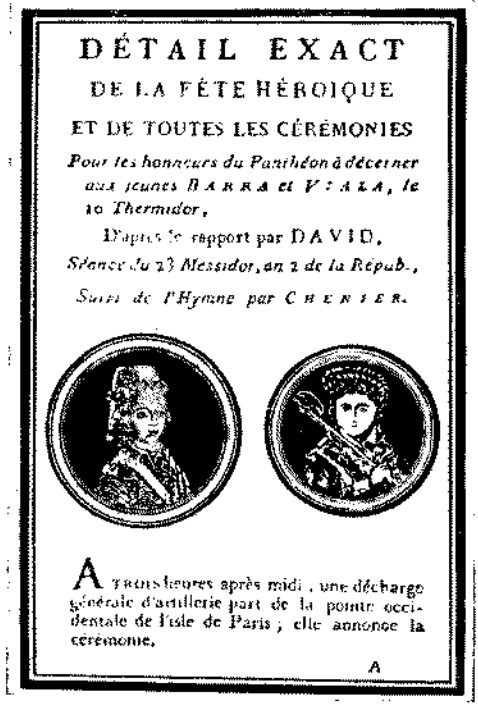
Авторы од и гимнов — М. Ж. Шенье, Руже де Лиль, Дезорг и др.— обращаются со своими стихами не к друзьям и возлюбленной, а ко всей нации, ко всему населению страны. Их оды и гимны представляют собой своего рода фрагменты ораторской речи, произносимой перед огромными массами слушателей, воодушевляющей их на коллективные действия. Многие из этих од и гимнов, в частности гимны М. Ж. Шенье, кладутся на музыку и исполняются огромными толпами народа под открытым небом на многолюдных революционных празднествах.

Основная особенность поэзии М. Ж. Шенье, Дезорга, Руже де Лиля и др. в том, что она выражает настроения, охватившие огромные массы нации. Не о судьбе отдельного человека, не об индивидуальном жизненном пути, а о судьбах страны, государства узнаем мы из од и гимнов. Частное,

[1] Среди лирических произведений М. Ж. Шенье наибольшей популярностью пользовались его гимны «Равенству» («A l'Egalité»), «Свободе» («A la Liberté»), «Разуму» («A la Raison»), «Гимн Верховному существу» («Hymne a l'Être suprême»), а главное его «Песнь выступления» («Chant du départ»). У Руже де Лиля наиболее выделялись его «Походная песнь Рейнской армии», или «Марсельеза», его «Гимн Свободе» («Hymne à la Liberté»), а также «Гимн разуму» («Hymne à la Raison»); у Т. Руссо «Облик королей» («Le portrait des rois») и «Призыв к смерти королей» («Le cri de mort contre les rois»); у Валькура «Строфы Верховному существу» («Strophes à l'Etre suprême»); у Дезорга «Гимн Верховному существу» («Hymne à l'Etre suprême»); у Дюзозуа «Дар Свободе («Offrende à la Liberté»), а также «Стансы Верховному существу» («Stances à l'Être suprême»).

личное предстает здесь подчиненным общему, коллективному. Авторы од и гимнов рассуждают о событиях и явлениях, которые всколыхнули огромные массы. В одах и гимнах трактуется тема свободы и политического равенства, которые установились в результате революции, тема разума, который сорвал повязку с глаз широких масс населения и сделал народ рабов народом революционеров, тема борьбы с интервентами, угрожающими Франции, тема победы над врагом.

В одах и гимнах обличаются тираны и их приспешники, самодержавие и феодальный порядок, сословное неравенство и его столпы — дворяне и духовенство, международная реакция, ополчившаяся на французскую республику — родину революции и свободы. Руже де Лиль в «Гимне Свободе» (1793) отвергает варварские обычаи прошлого, «развратную роскошь», «троны» и «тиары», славит победу народа над его старыми угнетателями, превозносит народ, завоевавший свои права и заменивший «золото» и «титулы» «добродетелями» и «талантами».


DÉTAIL EXACT
DE LA FÊTE HÉROIQUE
ET DE TOUTES LES CÉRÉMONIES
Pour les honneurs du Panthéon à décerner aux jeunes BARRA et VIALA, le 10 Thermidor,
D'après le rapport par DAVID,
Séance du 23 Messidor, an 2 de la Repub.,
Suivi de l'Hymne par CHENIER.
A trois heures après midi, une décharge générale d'artillerie part de la pointe occidentale de l'isle de Paris; elle annonce la cérémonie.
A

Объявление о церемонии, сопровождавшейся исполнением гимна М. Ж. Шенье. 1794 г.

Дезорг в «Гимне Верховному существу» (1793) бичует дореволюционное прошлое с его «пустыми прихотями», развращающей роскошью, лестью, «глупым тщеславием».

Отчизну вдохнови враждою к королям,
Прочь изгони и роскошь и тщеславье,
Лесть низкопробную, стремленье к чинам —
Все это гибельней самодержавья.

Перевод *В. Дмитриева*

Обличение тиранов и их приспешников, обличение дворян-эмигрантов, провоцирующих интервенцию против Франции, занимает в одах и гимнах вообще очень значительное место. Против тиранов обращается патриотический пафос од и гимнов. Против «коронованных разбойников», «наглых деспотов», «свирепых монархов», «бесчестных палачей» направляет свою оду «Облик королей» (1792) Тома Руссо: [1]

Пора, давно пора, чтоб хищные драконы
При грохоте громов исчезнули с земли!
Пора, давно пора, чтоб рухнувшие троны
Тиранов погребли!

Перевод *В. Дмитриева*

[1] Здесь и далее отрывки из произведений революционных поэтов цитируются по «Chansonnier de la République pour l'an 3-e», Poèsies nationales de la Révolution Française», P., 1836, и сборнику «Песни первой французской революции», изд. «Academia», М., 1934.

Дюзозуа в своем стихотворении «Дар Свободе» (1793) восторгается успехами республиканских армий, побеждающих противника:

Звучит труба... Дрожат все троны,
Возмездие тиранов ждет!
Победы близок час, и на полях Беллоны
Молва о нас идет.

Перевод *В. Дмитриева*

Против интервентов, разоряющих страну, против деспотизма, который «вооружает скопища королей», выступает в «Гимне Свободе» Руже де Лиль. О «зловещих происках» и «кровавых замыслах» тиранов и их министров, об их «глупой ярости» с возмущением говорит он в «Гимне Разуму» (1793). О «вероломных заговорах» и «преступных планах» против республики читаем мы в «Строфах Верховному существу» (1793) Валькура.

Авторы од и гимнов не только приветствуют победу нового строя над феодализмом. Они борются за утверждение этой победы с многочисленными внутренними и внешними врагами, ополчившимися на Францию, борются за сохранение завоеваний революции от происков контрреволюции. Их поэзия свободна от пассивности и созерцательности. Она действенна, активна, воодушевляет на борьбу, на подвиг, направлена не к тому, что было и есть, а к тому, что должно быть. Идея, осмысляющая то или иное реальное явление, раскрывающая его внутренний смысл, превращается у авторов оды и гимна в лозунг, который должен реализоваться, воплотиться в действии, лозунг, диктующий поведение, активную защиту нового строя от попыток восстановить дореволюционное прошлое. Поэты обращаются с призывами сокрушить неприятеля, вторгшегося на территорию родины и намеревающегося уничтожить свободу. Так, Валькур в «Строфах Верховному существу» призывает своих сограждан «жить только для родины» и «умирать только за свободу»:

Любовью к родине гореть,
И к человечеству всему
И за свободу умереть.

Перевод *В. Дмитриева*

М. Ж. Шенье в «Песне выступления» (1794) призывает воинов республиканской армии не страшиться смерти ради спасения отечества, ради победы и торжества над врагом. Он заверяет воинов в «Гимне в честь победы» (1793), что сыны погибших встанут на их место и отомстят за «прах отцов». Он вдохновенно превозносит в том же гимне «торжествующие мечи» республиканцев и весь французский народ, сражающийся за свободу. Он воспевает в «Гимне Верховному существу» (1794) «сверкающие взоры... отважных воинов» республиканской армии. От имени республики он обращается к «врагам Франции», к королям, «опьяненным гордостью и кровью», угрожает им поражением, заявляет им, что они должны трепетать при виде «приближающегося народа-господина».

Как показывают все эти боевые призывы к французскому народу, все эти выпады против его врагов, содержащиеся в революционных одах, поэзия революционной буржуазии отличается высоким оптимизмом, глубокой верой в конечный успех дела революции, в победу над неприятелем и в торжество республиканского оружия. Противник недаром рисуется в этих одах и гимнах «трепещущим», обращенным в бегство, обреченным на гибель, уничтожение, разгром. Весь этот мощный и великолепный патриотический пафос определялся не только могучими народными волнениями, колоссальным подъемом революционного патриотизма в стране, но и успехами французского оружия

в 1792 г., победами республиканской армии при Вальми, Жемаппе, героическим освобождением Вердена, взятием Майнца, Шамбери, Шпейера, а также многочисленными военными удачами 1793 г., в свою очередь находившими отражение в одах и гимнах.

В революционных одах наряду с элементами реалистического изображения мира сохраняются установки старой оды, сохраняется ее идеалистический характер, сохраняются свойственный ей культ человеческого сознания, принцип приоритета идеи над материей, над бытием.

Не случайно в революционных одах и гимнах 1792—1794 гг. наряду с рассказом о деятельности граждан, поднявшихся на защиту своего отечества, наряду с пламенными призывами к революционно-патриотической активности масс, мы обнаруживаем в большом количестве всякого рода отвлеченные категории — понятия Свободы, Разума, Равенства, Победы и т. д.

Эти обобщения, эти абстрактные понятия и категории свидетельствуют о стремлении поэтов, создававших оды и гимны, героизировать цели борьбы, которую вела буржуазия против старого порядка. Победа над феодализмом изображалась в «Гимне Свободе» Руже де Лиля как победа Равенства над тиранией, в «Гимне Равенству» М. Ж. Шенье как победа Равенства над рабством, в «Гимне Разуму» Руже де Лиля как торжество Разума над «позорными иллюзиями» прошлого.

Обобщения и абстрактные понятия раскрывались, однако, в одах и гимнах, как явления, существующие независимо от человеческого сознания. Они изображались в качестве автономных субъектов действия, олицетворялись, персонифицировались. Они не только возвышали и героизировали деятельность людей, но определяли помыслы поэтов и стимулировали эту деятельность. В них полагался поэтами источник исторического движения, от них, а не от людей, исходили изменения, совершающиеся в мире. Руже де Лиль обращается к Разуму, как божеству, которое опекает людей и покровительствует им («Гимн Разуму»); Равенство выступает у М. Ж. Шенье в качестве «единственного кумира свободного народа» («Гимн Равенству»). Он требует от королей, чтобы они покорились Свободе, «пали к ногам божества» («Гимн Свободе»).

Многочисленны гимны, стансы и строфы «Верховному существу», созданные в 1793—1794 гг. авторами гимнов и од к свободе, равенству и победе. Все они — и М. Ж. Шенье, и Руже де Лиль, и Валькур, и Дезорг, и Дюзозуа — видят в «Верховном существе», т. е. в боге, первопричину революционного переворота, а в человеке — исполнителя божественных предначертаний, обязанного богу своим благополучием и счастием, установлением во Франции республиканского строя. «Верховное существо», по словам Дюзозуа, дало людям Свободу, послало людям Равенство и Разум, разбило цепи рабства, уничтожило «позорные химеры суеверия». Оно руководит людьми в битвах, направляет их по пути победы («Стансы Верховному существу»). «Верховное существо», полагает Дезорг, одно лишь способно рассеять заблуждения, изгнать роскошь, лесть, гордость («Гимн Верховному существу»). «Верховное существо», по мысли М. Ж. Шенье, защищает границы Франции от врагов («Гимн Равенству»), оно заставляет бледнеть тиранов и деспотических властителей. В нем заключен источник закона, добродетели, истины («Гимн Верховному существу»).

Оды и гимны о «Верховном существе» создаются в полном соответствии с политикой Робеспьера и его единомышленников в сфере религии. Известно высказывание Робеспьера об аристократическом, по его мнению, характере атеизма, о том, что «бог защищает угнетенную невинность» и «карает торжествующее преступление». Летом 1794 г. робеспьеристами был установлен

культ «Верховного существа». Необходимо учитывать, что общество, основанное на частной собственности, за которое боролись робеспьеристы, не могло не прибегнуть к религии для разрешения внутренних противоречий между богачами и беднотой. Идея «Верховного существа» должна была, по мнению робеспьеристов, стать сдерживающим началом для богачей и моральной поддержкой для неимущих.

2

Революционная буржуазная поэзия, допуская активность народных масс, признавая значение народа в революции, призывая массы к борьбе, категорически, однако, возражала против какой-либо самостоятельности народа, его независимости, выдвигая принцип руководящей роли «Верховного существа», а также богинь Разума, Свободы и т. д., усматривая в них начало, способное ограничить энергию народных масс, поставить народ на второстепенное место. Подобное признание активности народа и одновременно с тем отрицание ее самостоятельного характера присуще драматургии революционной буржуазии.

Наиболее выдающимися произведениями революционно-буржуазной драматургии являются пьесы «Подлинный друг законов» Софи Бож (S. Boge, «Le veritable ami des lois»), «Преступления дворянства» гражданки Вильнёв (Villneuve, «Les crimes de la noblesse») и «Народы и короли» Сизо-Дюплесси (Cizos-Duplessis, «Les peuples et les rois ou le tribunal de la raison»). Они вышли в свет в 1793 г. К числу лучших произведений буржуазно-революционной драматургии могут быть также причислены комедия Камайля Сент-Обена (Cammaile Saint-Aubin, 1770— ок. 1830) «Друг народа» («L'ami du peuple ou les intrigants demasqués»), вышедшая в 1793 г., и напечатанная несколько ранее, в 1791 г., пьеса Монвеля (Monvel, 1745—1811) «Монастырские жертвы» («Les victimes cloîtrées»).

Для перечисленных пьес характерен, в качестве их отличительной особенности, отход их авторов от эстетических принципов, во власти которых находились М. Ж. Шенье, Фабр д'Эглантин и близкие к ним писатели. С. Бож, Сизо-Дюплесси, г-ку Вильнёв и др. уже не удовлетворяет абстрактный, рационалистический характер изображения действительности в искусстве классицизма. Буржуазно-революционных драматургов не удовлетворяет повествование о жизни королей, как в «Генрихе VIII» и «Карле IX» М. Ж. Шенье. Они не довольствуются изображением конфликта между лидерами двух враждебных партий, как в том же «Карле IX» или «Кае Гракхе» М. Ж. Шенье. Их не удовлетворяют и замкнутые рамки семейной истории, в которую вторгаются извне вражеские силы, сокрушающие или пытающиеся сокрушить домашний мир («Жан Калас» М. Ж. Шенье, комедии Фабра д'Эглантина). В драматургии начала революции изображение народной жизни, бурных столкновений борющихся друг с другом общественных сил вообще выключались из сферы поэзии («Генрих VIII» М. Ж. Шенье, «Самонадеянный» Фабра д'Эглантина) или же происходили за сценой и до зрителя доходили только отголоски и результаты исторических событий, всколыхнувших все общество («Выздоровевший от дворянского чванства» Фабра д'Эглантина). Из пьесы Фабра д'Эглантина «Выздоровевший от дворянского чванства» зритель узнавал не о самой революции, а об отношении героя к совершившемуся перевороту, к переменам, уже происшедшим в стране в 1789—1790 гг.

Буржуазно-революционная драматургия отказывается от позиций стороннего наблюдателя событий революции и делает своей основой изображе-

ние самого революционного конфликта, борьбы народных масс с силами старого режима. Она отказывается от изображения изолированного семейного конфликта, как об этом свидетельствует пьеса Сизо-Дюплесси «Народы и короли», в которой показана стычка двух феодальных армий, взятие народом королевского дворца и публичное торжество в честь богини Разума. Но и в тех случаях, когда в пьесе фигурирует семейный конфликт, он составляет лишь один из фрагментов общей картины. Драма «Подлинный друг законов» С. Бож начинается как семейная история, с описания обстоятельств замужества дочери парижского буржуа Дальмона и с банкротства самого Дальмона. Но эти происшествия быстро перерастают в события общественного порядка: Дальмона арестуют по обвинению в связях с контрреволюционерами, но народ разоблачает обвинителей Дальмона как врагов республики и избирает его своим предводителем, потому что вражеские войска подступили к городу. Далее на сцене происходит сражение республиканской армии с войсками контрреволюционеров. О народе здесь уже не рассказывают, он предстает перед глазами зрителей, показан в действии, одерживает на глазах зрителя победу над войском, руководимым дворянами и священниками.

Точно так же строится пьеса г-ки Вильнёв «Преступления дворянства». Действие ее начинается с семейного конфликта. Дочь герцога де Форсака влюблена в сына крестьянина Анри. Отец не соглашается на брак дочери, заключает ее в темницу, бросает туда и ее возлюбленного и все его семейство. Все это, впрочем, только своего рода завязка; дальше происходит восстание крестьян против де Форсака, взятие замка вооруженной толпой, убийство де Форсака народом и освобождение заключенных из темницы замка. Благополучная развязка пьесы, освобождение и соединение возлюбленных совершаются в результате вмешательства народа. Не будь крестьянского восстания, дочь де Форсака и ее возлюбленный, несомненно, погибли бы в заключении.

Как семейная драма начинается и пьеса «Монастырские жертвы» Монвеля. О любви буржуа Дорваля к Эжени Сент-Альбан, о ее безвременной смерти и о решении Дорваля уйти в монастырь мы узнаем из I и II актов этой пьесы. Затем, однако, в действие вторгаются настоятель мужского монастыря, настоятельница женского монастыря и монахи. Дорваль попадает в монастырскую темницу. Оказывается, что в темнице соседнего монастыря заключена его невеста Эжени, про которую монахи распустили слух, будто она умерла. Семейная драма перерастает в социальную. Самым существенным является, однако, то, что спасение жертвам феодализма в конечном счете приносит революция. Дорваля и Эжени спасает городской мэр, сопровождаемый национальной гвардией и народом, которые занимают монастырь, арестовывают монахов и освобождают заключенных.

Показ народа в качестве решающей силы приводит буржуазно-революционных драматургов к тому, что действие пьесы совершается у них уже не только в домашней обстановке, но также и на улице, на площадях, под открытым небом. Зрители являются свидетелями сражений, штурмов, вооруженных столкновений, убийств. На сцене действует толпа, остававшаяся по канонам классицизма за пределами сценической площадки, известная зрителю только по рассказам действующих лиц. Впрочем, и произведения, являющиеся по форме камерными пьесами, например, «Друг народа» Камайля Сен-Обена, построены таким образом, что решающими для развития сюжета являются те их сцены, которые происходят вне дома и, самое главное, с участием народа.

В пьесах буржуазно-революционных драматургов мы имеем дело с непримиримыми сюжетными конфликтами, с резкой борьбой враждебных сил. Тема примирения, сглаженные столкновения и устраненные противоречия не играют здесь ровно никакой роли. Применяя революционный террор, руководители якобинской диктатуры исходили из сознания непримиримости интересов народа и буржуазной демократии, с одной стороны, дворян и духовенства — с другой. Они исходили из представления, что врага нельзя переубедить, его можно только уничтожить. Из такого же представления о враге исходят авторы буржуазно-революционных пьес. Враг обрисован у Сизо-Дюплесси, Вильнёв, Монвеля, С. Бож, Сент-Обена уже не как возможный союзник, не как заблуждающийся друг, которого надо только убедить в том, что он неправ. Это неисправимое и не желающее исправляться существо. Это человек с законченным мировоззрением и сложившейся системой поведения. Его нельзя переспорить, переделать. Его можно только физически устранить, так как он стоит на пути, мешает движению, росту. Именно такими изображены в «Друге народа» противники героя — министр Форсерам и генерал Сезаре, которые готовят заговор против республики, намереваются, прикрываясь либеральными фразами о народном благе, захватить власть и установить военную диктатуру. Сезаре восхваляет честолюбие, индивидуалистическое желание выдвинуться из массы, оправдывает ошибки опьяненного славой полководца, забывающего об интересах республики. Форсерам, в свою очередь, защищает принцип силы и энергии, произвольные самовластные действия, направленные якобы против неповиновения, т. е. против народа. При помощи своих агентов Сезаре и Форсерам ведут гнусную интригу против Демофила, пытаются его оклеветать, представить его спекулянтом, распространяют о нем всякие небылицы.

Любопытен в этой связи и образ герцога де Форсака в «Преступлениях дворянства». Герцог выступает в пьесе убежденным сторонником феодализма, не способным ни на какие соглашения, ни на какие сделки, считающим, что он вправе обирать своих крестьян, преследовать их, жестоко расправляться с неповинующимися. Ему не место среди живых — такова идея пьесы. И смерть его в конце «Преступлений дворянства» строго мотивирована его характером, всем предшествующим его поведением, строго подготовлена всем действием пьесы. В той же пьесе действует священник Ансельм, подстрекающий де Форсака на жестокое обращение с крестьянами. Гибель Ансельма в конце пьесы совершенно закономерна, обусловлена его поведением и характером.

Чрезвычайно близки к отцу Ансельму образы ряда монахов и в особенности образ настоятеля монастыря отца Лорана из «Монастырских жертв» Монвеля. Они обрисованы без всяких смягчений и прикрас, без всяких надежд на перерождение, изображены жадными, корыстолюбивыми, хитрыми и зловредными интриганами, которые готовы на любое преступление, лишь бы были обеспечены их доходы, их богатство.

Погруженными в заботы о собственном благополучии, о собственной карьере и о своем обогащении обрисованы в «Народах и королях» Сизо-Дюплесси губернатор, герцог де Сент-Эли, архиепископ, председатель суда, король. Они совершенно равнодушны к нуждам народа, относятся к нему в высшей степени высокомерно и презрительно. Они прекрасно сознают, что народ ими обманут, ограблен, и озабочены только тем, чтобы укрепить и максимально продлить этот обман.

Герцог де Форсак, не всегда, впрочем, прямолинеен и груб в отношении крестьян. Он ощущает свою слабость и страх перед народом. В этом проявляется глубокий реализм буржуазно-революционной драмы. Но боязнь на-

рода заставляет де Форсака только быть осторожным и пользоваться против крестьян уже не грубой силой, а хитростью и притворством. Таким же обрисован и король в пьесе «Народы и короли». Он только притворяется изменившимся, только инсценирует свое сближение с народом, лишь для того, чтобы выгадать время, идет на компромисс с революцией. Разоблачая лицемерие и двуличие короля, напоминавшее поведение Людовика XVI, пьеса выражает воззрения якобинцев, являвшихся наиболее последовательными и непримиримыми противниками монархии, добивавшимися безоговорочного осуждения Людовика XVI как изменника нации и требовавшими вынесения ему смертного приговора.

Образам отрицательных персонажей противостоят в буржуазно-революционной драматургии положительные образы. Они совершенно не похожи на положительные образы драматургии первого этапа революции. Они не являются только носителями нового, передового мировоззрения, как Л'Опиталь и Крамер, Ласаль и Кай Гракх у М. Ж. Шенье, как адвокат Жак в «Выздоровевшем от дворянского чванства», обуржуазившийся дворянин Фревиль в «Самонадеянном» Фабра д'Эглантина. Они выступают в драматургии г-ки Вильнёв, Сизо-Дюплесси, Сент-Обена и др. как предводители угнетенной народной массы, сильные не только сознанием своей правоты, но и поддержкой народа. Таков Дальмон в «Подлинном друге законов», старик Анри в «Преступлениях дворянства», Дюмон и Жак в «Народах и королях», Демофил в «Друге народа».

Демофил, в частности, против того, чтобы сдерживать массы и наказывать их за излишнюю активность и неповиновение. Он резко расходится в этом отношении с жирондистски настроенными персонажами пьесы — Сезаре и Форсерамом. Он стремится помочь беднякам и практически: скупает зерно, чтобы распределить его среди голодающих. В то время как Форсерам и Сезаре объявляют себя строгими блюстителями законов, Демофил категорически возражает против таких законов, которые не учитывают нужд народа. Он против фетишизации закона, которую проводят жирондисты, олицетворяющие в незыблемости закона нерушимость буржуазного общественного порядка, сложившегося в результате событий 1789 г. И если Форсерам и Сезаре стоят за умеренность, взывают к «человечности», к «миру», покою, то Демофил призывает к безжалостному уничтожению изменников, к революционному террору против буржуазного индивидуализма, против карьеристов.

Фельянская драматургия подвергала частичной критике дореволюционный порядок и показывала временами достаточно ярко («Никодем на луне» Беффруа де Рейньи) страдания народных масс при феодализме, но она при этом совершенно оставляла в тени революционное сознание трудящихся, их тягу к протесту, восстанию. Писатели революционной буржуазии, например Вильнёв или Сизо-Дюплесси, показывая, как дворянство и духовенство угнетают, притесняют и обирают крестьян, показывая невыносимое положение народа, страдающего от ужасов войны, затеваемой по прихоти короля и феодалов, сосредоточивают свое внимание на ответном движении народных масс, пробуждающихся к сознательной жизни и свергающих своих притеснителей.

Примечательны в этом отношении слуги де Форсака — камердинер Франк, сторож замка Патрис, нянька Гертруда. Покорно и беспрекословно выполнявшие до самого последнего времени волю своего господина, они начинают сопротивляться его приказаниям. Гертруда прямо в глаза заявляет де Форсаку, что он тиран, деспот. Она чувствует за собой силу народа. Именно этим объясняются ее решительность и смелость. Особенно примеча-

телен образ старика Анри из «Преступлений дворянства». Это простой крестьянин, испытывающий на себе гнет помещика, вынужденный отдавать ему три четверти своих доходов, попадающий за свой отказ повиноваться сеньору в темницу феодального замка. Этот крестьянин, однако, отличается громадным интеллектуальным превосходством над де Форсаком, наделен глубокой уверенностью в себе, в своих правах, прекрасно во всем разбирается, знает, чего желает, чего добивается. Он не признает над собой никакого господина, разговаривает с де Форсаком как равный с равным. Ни при каких обстоятельствах не покидают его бесстрашие, смелость, чувство собственного достоинства и благородной гордости.

Сознательными и уверенными в себе обрисованы крестьяне из деревни, в которой живет старик Анри («Преступления дворянства»). Они показаны пробуждающимися от многовековой придавленности, восстающими на защиту своих прав, на борьбу со своими притеснителями и угнетателями. Они поддерживают старика Анри, подкрепляют его действия. Де Форсак не решается схватить Анри, когда тот один, безоружный приходит к нему в замок, потому что с ним вместе пришло и стоит у замка большинство жителей деревни, заявляющих, что они пойдут за Анри и в самый замок, если он не выйдет оттуда свободным и невредимым. Как один человек поднимаются крестьяне против своего сеньора, когда старик Анри оказывается в темнице. Они все давно уже ропщут против де Форсака, оплакивают своих сыновей, братьев, подруг, сестер, которые были схвачены или уничтожены по приказанию помещика. Они восстают, однако, только тогда, когда речь заходит о жизни и смерти их предводителя. Индивидуальным актам протеста они предпочитают всеобщее восстание, которое считают единственно целесообразным. На восстание против де Форсака их поднимает зять Анри, крестьянин Шарль. Он напоминает крестьянам о том, что им нечего терять, кроме рабства, отчаяния, позора и слез. Он призывает их применить свою силу, призывает их к смелости, к защите невинности против чудовищ. Так же как старик Анри, он глубоко убежден не только в своей правоте, но и в своей силе, так как действует не один, а во главе массы, которой суждена победа.

И тем не менее именно в образах положительных героев, в том же образе старика Анри из «Преступлений дворянства» обнаруживается ограниченность буржуазно-революционной драматургии, отражающая социальную ограниченность якобинцев — Робеспьера и его единомышленников — как буржуазных революционеров, действующих в союзе с массами, но не забывающих в то же время об интересах буржуа. Вильнёв, Монвель, Камайль Сент-Обен, пропагандируя яростную борьбу против феодалов, выдвигают в то же время идею социального мира внутри «третьего сословия». Старик Анри у г-ки Вильнёв — зажиточный крестьянин, на которого работают батраки, но изображен он не хозяином и работодателем, а другом и братом бедных крестьян. Он помогает крестьянину Тома, которого де Форсак согнал с земли, а слуги де Форсака жестоко избили. Его приемный сын и будущий зять Шарль с согласия Анри дает деньги крестьянину, у которого заболела жена.

Та же трогательная идиллия в отношениях хозяев и слуг царит в доме буржуа Дальмона из «Подлинного друга законов». Она определяет и образ буржуа Франшвиля из «Монастырских жертв» Монвеля. Стоит вспомнить, как радостно встречают его слуги, когда он возвращается домой после нескольких лет отсутствия. Понятно, поэтому, что Франшвиль выбран мэром: он и за пределами дома ведет себя не как хозяин, а как гражданин и демократ. Дальмон тоже не случайно избирается руководителем обороны города,

когда начинается осада. Он так же, как Франшвиль, умеет ладить с народом.

Именно на старике Анри, на Дальмоне, на Франшвиле, а не на самом народе сосредоточивается внимание драматургов. Народ у г-ки Вильнёв, у Софи Бож, у Камайля Сент-Обена изображается сочувственно и даже восторженно; но только потому, что он подчиняется руководству буржуазии. Именно поэтому же ни Вильнёв, ни Софи Бож, ни тем более Камайль Сент-Обен не отказываются совершенно от принципов камерной драмы. Они недаром отправляются от нее в своих построениях, делают частную жизнь исходным пунктом, основой своих пьес; в то же время они пытаются совместить в одном произведении принципы семейного и социально-исторического жанров, произвести своеобразную надстройку камерного сюжета социально-историческим и т. д.

Правда, в «Народах и королях» Сизо-Дюплесси нет никаких семейных картин: действие начинается сразу со столкновения двух феодальных армий. Но здесь зато, рядом с реальными персонажами, крестьянами, священниками, дворянами, королевскими чиновниками, придворными, солдатами, действует богиня Разума, показаны аллегорические образы санкюлота, лжепатриота и т. п. Первые два действия протекают полностью в реальном плане. В середине III акта возникает аллегорический план. IV действие представляет собой сложную комбинацию реальности и аллегории. В V акте аллегория торжествует. Мы как бы переносимся в мир оды и гимна, в мир отвлеченных сущностей, олицетворенных понятий. Основная идея пьесы Сизо-Дюплесси в том, что народ прозревает, начинает видеть дворян такими, какие они есть на самом деле, и, прозрев, возмущенный, поднимается против своих притеснителей.

Однако народ становится зрячим и всевидящим только благодаря вмешательству богини Разума. Ее появление оказывается по существу сигналом к революции, к ниспровержению старого режима и монархии. Источник активности полагается тем самым не в народе, а вне его, в богине Разума или в просвещенных людях, каковыми являются в пьесе бывший адвокат Жак и священник Дюмон. Они еще до революции защищали интересы разума и природы и первые восстают против обмана и обманщиков. Они занимают ведущее положение в пьесе.

3

Как бы то ни было, но Сент-Обен, Моивель и особенно Сизо-Дюплесси, Вильнёв, С. Бож сосредоточивают свое внимание на активности масс, понимают, что только в союзе с народом, только учитывая нужды, удовлетворяя его потребности, революционная буржуазия может прийти к победе.

Эта революционная устремленность их идеологии становится особенно ясной, если сопоставить их пьесы с «Фенелоном» и «Тимолеоном» М. Ж. Шенье, а также с комедией Лэйа «Друг законов», появившимися в том же 1793 г. и подвергшимися запрещению, так как руководители якобинской диктатуры, видимо, признали их вредными и опасными для дела революции.

Л. Лэйа (Louis Laya, 1761—1833), как показывает его комедия «Опасности предрассудков» («Les dangers de l'opinion»), появившаяся в 1790 г., являлся уже в самом начале революционного периода законченным идеологом буржуазии, сторонником установления во Франции капиталистического строя. Лэйа заявляет своей пьесой, что условия феодализма не благоприятствуют человеческому счастью. Они препятствуют, в частности

герою пьесы Дарлевилю жениться на дочери богатого купца Сент-Эвремона. Во Франции царит во всем приоритет рода. Человек расценивается не по своим личным достоинствам или недостаткам, а по роду, к которому принадлежит со дня рождения. Между тем человек может получить настоящее признание только как личность, как индивидуальное существо. Такую идею независимости от рода, идею индивидуализма проповедует англичанин Милорд, житель буржуазной Англии, образ которого свидетельствует не только о буржуазных воззрениях Лэйа, но и об их чрезвычайной умеренности. Милорд содействует осуществлению желаний Дарлевиля, его женитьбе и всеобщему благополучию. Счастье достигается, таким образом, без всякого революционного переворота в стране и тем более без всякого вмешательства народа.

На умеренно-буржуазных позициях, далеких от революции и требований якобинской диктатуры, остается Лэйа и в пьесе «Друг законов» («L'ami des lois»). Правда, он пытается представить народ в пьесе решающей силой: благодаря поддержке народа, герой пьесы де Форлис приходит к победе над своими противниками. Но на самом деле народ действует здесь против собственных интересов, как темная, бессознательная сила, напоминающая народ у Беффруа де Рейньи, действует против своих подлинных защитников, каковыми являются якобинцы Номофил и Фенто, представленные у Лэйа «мятежниками», отрицательными персонажами. Народ поддерживает своего врага, каким является фактически приятель реакционера и защитника старого режима, сторонник цензовой конституции, маркиз де Форлис, именуемый в пьесе «другом законов». Пьесу Лэйа подняли на щит жирондисты, старавшиеся использовать ее против революционно-демократической диктатуры, в защиту буржуазной демократии, символически обобщаемой у Лэйа в категории «законов», которых не дано преступать народу. Однако якобинцы не только решительно выступили против постановки «Друга законов» на сцене, но и создали противоядие: «Действительный друг законов» Софи Бож и в особенности «Друг народа» Камайля Сент-Обена явились якобинским ответом на пьесу Лэйа.

Защита буржуазной диктатуры против якобинской, революционно-демократической диктатуры определяет и существо трагедий М. Ж. Шенье «Фенелон» («Phénelon») и «Тимолеон» («Thimoléon»).

Необходимо, впрочем, оговорить особое, чрезвычайно противоречивое положение М. Ж. Шенье в 1793 г., отличающее его от таких последовательных реакционеров, как Л. Лэйа. Именно в это время М. Ж. Шенье создает свои гимны («Гимн Свободе», «Гимн Разуму», «Гимн в честь победы» и др.), пользовавшиеся исключительной популярностью и сыгравшие большую роль в борьбе французской республики против интервентов, против международной феодальной реакции. Кроме того, в «Фенелоне» и «Тимолеоне» М. Ж. Шенье остается верен антифеодальным установкам своих трагедий 1789—1792 гг. Так, в «Фенелоне» он продолжает борьбу с католической церковью, начатую в «Жане Каласе», и борьбу со старым режимом вообще, о которой свидетельствовали его «Карл IX», «Генрих VIII», а в особенности «Кай Гракх». В «Фенелоне» действие происходит в католическом монастыре, в подземелье которого прикованная цепью к стене томится в течение 15 лет героиня пьесы Элоиза. Она виновна только в том, что ослушалась воли отца, соединилась со своим возлюбленным и родила от него дочь, т. е. в том, что нарушила установления религии, законы церковного брака и т. п. Так, М. Ж. Шенье и в 1793 г. продолжает ратовать против старого мира, попрежнему видя в нем мир жестоких человеконенавистнических порядков,



О. Домье. Камилл Демулен произносит речь в Пале-Рояле. Акварель.

жестокой религиозной нетерпимости и фанатизма. Олицетворением этого мира является аббатисса, настоятельница монастыря. Именно она приговорила Элоизу к вечному заключению в подземелье и готовит ту же участь ее дочери Амели.

В «Тимолеоне» М. Ж. Шенье продолжает и развивает гражданский, республиканский пафос «Кая Гракха», попрежнему обращенный против абсолютной монархии и феодального деспотизма. Он противопоставляет Тимолеона, героя своей трагедии, группе заговорщиков-аристократов, возглавляемой его братом Тимофаном и Антиклесом, связанной с сиракузским тираном Дионисием и пытающейся восстановить власть крупного землевладения. Он показывает, как заговорщики-аристократы плетут гнусную и низкую интригу против Тимолеона, как они готовят ему гибель и смерть. Тимолеон действует против своих противников гораздо более решительно, чем Кай Гракх. Непоколебимо верный идее свободы, республики, идее патриотизма, он даже соглашается на убийство своего брата Тимофана. Конфликт личных, родственных чувств с патриотическими идеями, играющий большую роль в этой трагедии, разрешается тем, что свою любовь к брату Тимолеон приносит в жертву любви к родине. В непримиримом отношении к внешнему врагу, к интервентам, пособниками которых оказываются Тимофан и Антиклес, М. Ж. Шенье сохраняет верность революционным принципам.

Но расхождение во взглядах с робеспьеристами по другим вопросам повлекло за собой запрещение к постановке его трагедии. Не случайно, в то же время, что его «Тимолеон» не имеет успеха и после 9 термидора, когда запрещение было снято: термидорианская реакция не содействует росту и расцвету гражданских чувств, выраженных в трагедии.

И тем не менее трагедии М. Ж. Шенье 1793 г. в целом отстают от задач революции, вступают в противоречие с целями революционно-демократической диктатуры. М. Ж. Шенье оказывается недостаточно стойким и последовательным, чересчур умеренным и склонным к компромиссу с врагами. Так, в «Фенелоне» значительно усиливается его социальный пацифизм, наметившийся уже в его первых пьесах. Правда, в отличие от положительных персонажей «Карла IX», «Генриха VIII», «Жана Каласа», героини «Фенелона» Элоиза и ее дочь Амели характеризуются своими бунтарскими настроениями. Они бурно сопротивляются насилиям монастырских властей, отстаивают свою свободу. Но не эти персонажи стоят в центре пьесы. Их борьба против аббатиссы была бы бесплодной, если бы они не прибегли к защите архиепископа Фенелона. Именно благодаря Фенелону пьеса заканчивается не гибелью положительных персонажей, а их победой. Фенелон спасает всех преследуемых церковниками, но при этом действует как власть имущий, ни против кого не восстает, не бунтует. Он только исправляет несправедливость, заявляя, что сам он является орудием божественного правосудия. Для образа Фенелона характерно то, что от него распространяется на всю пьесу атмосфера мира и благолепия. Фенелон пропагандирует умеренность, терпеливость, гуманность, причем даже не задумывается над необходимостью устранить порядок, при котором возможны такие случаи, как случай с Элоизой.

В феврале 1793 г., когда появился «Фенелон», когда республиканская Франция подверглась бешеному натиску с востока и с юга, когда вспыхнуло роялистское восстание в Вандее, когда усилилась деятельность контрреволюции в Париже и в других городах страны, образ Фенелона был вызовом монтаньярской части Конвента, стоявшей за революционный террор в отношении врагов революции, пропагандировал притупление борьбы и всепрощение. Вдобавок после такого персонажа предшествующей своей трагедии, как Кай Гракх, М. Ж. Шенье избрал героем новой пьесы епископа, далеко отстоящего от какой-либо революции, даже в самых умеренных ее вариантах. Да и народ в «Фенелоне» никак не проявляет себя: ни на сцене, ни даже за ее пределами. Все совершается и приходит к концу без его содействия и помощи, так, как если бы его и не бывало. Поэтому совершенно закономерен явный неуспех «Фенелона» у санкюлотского зрителя, восторженно принимавшего до сих пор пьесы М. Ж. Шенье.

Еще более последовательно проводятся пацифистские установки М. Ж. Шенье в его «Тимолеоне». Характерны здесь разглагольствования Демариты, матери Тимолеона, против террора и «человекоубийственного суда», в защиту «справедливых», т. е. не якобинских, законов, в защиту «невинных жертв», т. е. политических преступников, наказанных революционным правосудием, ее заявления о том, что террор содействует процветанию рабства и т. п. Характерно также, что М. Ж. Шенье отступает в «Тимолеоне» от присущих его «Каю Гракху» выпадов против богачей. Выпады эти определялись его временным сближением с робеспьеристами и эбертистами. В отличие от «Кая Гракха» с его конфликтом между беднякими и богачами, где главный герой был представителем и вождем социальных низов, в «Тимолеоне» имеется конфликт между сторонниками «свободы» и сторонниками «тирании», причем Тимолеон выступает защитником

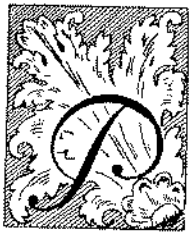
уже не бедняков, а только республиканского строя, противником не богачей, а только тиранов.

Защита буржуазной республики, которую оберегали жирондисты, оказывается, таким образом, здесь в противоречии с интересами народых масс, на стороне которых стояли эбертисты и опиравшиеся на союэ с ними в 1793 г. Робеспьер и его единомышленники. Модерантизм М. Ж. Шенье, проявившийся уже в «Кае Гракхе» и особенно в «Фенелоне», влечет его здесь на позиции правого крыла якобинцев, на позиции Дантона и К. Демулена, которые в конце 1793 и в начале 1794 г. пропагандировали ослабление террора во имя «законности», примирение с жирондистами. М. Ж. Шенье в «Тимолеоне» оказался не в состоянии выйти за пределы абстрактных представлений о «гражданине», «патриоте», «свободе» и республике. Мероприятия вождей якобинской диктатуры по облегчению материального положения трудящихся и по усилению террора против контрреволюции остаются ему непонятны и враждебны. Именно поэтому «Тимолеон» навлекает на автора тяжкое обвинение в модерантизме и ведет к запрещению его предшествующих пьес. Именно поэтому, с другой стороны, сам М. Ж. Шенье встречает хвалебным гимном контрреволюционный переворот 9 термидора, а при Наполеоне становится генеральным инспектором просвещения. Он, однако, чужд установке термидорианцев на свертывание революции и далеко не всегда находит общий язык с Наполеоном, в глазах последнего он остается человеком революционного периода, которого следует опасаться. Недаром он не принимает церковной политики Наполеона и в оде «Послание к Вольтеру» (1806) защищает свободомыслие от религиозной нетерпимости.

ГЛАВА III

РЕВОЛЮЦИОННО-ПЛЕБЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1



Революционному плебейству, как уже неоднократно указывалось выше, принадлежит в период французской революции 1789—1794 гг. совершенно исключительная роль. Народные массы Франции, и в первую очередь народные массы Парижа, являются основной силой антифеодального движения, уже начиная с июля 1789 г. Именно они наносят сокрушительные удары старому режиму в первые годы революции, в период мероприятий Национального и Законодательного собраний. Именно они стимулируют деятельность Конвента и его органов — Комитета общественного спасения и Комитета общественной безопасности.

Народные массы приняли самое активное участие в создании литературы французской революции.

Разбирая вопрос о плебейской литературе этих лет, нужно все время иметь в виду ее особое положение в буржуазном обществе. Если буржуазная литература революционных лет имеет в своем распоряжении многочисленные газеты, журналы, альманахи, если оды и гимны исполняются на официальных празднествах, а пьесы ставятся на подмостках многочисленных театров Парижа, то литературу, выражающую интересы революционного плебейства, допускают в газеты, журналы, альманахи, на сцену театров лишь постольку, поскольку она направлена против общего врага — феодализма, поскольку буржуазия в своей борьбе с дворянством опирается на народные массы и вынуждена с ними считаться. Наиболее благоприятным для плебейской литературы было время борьбы за якобинскую диктатуру и ее утверждение, когда правительство в своей политике учитывало в известной мере интересы беднейших слоев населения. Именно к этому времени относится подъем революционно-плебейской драматургии и расцвет революционной массовой песни. Тогда же совершается существенный сдвиг в творческом развитии крупнейшего французского поэта конца XVIII в. Сильвена Марешаля, тесно связанного в своей поэзии и драматургии с требованиями и нуждами плебейских слоев.

Огромное значение для литературы революционных лет имели памфлеты Жана Поля Марата, публиковавшиеся с конца 1789 г. в его газете «Друг



Жан Поль Марат. Гравюра Ж. Ф. Туркати с картины С. Пти

народа», а в 1792 — 1793 гг. печатавшиеся, помимо этого, в «Газете французской республики» и в «Публицисте французской республики».

Ж. П. Марат (Jean Paul Marat), виднейший публицист и политический деятель революционно-демократического лагеря, родился в 1743 г. До революции он занимается главным образом медициной и научными исследованиями. В первые два года революции Марат непримиримо борется со сторонниками буржуазной монархии типа Неккера и Лафайета, с защитниками цензовой конституции, принятой Национальным собранием в 1791 г., добивается изгнания из Конвента идеологов крупной буржуазии — жирондистов. Вплоть до 1792 г., когда была свергнута монархия, Марат подвергается преследованиям со стороны полиции, находится в течение двух лет на полулегальном положении и оказывается вынужденным в 1791 г. на несколько месяцев эмигрировать в Англию. В своей борьбе против монархистов и жирондистов Марат отстаивает интересы беднейших слоев населения, отстаивает право городской бедноты и крестьянства влиять на политику правительства.

Марат, правда, не принимает взглядов «бешеных», высказывается против общего уравнительного передела земли, заявляет, что не желает «нарушить право собственности». Однако только преждевременная смерть Марата помешала ему принять участие в диктатуре якобинцев. Еще летом 1792 г. его беспокоит, что «по всей стране семь десятых граждан дурно питаются, плохо одеваются» и имеют «плохое жилище и убогое ложе», беспокоит, что многие обречены на крайнюю нужду и лишены куска хлеба. Успехи и неудачи революции он рассматривает с точки зрения интересов простых людей страны. Народные интересы определяют и содержание подавляющего большинства его литературных произведений 1789—1793 гг., его памфлетов.

Основной темой памфлетов Марата являются судьбы революции во Франции, борьба за продолжение и доведение революции до конца. Марат рассматривает революцию как проявление недовольства народа, озлобленного притеснениями короля, его придворных и привилегированных сословий.

Направляя свои памфлеты против старого режима, Марат не щадит в них и всевозможных эпигонов феодализма, уцелевших и активизировавшихся после 1789 г. Именно поэтому он уделяет так много места в своих памфлетах обличению аристократов, духовенства, армейских офицеров, судейского сословия, представителей судейской знати, «прежних лакеев тирана», «прежних лихоимцев», «крючкотворов», т. е. чиновников, воспитанных и вскормленных абсолютизмом. Старый порядок вообще остается основным объектом его сатиры. Он не жалеет, например, самых обидных слов по адресу Национального собрания именно потому, что оно действует в согласии с королевским двором. Как свидетельствует памфлет 1790 г. «Страшное пробуждение» [1], Национальное собрание представляется Марату «отвратительным собранием грязных людей, бесстыдных и лицемерных прелатов, царедворцев, лживых, расточительных, наглых и раболепных, критиканов, невежественных, несправедливых и надоедливых».

К числу «приспешников феодализма» относит Марат в своих памфлетах и значительные слои буржуазии. В «Последнем прощании Друга народа с отечеством» (1791) он причисляет к врагам революции «разных дельцов», ростовщиков, купцов, «состоятельных граждан, для которых свобода является лишь привилегией беспрепятственно приобретать».

[1] Здесь и далее памфлеты Марата цитируются по книге: Ж. П. Марат, Памфлеты. Изд. «Academia», М., 1932.

В памфлете «План революции, не удавшейся народу» (1792) он обращает особое внимание на роль буржуазии в революции. «Образованные, зажиточные классы» в начале революции были так же против деспота, как и остальная часть нации. Но затем, когда они «добились доверия» народа и «использовали его силы, чтобы стать на место привилегированных сословий», они резко «повернули против народа». Противниками революции в памфлете «Новая революция не закончена» (1792) Марат называл «капиталистов», «финансистов», «биржевых игроков», «крупных собственников».

Основную движущую силу революции Марат видит в плебеях, в бедноте. «Революция была совершена и поддержана,— пишет он в «Плане революции, не удавшейся народу»,— лишь самыми низшими классами общества, рабочими, ремесленниками, мелочными торговцами, земледельцами, простонародьем, теми обездоленными, которых наглое богатство называет чернью и которых римская заносчивость называла пролетариями». «Не подлежит сомнению,— читаем мы в «Обращении 18 миллионов несчастных к депутатам Национального собрания» (1790),— что революция была вызвана восстанием мелкого люда... взятием Бастилии мы обязаны главным образом десяти тысячам бедных рабочих Сент-Антуанского предместья». Явившись зачинщиком революции, народные массы, приобрели в последующие годы еще большее значение в событиях общественной жизни страны. «Партия друзей свободы», после отхода крупной буржуазии от революции, состоит, по словам Марата, «уже только из нуждающихся классов и простонародья» («Последнее прощание Друга народа с отечеством»).

Враги революции, как рисует их в своих памфлетах Марат, например в памфлете «План революции, не удавшейся народу», характеризуются своим лицемерием и двуличием. Они выступают против народа скрытно, замаскированно. Они тайком заключают контрреволюционный союз с королем, с придворными. Они стремятся оторвать народ от революции, посеять в нем разочарование в успехах, стремятся создать в стране «анархию, нужду, голод», заставить народ «ненавидеть революцию», подавить его «усталостью, лишениями», «довести его до отчаяния голодом», «снова надеть на народ цепи» при помощи «нищеты, голода, повышения цен на съестные припасы».

Народ предстает в памфлетах Марата не только победителем, сокрушившим абсолютизм. Народ обманут своими мнимыми друзьями и фактическими противниками. Он «недостаточно проницателен, чтобы расстроить замыслы обманывающих его плутов», он отличается «слепой доверчивостью, пагубной беспечностью», «переоценивает свои силы», «не видит препятствий» и «убаюкивает себя обманчивыми надеждами». Народные массы — в этом Марат не сомневается — начали революцию так, как этого требовали обстоятельства; они с первых же дней приступили к уничтожению сторонников феодализма. Однако в своей борьбе против абсолютной монархии и ее главной опоры — аристократии — народ повел себя недостаточно последовательно. «Он не только не лишил этих приспешников старого порядка всех должностей, но даже призвал их к устройству нового порядка»,— пишет Марат в памфлете «Новая революция не закончена». Он разрешил им «выставлять напоказ любовь к свободе, говорить о равенстве и участвовать во всех его совещаниях». Он поставил их «во главе своих советов, управлений, батальонов, армий». Он поставил, таким образом, под удар самую революцию и все завоевания ее.

Марат видит основную задачу своих памфлетов в том, чтобы воспитать в народе политическую проницательность, бдительность, искоренить в нем излишнюю доверчивость, поддержать в нем революционный дух, пробудить в нем тревогу и опасения за судьбы революции и за собственную судьбу.

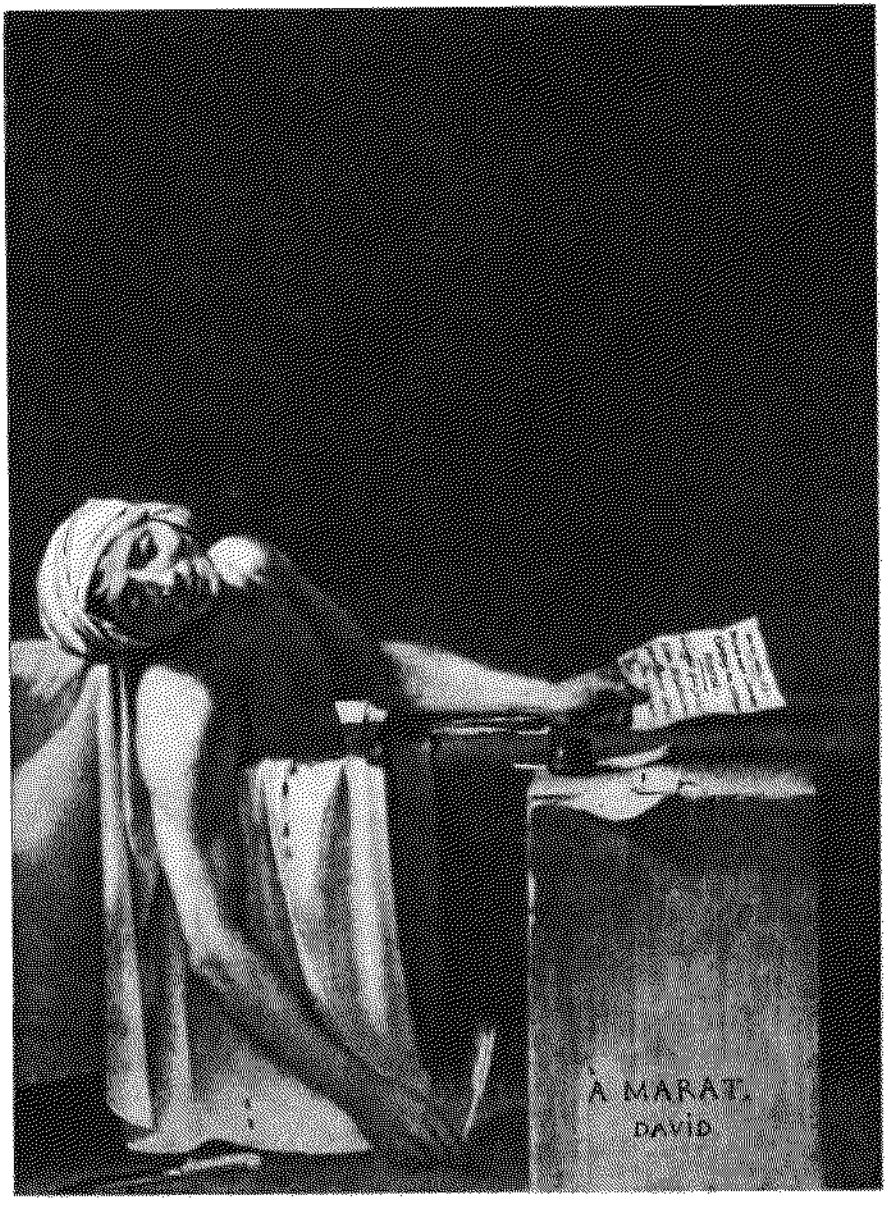
Марат недаром заявляет в памфлете «Примирение с Жирондой невозможно» (1792), что его время «поглощено защитой угнетенных», что он не может «видеть страданий несчастных», всегда готов делить «свой хлеб с неимущими», если у кого-нибудь из подобных ему «не хватает необходимого». Он боится, как бы «разбой» богачей не разорил народ, как бы он не «поставил бесчисленный класс бедняков перед опасностью погибнуть от нищеты». Его беспокоит, что народ могут «привести к рабству».

Именно для того, чтобы помешать контрреволюции и победе антинародных сил, Марат в своих памфлетах не только преследует фельянов и жирондистов, не только разоблачает заговоры королевского двора, козни кабинета министров, продавшихся королю, но и предупреждает народ об угрожающей ему опасности. В его памфлетах наряду с точной фиксацией положения в стране и точным учетом соотношения борющихся в данный момент сил значительное место занимают описания возможных опасностей, картины вероятных бед, угрожающих благополучию народа. В «Обращении к храбрым парижанам» (1792) он предупреждает, что Париж в случае победы интервентов будет отдан на разграбление, дома жителей будут опустошены. В памфлете «Революция продолжается» (1791) он предсказывает, что сторонники короля собираются перебить лучших патриотов, восстановить вооруженной рукой деспотизм. В статье «Друг народа французским патриотам» он взывает: «Бойтесь следовать голосу ложной жалости. Бойтесь того, что когда-нибудь во мраке ночи свирепая солдатня стащит вас с постели и бросит в темницу».

В своих памфлетах — и в этом их своеобразие — Марат вообще не ограничивается констатацией фактов, информацией о совершившихся событиях и анализом сложившейся обстановки. Он призывает своих читателей к действию, побуждает их на определенные акты самозащиты или наступления против своих врагов. Так, в статье «Друг народа французским патриотам» он требует: «держите короля, его жену, его сына как заложников... задержите также бывших министров и заключите их под стражу... заставьте издать декрет о немедленной отсылке иностранных полков, которые обнаружили враждебность к революции... заставьте Собрание оценить головы ваших свирепых притеснителей, ваших беглых Капетов, изменников и мятежников. В памфлете «Мы погибли» (1790) он возглашает: «Задержите всех миллионеров и их прислужников; бросьте их в тюрьму; возьмите под стражу главу муниципалитета... не спускайте глаз с генерала, арестуйте штаб... овладейте всеми пороховыми погребами».

Призывы к читателям, побуждения к действию характерны для памфлетов Марата, являющихся образцами страстной, направленной, целеустремленной речи. Памфлеты Марата представляют собой особого рода пропагандистские беседы с народными читателями, ставящие своей целью рассеять неправильные суждения о современных событиях, открыть очередную опасность, грозящую революции, разоблачить контрреволюционеров, ответить на ложные обвинения, адресованные автору врагами, убедить читателей в правильности авторской точки зрения.

Если рассматривать памфлеты Марата как жанр художественной литературы, то необходимо отметить, что в них или совершенно отсутствуют или отодвигаются на второй план всякого рода описания или повествования. Доминирующей формой речи является у Марата призыв, требование или приказание. Памфлеты изобилуют императивными, моторными формами речи. Автор избегает всякого пассивного описания людей и событий. Преобладающей формой оказывается именно поэтому обращение к читателям.



Ж. Л. Давид. Смерть Марата. 1793.

Оно призвано к тому, чтобы создавать определенное душевное настроение, состояние чувств.

Памфлеты Марата страстными обличениями и грозными опасениями держат в постоянном напряжении читателей, создают постоянное ощущение тревоги. Тем не менее они проникнуты глубоким оптимизмом, всегда отвергают всякое настроение безнадежности, всегда намечают выход из создавшегося положения, всегда зовут вперед, к преодолению кризиса. Памфлеты Марата отличаются, таким образом, не только реалистической трезвостью, четким представлением о реальном положении вещей. Реалистическая трезвость придает им действенный характер. В своих памфлетах Марат не только ставит точный диагноз болезни, но и дает советы, как ее устранить.

2

Памфлеты Марата стоят в самом преддверии плебейской литературы революционных лет, отражая народную борьбу, предшествовавшую установлению якобинской диктатуры (1789—1793). Период якобинской диктатуры (1793—1794), период апогея революционного движения народных масс, когда массы во многом определяют и направляют правительственную политику, ярче всего представлен революционно-плебейской драматургией.

Наиболее выдающимися драматургами и создателями революционно-плебейского театра были Резикур, Раде, Дефонтен, Депре и Лезюр. Из большого репертуара этой драматургии необходимо отметить в качестве лучших пьес: «Подлинных санкюлотов» Резикура (Resicourt, «Les vrais sansculottes»), «Выздоравливающего канонира» (Radet, «Le cannonier convalescent») и «Благородного простолюдина» Раде (Radet, «Le noble roturier»), пьесу «Еще один священник» Раде и Дефонтена (Radet et Desfontaine, «Encore un curé»), «Паникера» Депре (Deprez, «L'Allarmiste»), «Вдову республиканца» Лезюра (Ch. L. Lezur, «La veuve du republicain»), «Умеренного» Дюгазона (Dugazon, «Le modéré») и др.

По своему содержанию революционно-плебейская драматургия близко примыкает к драматургии революционной буржуазии, создававшейся Сизо-Дюплесси, г-кой Вильнёв, Камайлем Сент-Обеном, С. Бож, Монвелем и др. Революционно-плебейская драматургия напоминает драматургию революционной буржуазии прежде всего потому, что она изображает современную Францию, современных французов, а не рассказывает о древней Греции, древнем Риме или о Франции XVI, XVII и начала XVIII вв. В этом — одно из основных ее отличий от трагедий классицизма. «Санкюлотские» пьесы, так же как произведения революционно-буржуазной драматургии, не довольствуются камерным подходом к изображению мира, изображением частной жизни. Действие в них начинается в большинстве случаев под открытым небом, на улице («Паникер», «Подлинные санкюлоты», «Выздоравливающий канонир» и др.). Если события совершаются в доме, то между домом и улицей исчезают всякие границы, они составляют как бы единое целое.

Отказ от преимущественного изображения домашних, семейных происшествий сопровождается в революционно-плебейской драматургии выходом за пределы описания жизни буржуазии и дворянства. Главными героями в «санкюлотских» пьесах становятся люди из народа, крестьяне, ремесленники и рабочие. Народ, который выступал в трагедиях классицизма и в буржуазно-революционной драматургии за сценой, а если и допускался на сценическую площадку, то лишь в виде слитной, индивидуально неразличимой пассивной толпы, предстает перед глазами зрителя «санкюлотских» пьес, так же как у драматургов революционной буржуазии, максимально дифферен-

цированным, состоящим из отдельных самостоятельно действующих лиц. В этих пьесах главными персонажами являются уже не союзники народа, а представители самого народа — крестьяне, слесари, сталевары, столяры, оружейники, лодочники, привратники, кучера, повара, полотеры, рассыльные, солдаты, волонтеры. Образы революционно-плебейской драматургии подчеркивают профессиональное и индивидуальное разнообразие народной массы. События жизни народа, его радости и печали становятся основным содержанием в этих пьесах. Объединение трудящихся в борьбе с врагами, их братская взаимопомощь и солидарность, их браки и разлуки, их счастливые встречи и размолвки — таков круг их главных тем.

Действие пьес обычно происходит в провинции, в деревне или же в рабочих предместьях Парижа. Но при этом, поскольку страна подверглась нашествию интервентов, а весь народ стал на защиту родины,— деревня, провинциальный город, рабочее предместье Парижа изображаются в непосредственной связи с жизнью страны, как ее часть, как тыл военных действий. Помимо событий, происходящих непосредственно перед зрителем, на сценической площадке, за пределами сцены совершается другой ряд событий, и притом основной, решающий, отражающийся на происшествиях первого ряда. Жизнь героев является прямым следствием событий, происходящих на фронтах или в столице. Героиня пьесы Лезюра «Вдова республиканца» Сесиль Солиньян потеряла на фронте мужа, офицера-республиканца и в начале пьесы остается одна, без средств, с детьми. В пьесе Депре «Паникер» на фронте находится Жюстен Руайе, жених крестьянки Розали, одной из героинь пьесы. В «Выздоравливающем канонире» Раде на фронте сражается Батайль, сын действующего в этой пьесе крестьянина Мареля.

Большое участие в действии принимают люди, приезжающие с фронта: приезд их вносит новое в жизнь деревенских обитателей, побуждает последних к новым решениям или поступкам, является переломным в развитии действия. Так, приезд солдата Клода Битри в пьесе «Еще один священник» приводит священника Бернара Дюваля к отказу от своей профессии, к решению его поступить в армию простым солдатом. Во «Вдове республиканца» приезд с фронта офицера Боваля кладет предел бедствиям Сесили Солиньян. Она получает пенсию за погибшего мужа, и ей уже нечего бояться выселения из квартиры. В «Умеренном» Дюгазона следствием приезда с фронта Дюваля-сына является его женитьба на Жюли и арест его дяди Модерантена, связанного с монархистами и аристократами. Сходные мотивы имеются в «Выздоравливающем канонире» и в «Паникере». Деревня и городские предместья живут новостями, известиями, приходящими с фронта, и вместе со всей страной переживают все, происходящее там, все, от чего зависят судьбы революции и республики.

Тесная связь событий, составляющих сюжеты революционно-плебейских пьес, с жизнью всей страны придает особый характер изображаемому здесь быту. Обычное течение жизни, быт французской деревни или предместья Парижа нарушены грандиозными событиями, которыми охвачена вся страна. В пьесах быт не пассивно копируется, но раскрывается в борьбе с силами старого мира. Поэтому для этих пьес характерно изображение острой борьбы между защитниками нового порядка вещей и контрреволюционерами. Нередки здесь и образы ярых врагов существующего социального строя, например образ Перро в «Паникере». Бывший судья, крупный королевский чиновник, богач, разоренный революцией, Перро злонамеренно сеет панику среди крестьян, распространяя слухи о военных неудачах будто бы постигших республиканские армии, об их отступлении, о жертвах, понесенных республиканцами на войне. В частности, он убеждает крестьянку Розали, что полк, в кото-

ром служит ее жених Жюстен Руайе, разбит, и приводит этим известием в отчаяние как ее, так и мать Жюстена Матюрину.

Таков и образ Вернона из «Вдовы республиканца». Развратный аристократ, сердцеед, бездельник, скептик, всем недовольный, он уклоняется от военной службы, хотя прикидывается республиканцем и предпочитает борьбе с интервентами амурные интрижки. Вернон, кстати говоря, всячески вредит попыткам Бовaля выхлопотать Сесили Солиньян пенсию. Он пытается сделать так, чтобы Сесиль осталась совершенно без средств, и восстанавливает против нее хозяина квартиры, уговаривая выгнать ее.

Революционно-плебейская драматургия создала ряд образов приспособленцев и примазавшихся к революции типов, например, образ Модерантена из комедии «Умеренный». Модерантен, богатый человек, хотя и соблюдает внешне все, что полагается патриоту, не верит в победу революции, всеми силами уклоняется от участия в революционной деятельности, отказывается помогать революции деньгами, поддерживает тесные отношения с монархистами, чтобы заручиться их поддержкой на тот случай, если республиканцы потерпят поражение. Близок к этому и образ накопителя Дюрмона из «Подлинных санкюлотов». Дюрмон прикидывается патриотом и республиканцем, но в конце концов оказывается на скамье подсудимых как спекулянт.

Отрицательные персонажи этих пьес неспособны переделаться, перейти на сторону народа. Они остаются с начала до конца врагами революции. Идея социального мира совершенно исчезает. Вместе с ней исчезает и идеализация врага. Если император в «Никодеме на луне» Беффруа де Рейньи или священник из «Клуба честных людей» того же автора поступали по существу вопреки жизненной правде, то теперь мы имеем дело с подлинными врагами, не желающими отказаться от своих действительных помыслов, от своей ненависти к народу.

В пьесах встречаются и персонажи привилегированных сословий, переходящие на сторону революции и народа. Но они обрисованы внутренне чуждыми старому режиму. Таков священник Бернар Дюваль из пьесы «Еще один священник». Он с самого начала действия оказывается последовательным патриотом и республиканцем, выполняет обязанности сельского учителя, разъясняет крестьянам основные положения конституции, рассказывает им о подвигах революционеров и, наконец, вступает в брак, вопреки уставу католической церкви.

Чрезвычайно характерен для революционно-плебейской драматургии образ маркиза де Вальсена из пьесы «Благородный простолюдин». Вальсен изображается в пьесе без всяких прикрас и умолчаний. Образ его нисколько не идеализирован. Это аристократ, пытающийся приспособиться к новому строю. Для этого он переодевается санкюлотом, отказывается от своего титула, покидает свой дом в аристократическом районе Шоссе д'Антен. Реалистически беспощадно подчеркиваются в пьесе аристократические привычки де Вальсена. Он спит до 11 часов утра. Его задевает, что портной называет его на «ты». Он переходит на сторону народа не в результате внутреннего перерождения, а потому, что силой вещей убеждается в твердости санкюлотов и в победе республики, которая вскоре, как он полагает, будет диктовать свои законы в Европе. Он делается санкюлотом, по его словам, лишь «уступая необходимости». Переход де Вальсена в лагерь санкюлотов облегчается его родственными связями с ремесленниками и мелкими торговцами: дед де Вальсена был ткачом, бабка торговала фруктами, а отец его, богатый откупщик, купил себе до революции титул маркиза. И де Вальсен пытается подружиться со своими бывшими родственниками, проживающими в Сент-Антуанском предместье, куда он и переезжает.

Столь же реалистически обрисовано в пьесе отношение к Вальсену его родственников-бедняков. Они ведут с ним разговор начистоту, являются к нему в рабочем платье, нисколько не стыдясь своего неаристократического вида. Они встречают его более или менее благосклонно только потому, что он отвергает невесту-дворянку и женится на простой девушке, когда-то им соблазненной и ставшей куртизанкой. Ему вместе с тем не доверяют, справедливо полагая, что его поведение определяется не убеждением, а страхом. Особенно отчетливо недоверие к Вальсену выражается в высказываниях столяра Куртуа, который обещает Вальсену следить за ним и тотчас же донести властям, если в чем-нибудь обнаружится его неискренность, его аристократизм.

Отрицательные персонажи революционно-плебейских пьес отличаются от отрицательных персонажей в пьесе драматургов революционной буржуазии. Последние рисовали врага преимущественно в обстановке пошатнувшегося, но еще не уничтоженного старого режима (герцог де Форсак и священник Ансельм в «Преступлениях дворянства», герцог де Сент-Эли из «Народов и королей», священник Лоран в «Монастырских жертвах»). В плебейских пьесах враг действует уже после разгрома феодального строя, приспособляется к новым условиям жизни, искусно маскируется. Именно таковы персонажи «санкюлотских» пьес — Перро, Модерантен, Дюрмон. Именно против таких ловко скрывавших свое подлинное лицо злобных врагов и направляла свой террор революционно-демократическая диктатура якобинцев.

Реализм революционно-плебейской драматургии, выражающийся в правдивом и откровенном изображении быта и исторической обстановки, в беспощадном разоблачении врагов, проявляется и в том, что она показывает в качестве положительных героев простых людей, людей из народа. Именно в них, а не в буржуа, видят носителей революционной энергии, главных борцов против феодализма авторы революционно-плебейских пьес. Они сосредоточивают свое внимание на санкюлоте, которого революционно-буржуазная драматургия игнорировала.

Именно в этой связи в этих пьесах возникают образы убежденных республиканцев, пропагандирующих демократические идеи, поддерживающих в людях, которые их окружают, воинственное настроение по отношению к старому режиму и ненависть к врагам республики. Таким идейно убежденным человеком является сын простого крестьянина, офицер республиканской армии Батайль из «Выздоравливающего канонира», отчетливо представляющий себе то новое, что принесла с собой революция. Таков и офицер Бовальз из «Вдовы республиканца», полный мыслей о служении родине и помощи людям, впавшим в нужду, полный уверенности в непобедимости республиканского оружия, ненавидящий «эгоистов», уклоняющихся от гражданских обязанностей, от военной службы, глубоко понимающий долг патриота.

Им соответствуют в «Паникере» волонтер, а в прошлом крестьянин, Руайе, приносящий с фронта известия о победе революционных войск и уверенность в конечном торжестве революционеров над интервентами, а также местный мэр, побуждающий крестьян послать в Париж зерно, полученное от богатого урожая, и тем поддержать революцию. Аналогичную роль играют в пьесе «Еще один священник» солдат Клод Битри, в прошлом парижский столяр, а в «Благородном простолюдине» столяр Куртуа, оба воплощающие разум революции, возвышенные цели республики.

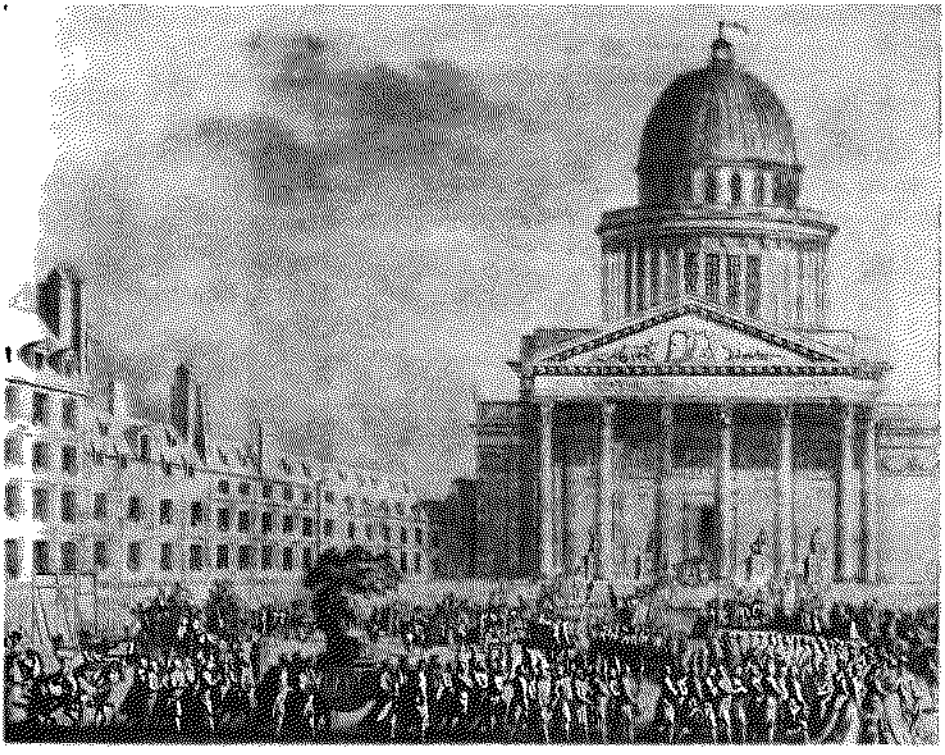
И Куртуа, и Битри, и Батайль, и Руайе, и другие персонажи изображены простыми, обыкновенными людьми, уверенными в разумности и справедливости своих требований и мыслей. Они не противостоят окружающим,

как люди особого, исключительного склада. Сила их в том, что их мысли и убеждения разделяются всеми, находят отклик в поведении других персонажей. Эти последние, почти поднимающиеся до их уровня, отличаются высокой сознательностью. Стоит вспомнить в этой связи крестьянскую девушку Жюли из «Выздоравливающего канонира». Ее патриотизм, побуждающий ее спасти для родины жизнь одного из самых храбрых ее защитников, является, по словам ее брата Батайля, следствием того, что она принадлежит к гражданам новой, революционной Франции. Старый режим заставлял сомневаться во всяком хорошем поступке, точнее, в его мотивах. Новый порядок ставит под сомнение холодные сердца, не верящие в добродетель.

О моральном преимуществе бедняка над богачом идет речь и в «Подлинных санкюлотах». Богач Дюрмон не желает помочь своим бедным родственникам — крестьянке Лебон и ее сыну Алексису — и прогоняет их из своего дома, даже не предложив им пищи. У Лебон недавно умер муж, у нее на руках четверо маленьких детей и старик-отец. Она нуждается в поддержке, и поддержку оказывают ей такие же бедные люди, как она сама,— слуги Дюрмона, его повар, кучер, полотер, рассыльный, привратница, а также сосед Дюрмона, лодочник Лефран, который перебивается со дня на день со своей семьей и, не имея дома, живет в будке на пристани. Моральное благородство слуг Дюрмона сочетается у них с превосходным пониманием всего, что происходит вокруг. Они прекрасно представляют себе подлинное лицо Дюрмона, знают, что он только носит маску патриота, что эта маска скрывает черты хищного приобретателя. Они превосходно разбираются в политике якобинского Конвента, поскольку она направлена на обуздание спекулянтов, скупщиков, на укрепление духовного единства санкюлотов. Они одобряют декреты против спекулянтов и «неверных поставщиков». Они приветствуют декрет, предлагающий отмечать героические и добродетельные поступки рядовых граждан.

Передовые герои и окружающие их персонажи обрисованы в революционно-плебейских пьесах, не только как носители прогрессивных идей, как борцы за лучшее будущее нации. Они предстают победителями, практически утвердившими правоту своих мыслей, одержавшими верх над противником, людьми, которым принадлежит последнее слово. В этом отношении они резко отличаются от героев трагедий революционного классицизма, которые выступали носителями передового мировоззрения, но постоянно оказывались бессильными перед лицом враждебного мира. Революционно-плебейская драматургия, как и драматургия революционной буржуазии, снимает пессимистический пафос отречения от жизни, имевший известное значение для трагедий классицизма. Она проникнута пафосом жизнеутверждения, победы. Враг изображен опасным, вредоносным, не склонным на уступки; с ним нельзя заключить мир, с ним нужно бороться, его можно только уничтожить. И вместе с тем враг не является уже полным силы и мощи. Он лишен опоры в мире, одинок, напоминает затравленного волка, который способен еще яростно обороняться, но уже ни в коем случае не может рассчитывать на победу.

Общему оптимистическому тону пьес соответствует и обстановка, в которой происходит их действие. В «Выздоравливающем канонире», в «Паникере», в «Республиканской кормилице» недаром стоит прекрасный день, светит солнце, ожидается хороший урожай. Сама природа как бы оказывается на стороне республиканцев и содействует их победам. Бодрый дух персонажей, их уверенность в своих силах, в победе, укрепляется общей атмосферой действия. Эта общая атмосфера, поддерживающая уверенность в победе, скрашивает, смягчает разлуку близких: ведь одни из них должны остаться дома, другие должны отбыть на фронт, где им угрожают ранения,



Перенесение тела Ж. Ж. Руссо в Пантеон 11 октября 1794 г.
Гравюра П. П. Берто с рисунка Жирарде.

плен, смерть. С оптимизмом «санкюлотских» пьес связано и наличие в них музыкального и танцевального элементов. Действие с легкостью переходит в них в исполнение песен и танцев. В танцах, песнях, всеобщем веселье выражается энтузиазм освобождения, которым охвачены все действующие лица.

Оптимизм революционно-плебейской драматургии определяется исторической обстановкой, в которой она создавалась. Он диктуется в первую очередь грандиозными успехами на фронтах, которых добились к 1793 г. республиканские армии в своей борьбе против интервентов и против мятежников внутри страны. К этому времени относятся освобождение Тулона, Марселя, Лиона, победы при Гондсхооте, при Ватиньи, при Вайсенбурге. Оптимизм революционно-плебейской драматургии определяется энтузиазмом народа, сбросившего со своих плеч многовековое ярмо, освободившегося от своих поработителей. Этот оптимизм, поскольку он отражает также победоносную борьбу против феодализма, вытекает, таким образом, из действительности, отличается реалистическим характером. Этот оптимизм вместе с тем представляется иногда несколько поверхностным. Он явно преуменьшает силу врага, затушевывает реальную мощь противника. С этим связана недостаточная острота конфликтов в некоторых революционно-плебейских пьесах. Это относится, в первую очередь, к произведениям, которые, подобно «Республиканской кормилице», «Выздоравливающему канониру», пьесе «Еще один священник», обходятся вообще без образа врага, и к тем произведениям, в которых враг фигурирует, но победа над ним достигается слишком

легко, к таким вещам, как «Паникер», «Вдова республиканца» и др. В них, в самом деле, препятствия, стоящие на пути положительных персонажей, являются чрезвычайно слабыми, несерьезными, легко преодолимыми.

Достоинства революционно-плебейских пьес заключаются в их социально-политической заостренности, как против защитников старого режима, так и против новых хозяев — крупных буржуа. Эти достоинства проявляются особенно четко, если сопоставить революционно-плебейские пьесы с пьесами 1793—1794 гг., отражающими нарастание термидорианских тенденций и направленными, хотя и в крайне завуалированной форме, против народа и революции. Наиболее показательными из этих пьес являются «Совершенное равенство» Дорвиньи (Dorvigny, «La parfaite égalité»), «Возобновление договора» Л. П. (L. P., «Renouvellement du bail»), «Бедное семейство» Плантерра (Planterre, «Une Pauvre famille»), «Столяр из Вьерзу» Кювилье (Cuvilier, «Menuisier de Vierzeu») [1]. Персонажи этих пьес чрезвычайно характерны. Это буржуа Френкер и его жена, дружелюбно относящиеся к слугам и подчеркивающие полное отсутствие различий, «совершенное равенство» между слугами и хозяевами. Это богатый землевладелец Вервиль, идущий навстречу желаниям и потребностям своих арендаторов. Это богатый купец Гранден, который возмещает своему племяннику Полю незаконно отобранное у него состояние.

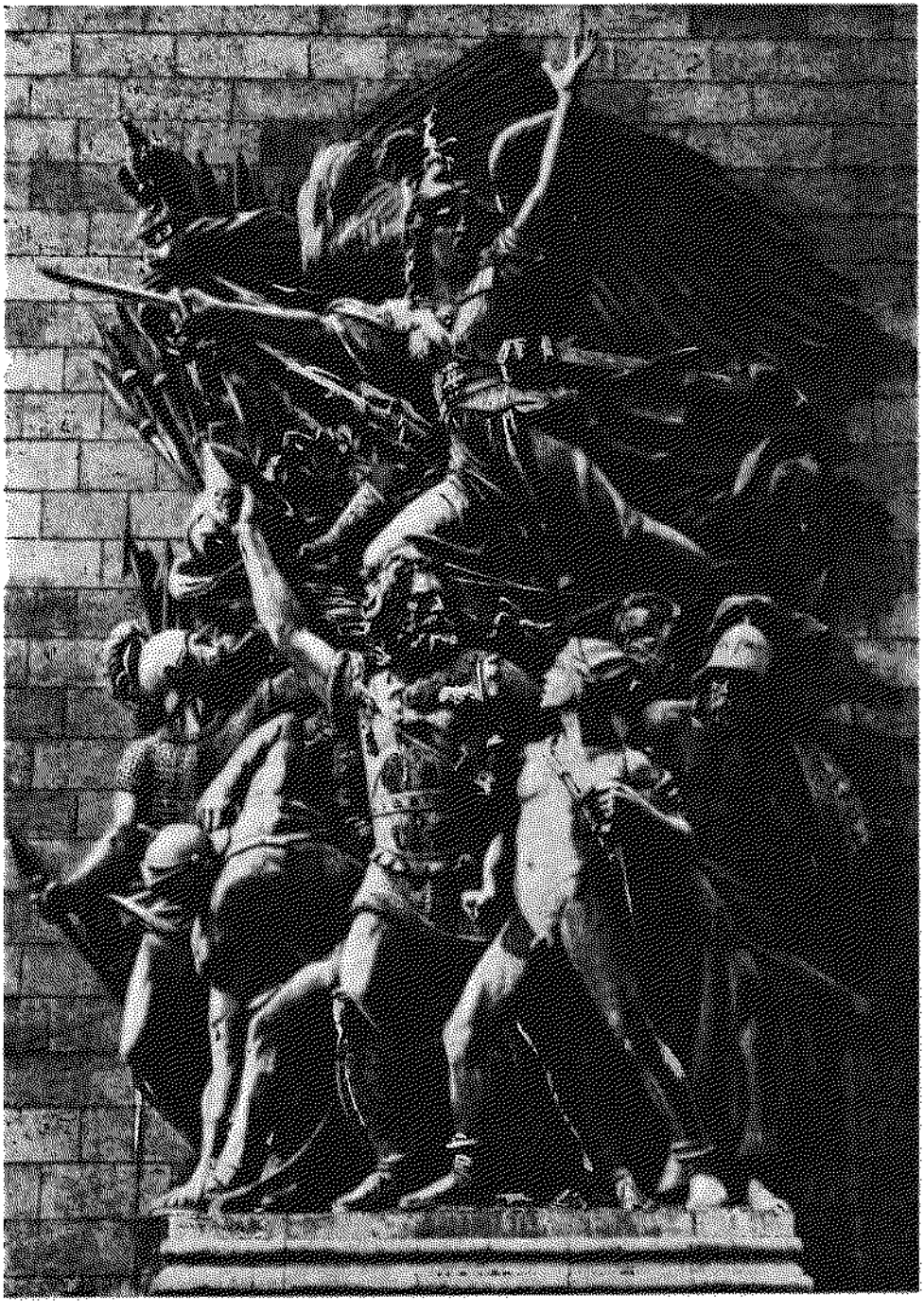
Любопытно, что в пьесах «Совершенное равенство», «Возобновление договора», «Бедное семейство», «Столяр из Вьерзу» основными положительными персонажами являются уже не санкюлоты, действующие в «Выздоравливающем канонире», в «Подлинных санкюлотах» самостоятельно и независимо, презирающие богатство, а богач-филантроп или бедняк, охотно принимающий помощь и поддержку богатого благодетеля. В «Бедном семействе» главный герой — бедняк Поль, но он является сыном состоятельных родителей и с благодарностью принимает помощь своего дяди, богача Грандена. В «Столяре из Вьерзу» столяр Роже, исполненный республиканских и патриотических чувств, с радостью женится на Лоре, дочери богатой вдовы. В пьесах этих даются в смягченной форме и образы врагов. Таков богатый аристократ Гобевиль в «Столяре из Вьерзу». Он враждебно относится к новым порядкам, с удовлетворением отмечает, что в республиканской армии много дезертиров, что генералы-республиканцы изменяют, что в Париже неспокойно и т. д. Он старается всеми силами избежать набора в армию, так как не хочет воевать за республику. Гобевиль показан, однако, в пьесе глупым, никчемным, трусливым, не представляющим никакой серьезной опасности для революции.

Все эти пьесы лишены того духа презрения к богачам и к богатству, который определял «Подлинных санкюлотов» Резикура, «Благородного простолюдина» и «Выздоравливающего канонира» Раде, пьесу Раде и Дефонтена «Еще один священник», «Вдову республиканца» Лезюра,— произведения, составляющие основное ядро революционно-плебейской драматургии.

3

Революционная песня 1789—1794 гг. создавалась в большинстве случаев безымянными певцами и распространялась в бесчисленных редакциях и вариантах. В то же время среди создателей песни фигурируют и более или

[1] Хотя постановка на сцене всех этих пьес относится к 1793 г. или к первой половине 1794 г., т. е. ко времени якобинской диктатуры, появляются они в печати после 9 термидора, продолжая, таким образом, жить и в термидорианской Франции.



Ф. Рюд. «Марсельеза». 1836. Скульптура на Триумфальной арке в Париже.

менее известные поэты — Валькур, Т. Руссо, Раде, Ладре и др., причем некоторые из них, например Валькур и Т. Руссо, создают одновременно с песнями гимны и оды. Следует указать, что творчество Валькура и Т. Руссо занимает среди революционно-буржуазной поэзии своеобразное место. У Валькура значительно слабее, чем у М. Ж. Шенье, выявлены консервативно-религиозные мотивы. Недаром в «Строфах Верховному существу» Валькура мотив воодушевления человека божеством совершенно не затронут. Бог только поддерживает французских воинов в их революционной инициативе, тогда как у М. Ж. Шенье и других подобных поэтов революционная активность человека обусловлена волей бога. То, что Валькур и Т. Руссо создают одновременно с гимнами революционно-массовые песни, свидетельствует, с другой стороны, о близости плебейского и буржуазно-революционного начал в литературе этого периода, о том, что плебейство являлось в то время авангардом всего «третьего сословия» в его борьбе против феодализма.

Близость буржуазно-революционного и плебейского течения, тот факт, что буржуазно-революционное течение было способно в те годы выражать временами и интересы народных масс, демонстрируются лучше всего «Марсельезой» Руже де Лиля. Распространенная в широчайших кругах французского народа, «Марсельеза» сыграла исключительную роль в войне французской республики с интервентами, она воспела победоносный натиск республиканских войск. «Гордым и великодушным» воинам Франции, воодушевленным «священной любовью к родине» и ставшим «защитниками свободы», поет хвалу Руже де Лиль в «Марсельезе». Он обрушивается на «жестоких солдат» противника, ворвавшихся в пределы Франции. Его переполняют негодованием «опозорившие себя изменники», «кровавые деспоты», поднявшие оружие на свою родину, «матереубийцы».

К оружию, к сопротивлению, к борьбе, к уничтожению захватчиков, чья «нечистая кровь» должна «напоить землю», призывает Руже де Лиль французов, предостерегая своих соотечественников о неизбежности восстановления дореволюционного рабства и неравенства в том случае, если неприятель одержит победу.

Руже де Лиль предъявляет грозные обвинения «королям-заговорщикам», объединившимся против революционной Франции, видит воочию «издыхающих врагов», предрекает гибель «ордам рабов» и «фалангам изменников».

Руже де Лиль, таким образом, не только обращается в своей песне ко всему французскому народу, но и говорит от его имени, в том числе и от имени рядовых воинов республиканской армии. «Марсельеза» почти совершенно свободна от тех абстрактных и религиозных образов, которые переполняют другие произведения того же Руже де Лиля, например, его «Гимн Свободе», «Гимн Разуму» и «Гимн Верховному существу». Соответствуя задачам буржуазии в то время, когда она вместе с народными массами страны боролась против старого режима и против европейской феодальной реакции, против эмигрантов и интервентов, «Марсельеза» уже не отвечала интересам буржуазии, какими они стали после 1794 г., после победы над феодализмом. Недаром термидорианская реакция всячески стремится упразднить «Марсельезу» как официальный гимн французской республики, создает в противовес ей реакционный гимн «Пробуждение народа», а при империи ее сменяет гимн Буа «Спасение Франции» («Veillons au salut de l'empire»).

Близость революционной массовой песни к гимну обнаруживается и при анализе самих песен. Подобно гимну и оде, они обращаются не к отдельным людям, а к большим сборищам людей, касаются событий, затрагивающих интересы широких масс населения, возвещают победы революции, низверже-

ние абсолютизма и конституционной монархии, призывают к освободительной борьбе. Так же, как ода и гимн, революционная массовая песнь характеризуется своей действенностью и далека от пассивно-созерцательного отношения к миру, призывает к решительной самоотверженной борьбе, к смелым, героическим поступкам, не довольствуется повествованием о прошедшем и настоящем, но зовет в будущее, рисует то, что должно быть. Самые замечательные песни периода революции: «Ça ira» и «Карманьола» («Carmagnole»), устремлены в будущее, которое представляется вполне достижимым. В «Ça ira» поется:

Кто возвышен был — низко упадет,
Кто унижен был — вознесется тот.

Перевод *В. Дмитриева*

Революционно-массовая песнь воспевает не только победу над интервентами, но и распространение принципов революции на соседние, еще находящиеся во власти феодализма, страны, ратует за победу бедняков в других государствах Европы. Показательна в этом смысле «Песнь о красном колпаке», воспевающая красный колпак — символ революции, который, освобождая всюду санкюлотов, т. е. бедноту, завоевывает одну страну за другой, приводя в трепет не только соседей Франции, но и турецкого султана:

Сын Магомета, нищий раб,
В том колпаке уже не слаб,—
Он бьет по вражьим ротам,
И видит с трепетом султан,
Как новый славится тюрбан,
Надетый санкюлотом.

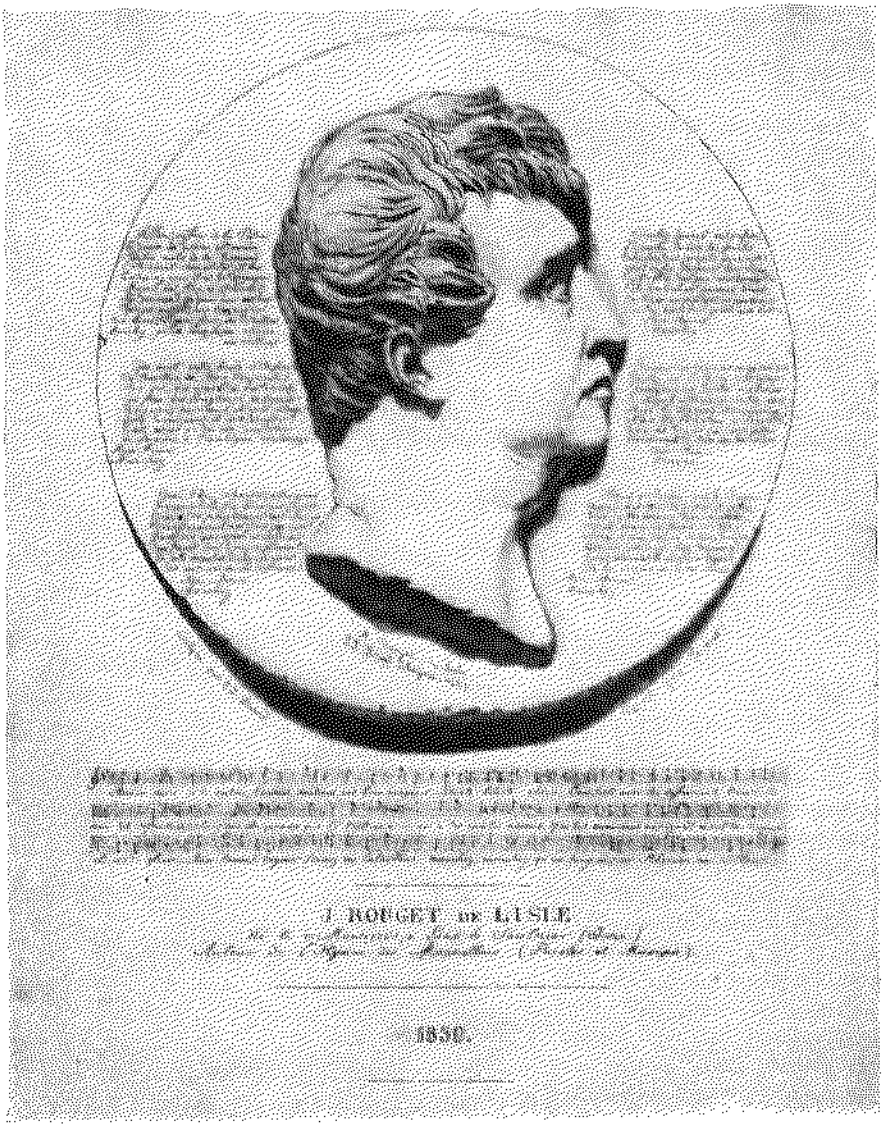
Перевод *А. Остроумова*

Здесь, между прочим, ясно обнаруживается различие между одой и гимном, с одной стороны, и революционной песнью — с другой. Ода и гимн выдвигают торжество республики над феодальным строем, настоящее они противополагают дореволюционному прошлому. В революционных песнях воплощается мечта о будущем, мечта о том, чего еще нет в действительности, обнаруживаются первые тенденции революционного романтизма.

В тесной связи с революционно-романтическими тенденциями песни находится ее реалистический характер, также резко отличающий песню от оды и гимна. Одна из основных особенностей песни заключается в том, что песнь, как и некоторые оды и гимны, вырастает из конкретного жизненного факта, возникает как прямой ответ, отклик, как быстрая реакция на то или иное определенное событие революции. По песням можно составить себе четкое представление о последовательном ходе революции, об основных исторических датах и фактах периода 1789—1794 гг.

Отсюда вытекает исключительная насыщенность революционно-массовой песни конкретными данными. В песне мы встречаемся с огромным количеством собственных имен. В «Песне санкюлотов» («Chanson des sansculottes») Валькура говорится о прусском короле Фридрихе и герцоге Брауншвейгском, о генерале Дюмурье, о Людовике XVI, в «Наказанной измене» Ладре — о Людовике XVI, Марии Антуанетте, Лафайете, в анонимной «Песне», относящейся к 1789 г., упоминаются Людовик XVI, Мария Антуанетта, граф д'Артуа, Полиньяк. Таких примеров множество.

В революционно-массовых песнях исключительное место занимает повествовательный элемент, рассказ о том, как, в каких условиях, с участием каких действующих лиц протекало то или иное событие. В «Наказанной измене»

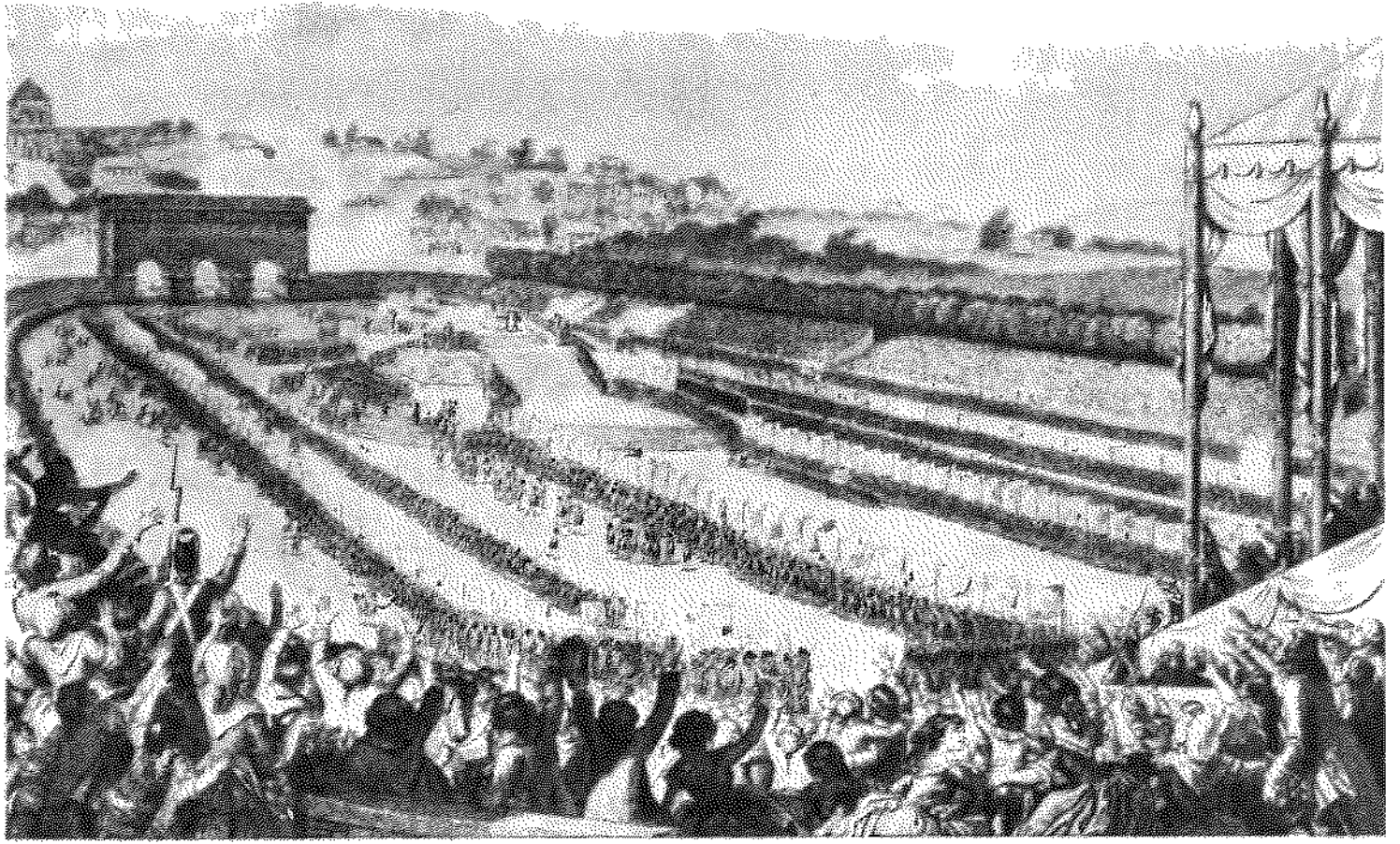


Клод Жозеф Руже де Лиль.
Гравюра Леру с медальона Давида д'Анжера.

Ладре повествуется обо всех главных эпизодах народного восстания 10 августа 1792 г.: о поведении гвардии швейцарцев, охранявшей Людовика XVI, о бегстве короля из Тюильри в Законодательное собрание, о решении Законодательного собрания заключить Людовика XVI в Тампль. В «Песне санкюлотов» Валькура речь идет о взятии Бастилии 14 июля 1789 г., о восстании 10 августа 1792 г., о «государственных людях» (жирондистах), которые заседали в сенате и были изгнаны оттуда народом, о жирондистском и якобинском проектах конституции 1793 г. и т. п. Ода и гимн, часто возникая на почве совершенно конкретного события, почти тотчас же переводят изображаемое в сферу обобщений, в сферу должного, в сферу мыслей о торжестве разума над предрассудком, свободы — над тиранами, равенства — над сословными привилегиями. Песня не отказывается от обобщений, но она не выходит при этом за пределы описания конкретных фактов, не допускает абстракций, оторванных от реального мира. Создатели песен ставят перед собой в качестве одной из главных своих задач реалистическое изображение определенного исторического события и лиц, принимавших в нем участие. Таковы, в частности, песни 1789 г. о созыве Генеральных штатов, о взятии Бастилии, песни 1793 г. о казни Людовика XVI, о принудительном займе, г. е. о налоге на богачей для нужд революции. Для самого содержания песни «Ça ira» чрезвычайно существенно ее возникновение во время общественных работ на Марсовом поле в Париже перед Праздником Федерации в июле 1790 г. Для тематического состава «Карманьолы» опять-таки очень важно, что она создается в дни падения конституционной монархии, в дни взятия Тюильри народом, т. е. в августе 1792 г.

Повествовательные моменты песни, ее ориентация на определенные факты и события тесно связаны с тем, что ей чужды отвлеченные образы свободы, равенства, разума. Ода и гимн, изображая реальную действительность, дают это изображение в рамках известной схемы. Революционно-массовая песнь сохраняет в своих образах богатство и многообразие реального мира. В одах и гимнах обличались деспоты и рабы, прислужники тирана и его министры. Выступая против различных социальных сил, поддерживающих старый порядок, песнь отличается более богатым и конкретным, более индивидуализированным составом персонажей. «Доброе предсказание» («La bonne aventure») высмеивает чиновников, священников и банкиров, ханжей и «благородных», маркизов и герцогов, графинь и принцесс. В «Песне санкюлотов» Валькура подвергаются осмеянию «наглые маркизишки» и «тираны в камилавках». «Генгеренгетта» Бонвиля (Bonville, «La Guingueringuette») обличает щеголей и кокеток, монахинь и святош, разъяренных революцией аристократов, а также попов, которым предлагается прочитать проповедь перед гильотиной. В «Принудительном займе» («L'emprunt forcé») сатира обращается уже не только против маркизов и аббатов, но и против крупной буржуазии, против нуворишей, против богатого «земледельца», сделавшегося хозяином замка своего бывшего сеньора, против биржевых игроков и разбогатевших маклеров.

Не с образом деспота, тирана вообще мы встречаемся в песне, а с конкретными образами Людовика XVI, Марии Антуанетты, графа д'Артуа, освобожденными от пышных атрибутов королевской власти, до предела приближенными к их подлинному, реальному облику, такими, каковы они были на самом деле, достойными порой и комедийной интерпретации. Злобным и хитрым, но в то же время бессильным показан, например в «Карманьоле», толстяк Людовик XVI. Мария Антуанетта, как о ней рассказывает «Карманьола», зловредна, полна ненависти к народу и в то же время отвратительно труслива.



Праздник Федерации 14 июля 1790 г. Гравюра Хельмана с рис. Ш. Монне.

Наряду с образом врага песнь создает и положительный образ, образ народного защитника революции и республики, бедняка-санкюлота. Такую цель ставит перед собой «Башмачник, добрый патриот» Ладре (Ladret, «Le savetier bon patriote», 1790) и ряд анонимных песен: «Путешествия красного колпака» («Les voyages du bonnet rouge», 1792), «Солдатская миска («La gamelle», 1793), песня времен революционного террора «Санкюлот», а также и написанная Валькуром «Песня санкюлотов» (1793). В «Солдатской миске» людям, живущим во дворцах, скучающим и одержимым «эзотой», людям «ослабевшим от отдыха», противопоставляется парень, который «ест из общей солдатской миски», наделяющей человека «мужественной силой»:

Бездельник слаб, изнежен он.
А кто работает — силен.
Чтоб сердце не остыло —
Необходима сила.
Она у тех всегда была,
Кто ест из общего котла.

Перевод *В. Дмитриева*

И «бедному солдату», обладающему этой миской, завидуют «венценосные бандиты», «изгнанные, осмеянные, голодные»:

Пусть коронованный бандит,
Что изгнан, голоден, забыт,
В грядущий день расплаты
Завидует солдату!
Солдат, чья доля тяжела,
Все ж ест из общего котла.

Перевод *В. Дмитриева*

Санкюлот обрисован как самый последовательный и решительный революционер, сокрушивший абсолютизм, освободившийся от монархических иллюзий, создавший демократическую конституцию 1793 г. Он изображен, как та социальная сила, которой страна обязана своими победами над внутренними и внешними врагами. Санкюлоту, поется в «Песне санкюлотов» Валькура, французы обязаны победами над захватчиками, над герцогом Брауншвейгским и прусским королем Фридрихом. Благодаря санкюлотам, которые, как мы узнаем из той же песни, устранили «лже-патриотов», т. е. фельянов, французы перестали унижаться, «лежать в пыли» перед деспотом, уничтожили монархию, казнили Людовика XVI, создали конституцию 1793 г., которая «высказалась за равенство» и «укрепила свободу».

Образ санкюлота, бедняка, в революционно-массовой песне существенно отличается от образа патриота, поднявшегося на борьбу против интервентов, который создавался в оде и гимне. Санкюлот изображается в песне не только как враг интервентов и зарубежных тиранов. «Песня санкюлотов» Валькура противопоставляет его и внутренним врагам, «государственным деятелям», которые показали свою неспособность сражаться и побеждать врага, т. е. жирондистам, покровительствующим изменнику Дюмурье. Санкюлот противопоставляется также притаившимся и замаскировавшимся врагам революции, «умеренным», которые всячески стремятся уклониться от военной службы. Именно об этом поется в песне времен революционного террора «Санкюлот».

Не в боге, не в разуме, не в отвлеченных понятиях свободы и равенства, а в реальном человеке, бедняке, плебее, выходце из рабочих предместий

Парижа, из социальных низов «третьего сословия», авторы песен видят основную силу, движущую революционные события. В «Желаниях республиканцев» («Les vœux des républicains») недаром заявляется, что «свобода воцарится всюду», что всюду восторжествует равенство, но уже не в результате вмешательства Свободы или Разума, а «благодаря солдатам республики». «Благодаря им» будут разбиты «прусские разбойники» и «австрийские рабы». «Благодаря им» исчезнет «адская шайка» интервентов и эмигрантов:

Настанет равенства пора,
Тиранов сгонят со двора.
Мы победим! Ура! Ура!
Республиканским честь солдатам!
Свобода будет к ним щедра!

Перевод *В. Дмитриева*

В «Поголовном ополчении санкюлотов» («La levée en masse des sans-culottes») не утверждается уже, что Свобода направляет и вдохновляет республиканцев на борьбу. «Наши гордые республиканцы»,— поется в песне,— сами уничтожают врагов. «Родина ждет смерти врагам от наших рук».

В этом утверждении активности и самодеятельности народных масс совпадает с песнями и поэзия крупнейшего писателя периода революции Сильвена Марешаля.

4

Крупнейшим поэтом французской революции был Сильвен Марешаль (Pierre-Sylvain Maréchal). С. Марешаль родился в 1750 г. в семье парижского торговца и получил юридическое образование. Адвокатом, однако, он не сделался. Уже с 20 лет он выступает в печати как поэт, а с 1777 г. вплоть до самой революции, точнее до 1791—1792 гг., работал библиотекарем в Библиотеке Мазарини. К 80-м годам относится его знакомство с Дантоном и Демуленом, от которых он в годы революции, впрочем, постепенно отходит, перейдя на более радикальные позиции. В течение ряда лет (1791—1794) он являлся активным сотрудником радикальной демократической газеты «Парижские революции» и опубликовал в ней большое количество статей на политические темы, свидетельствующих, что он являлся последовательным революционером, решительным противником придворной аристократии и феодальной реакции, противником буржуазно-либеральных кругов, врагом фельянов, жирондистов и дантонистов. Примыкая к якобинцам, он склонялся при этом к их левому крылу, к Шомету, которому посвятил сборник своих стихотворений «Бог и священники» (1793), к Эберу, разделяя их симпатии к беднейшим слоям населения и их ориентацию на эти слои. В своих статьях в «Парижских революциях» Марешаль с восторгом встречал всякое проявление революционной активности парижского народа, восхищался санкюлотами, их преданностью революции, высказался за смертный приговор Людовику XVI, приветствовал массовый террор против аристократии в сентябре 1792 г., одобрил осуждение жирондистов и группы Дантона. В пору термидорианской реакции, в 1795—1797 гг., Марешаль принял горячее участие в движении бабувистов, в организации «заговора равных», отражая в своей деятельности в эти годы разочарование пролетариата и полупролетарских слоев населения в буржуазной демократии, пропагандируя восстание городских низов и сельской бедноты, и явился автором манифеста бабувистов, в котором была изложена программа заговора.

Начало литературной деятельности Марешаля относится к дореволюционному периоду, к 70—80-м годам. В это время появляются его «Анакреонтические песни» («Chants anacréontiques»), сборник идиллий и другие произведения. В 1781 г. выходит первое издание его основного стихотворного цикла, озаглавленного «Ad majorem gloriam virtutis. Fragments d'un poème moral sur dieu» («Фрагменты нравственной поэмы о боге») и включавшего 54 стихотворения. Второе, значительно дополненное издание, состоявшее уже из 124 стихотворений, было выпущено во время революции, в 1793 г. Оно называлось: «Бог и священники, фрагменты философской поэмы» («Dieu et les prêtres, fragments d'un poème philosophique»). В 1797 г. вышло третье, еще более расширенное издание в составе 133 стихотворений, озаглавленное «Французский Лукреций, фрагменты поэмы» («Le Lucrèce français, fragments d'un poème»). В годы революции, в 1793—1794 гг., С. Марешаль выступает и как драматург (его пьесы: «Страшный суд над королями», «Тиранн Дионисий», «Праздник Разума», «Страсти Иисуса Христа»). К 1796 г., к бабувистскому периоду деятельности Марешаля, относится его «Новая песнь для предместий» («Chanson nouvelle à l'usage des faubourgs»), являющаяся вершиной его творческого развития.

В стихотворениях, написанных Марешалем в 70-х годах и вошедших в сборник «Анакреонтические песни», поэт воспевает радость земного существования, любовную страсть, земную красоту. Его поэзия носит в это время еще идиллический характер, игнорирует противоречия, зло, уродство, близка по своему содержанию к дореволюционному творчеству А. Шенье.

Второй этап творческого развития Марешаля образуют его стихотворения конца 70-х — начала 80-х годов, опубликованные в 1781 г. под названием: «Ad majorem gloriam virtutis. Фрагменты нравственной поэмы о боге». Марешаль выступает здесь самостоятельным и оригинальным поэтом. Его стихотворения этой поры отличаются мрачным, минорным колоритом. Они изображают прекрасный земной мир, изуродованный и испорченный феодалами и священниками, захватившими в свои руки власть. Ничего благополучного, гармонического, идиллического не обнаруживает больше поэт в действительности. Земля находится во власти зла, нищеты, горя, кажется поэту «заплаканной», напоминает ему тюрьму. Она является для человека местом изгнания: пребывание на ней полно для него опасностей, трудностей и огорчений. Отовсюду подстерегают его несчастья и «ужасы смерти».

С грустью и возмущением рассказывает в своих стихотворениях поэт о попранной справедливости и униженной добродетели, о торжестве преступления и порока, лжи и предрассудков. Со всех сторон его обступают чудовища, тираны, деспоты, грабители, убийцы. Порок «облагорожен и вознесен превыше всего». Поэту слышится «смех счастливого преступления». Его взоры встречают наглые взоры преступных богачей.

Всюду встречает он в то же время порабощенных и побежденных людей, угнетенных, подавленных, лишенных свободы. Всюду видит он человеческие страдания, «слезы притесняемой невинности», «добродетель, ввергнутую в несчастье». Всюду вокруг него невинные жертвы, жертвы насилия, «покинутые сироты», «угнетенные праведники». «Сильные» всюду притесняют «слабых», всюду льется кровь, свирепствует война.

Вслед за просветителями поэт обличает произвол и самодурство абсолютной монархии, превратившей страну в свою вотчину и распоряжающейся ею, как «завоеванной добычей». Но поэт не останавливается на обличении политического неравенства и сословных привилегий. Он обращает свой гнев на имущественное неравенство между людьми. Одно из своих лучших стихотворений этой поры он посвящает золоту и его власти в современном мире.



Сильвен Марешаль. Гравюра Девриена.

Золото, как свидетельствует это стихотворение, представляется ему всесильным, всемогущим, всесветно почитаемым божеством, всеобщей первопричиной. Только через его посредство получают значение для людей добродетели, способности, красота. Поэт говорит о «роскошных дворцах», о «преступных богачах», о «полях нищеты», о бедности, голоде, о неимущих бедняках. «Одинокая хижина, прикрытая соломенной кровлей», хижина, в которой плачет бедняк, притягивает к себе взоры поэта.

Обличение ужасного мира, в котором господствует несправедливость и зло, приводит Марешаля к критике религии и бога. Возражая богословам, которые противополагают уродству земного мира гармонию и благополучие небесного, «потустороннего» бытия, он объявляет именно «потусторонний» мир и бога источником неблагополучия и несчастья, царствующего на земле. Религия санкционирует земное неравенство, земные злодеяния и насилия. Бог допускает существование зла на земле. В этом — его главная вина и соучастие в земных преступлениях. Богу как источнику и первопричине ужасного земного мира Марешаль противопоставляет человека, свободного от религиозных предрассудков, верного добродетели, способного устоять против соблазнов богатства, роскоши и власти, способного на сострадание, сочувствие и жалость к несчастным, угнетенным беднякам. Если бог через своих верных слуг — церковников — уродует и портит мир, насаждает в нем страдания и несчастья, пороки и насилия, то мудрец исправляет мир, устраняет из него зло, искореняет в нем пороки и предрассудки, уничтожает все мешающее человеку спокойно, мирно жить и пребывать в блаженстве. Выше греческих и римских богов, выше Христа, выше всех святых и великомучеников Марешаль ставит Аристида и Эпикура, Катона, Брута и Тита, Л'Опиталя, Декарта и Вольтера. Он исходит при этом из высокой оценки блага, которые все эти исторические деятели принесли человечеству.

Для поэзии Марешаля характерна тема богоборчества. Он объявляет войну божеству, бросает ему «вызов», предлагает ему помериться с ним силами. Он призывает человека к бунту, восстанию против бога, предлагает ему «оставить коленопреклоненную, смиренную позу», позу раба, требует, чтобы он «выпрямился, смело взглянул на небо», освободился от «страха перед небесным гневом, перед молниями и громом».

Если поэты буржуазии даже в годы наивысшего подъема революции воспевают бога и его превосходство над человеком, то Марешаль отбрасывает со своего пути идею высшего существа уже на подступах к революции, т. е. еще в 1780 г. Идеологи буржуазии нуждались в религии для освящения имущественного неравенства, для обуздания народа и являлись в этом отношении наследниками феодалов. Марешаль отвергает униженность и покорность, робость и смирение человека, неизбежно вытекающие из всякого религиозного миропонимания, из идеи о всемогущем божестве. В своих стихотворениях он отвергает всякое неравенство между людьми, социальные преимущества одних людей перед другими. Он недаром выступает против богатства, золота, т. е. выступает не от имени всего «третьего сословия», а от имени его низов, его беднейшей и многочисленной части.

Стихотворения, написанные Марешалем в конце 80-х и начале 90-х годов, открывающие третий период его творчества и вошедшие в количестве 75 во второе издание его «Фрагментов нравственной поэмы о боге» (1793), продолжают и развивают тенденции, наметившиеся в его произведениях начала 80-х годов. Вместе с тем в его стихотворениях третьего периода появляется и нечто новое, отражающее глубокий переворот, происшедший к этому времени во французском обществе. Этим новым является у Марешаля широкое развитие темы народа.

Мысль о народе фигурировала и в стихотворениях первого издания сборника Марешаля. Поэт ведь говорил о бедняках, о нищете, о голоде, о неимущих, о хижинах, покрытых соломенной кровлей, об угнетенных, подавленных, лишенных свободы людях. Главным, однако, для Марешаля являлся тогда образ мудреца, одинокого мыслителя, благодетеля человеческого рода, противопоставившего богу силу своего ума и восставшего против божества. Народ выглядел в произведениях Марешаля начала 80-х годов как косная, неподвижная сила, порабощенная богом и священниками. Задача разбудить народ лежала на мудреце. Она, впрочем, должна была быть осуществлена в далеком будущем. Именно поэтому тема завоевания народом свободы была тогда связана у Марешаля с темой будущего.

Наличие образа мудреца сообщает всей поэзии Марешаля своеобразный рационалистический налет, что сближает ее во многом с искусством классицизма. В его произведениях начала 80-х годов чрезвычайно много абстрактных обобщений, чрезвычайно мало индивидуализированных, конкретных образов. Реальная действительность проникает в его поэзию опосредствованным путем. Это наблюдается и в его стихах третьего периода, когда он во многом преодолевает свою первоначальную абстрактность, когда в его стихах начинает все более раскрываться тема истины, находящейся уже не только во владении мудреца, но ставшей достоянием народа.

В стихах начала 80-х годов Марешаль допускал, что полная истина может быть еще не доступна народу, что она является пока достоянием избранных. Свои стихотворения, опубликованные в годы революции, он как раз направляет против учения об истине, открытой будто бы лишь для избранных и немногих. В одном из стихотворений начала 90-х годов он обрушивается на людей, открывших истину, но утаивших ее от большинства, на людей, кичащихся своей моральной чистотой, своим либерализмом и предпочитающих, однако, остаться в стороне от борьбы, от схватки. Он призывает их отказаться от «равнодушия», вооружиться и вмешаться в битву за освобождение, стать под «знамена истины», принять участие в «общем деле». Мудрецу, утверждает он, незачем «отличаться от невежественного простонародья». Пастух, которого почитают «невежественным», знает достаточно для того, чтобы «выполнить свой долг», чтобы быть справедливым и добрым.

Стихи Марешаля адресованы теперь более широкой аудитории. Он обращается к людям, занятым тяжелой физической работой, к «арендаторам, добродушно кормящим бездельников», обращается к простому народу, к трудящимся. Под влиянием политического опыта революционных лет он видит теперь основную движущую силу истории не в одиноком носителе истины — мудреце, а в народе.

Народ является создателем культуры, он сам построил «великолепные здания», в которых «поселились его тираны». В стихах Марешаля третьего периода ярко выступает мотив труда, которому человек обязан богатой жатвой на полях и в виноградниках. Труд является «богом земледельца»,— утверждает поэт. Не бог, а труд помогает человеку в его борьбе с «градом», «ветрами», «тысячами других бедствий», т. е. в его борьбе с природой.

Марешаль подчеркивает в народе уже не его беспомощность, подчиненность, слабость, а его силу. В народе он видит «победителя, стоящего на обломках испепеленной Бастилии» и изумленного совершенным им подвигом,— тем, что он «отобрал у деспотов» «свои права». В отличие от поэтов, создающих революционные оды и гимны и воспевающих «верховное существо», Марешаль полагает силу народа в самом народе. Он возражает тем, кто твердит, что «божественное провидение, которому все доступно, дало

нам победу». Он прямо утверждает, что народные массы, сокрушившие старый режим и завоевавшие свободу, обязаны этим своим «пикам», а вовсе не «верховному существу», от которого «народу нечего ждать»: ни бог, ни его священники «никогда не осмеливались бороться против господ». Бог допускал «мирное существование тиранов», а священники, «низкие льстецы», «воскуривали им фимиам» [1].

Решили пики все. Не двадцать ли веков
Ты нес ярмо? Но вдруг ты поднялся, суров,—
И вот, тиран бежит... Бороться с ним не смели
Ни бог твой, ни попы. Лишь ты добился цели.

Перевод *В. Дмитриева*

Марешаль призывает народ «осознать свою мощь», призывает его «делать все самому», потому что он все способен совершить, все от него зависит:

Ты можешь все, народ, ты сам себе глава.
Верховного тебе не нужно существа:
Тиранам-королям оно всегда подмога.
На собственную мощь надейся, не на бога!

Перевод *В. Дмитриева*

Рассуждая о народе, Марешаль имеет в виду парижских трудящихся, осуществивших революционную ликвидацию феодализма. Он недаром прямо говорит о «парижском народе». То, что поэт подразумевает под «народом» уже не все «третье сословие», а только бедняков, плебейскую часть населения, становится еще более ясным, когда знакомишься с его основным драматическим произведением «Страшный суд над королями» («Le dernier jugement des rois», 1793).

Оптимистический пафос, уверенность в силах народа, в неизбежности победоносного исхода борьбы с поработителями пронизывают пьесу Марешаля. Она рассказывает о том, как санкюлоты, беднейшая часть населения основных европейских государств — Англии, Пруссии, Австрии, России, Испании, Неаполя, Сардинии и Папской области,— одержав победу над феодалами в своей стране, учиняют расправу над королями, отправив их в изгнание и поселив их на необитаемом острове. Свергнутые повелители обрисованы в том же реалистическом аспекте, как их изображает революционная массовая песнь. Они изображены крайне вредными и опасными для людей. Про австрийского императора Франца говорится в пьесе, что он истощил доходы своей страны, про английского короля, что он выжал содержимое народного кошелька. Неаполитанский король примерно таков же. Марешаль недаром именует королей «венценосными разбойниками», еще «не наказанными злодеями», «гнусными убийцами», «дикими зверями», «палачами». Короли обрисованы у Марешаля в то же время необыкновенно мелкими и ничтожными, годными на то, чтобы пить, есть и спать, достойными лишь презрения и насмешки, подлинными «отбросами общества», как их именуют в пьесе. Вся та сила и мощь, которой они прежде обладали, весь тот величественный ореол, который придавался им хотя бы в трагедии классицизма, ими утрачены. Они оказываются побежденными, не представляют уже в настоящее время грозной опасности, не в состоянии причинить какой-либо вред положительным

[1] Здесь и далее цитируется по книге S. Maréchal, Le Lucrèce français, An VI [1797].

героям. Вся сила в руках народа, в руках санкюлотов, которые лишили их трона, власти, титулов, регалий.

Разоблаченным и изгнанным венценосцам в пьесе Марешаля противостоят санкюлоты, уверенные в своей правоте, в своем могуществе, чуждые низкопоклонства и рабской приниженности. В их образах воплощены те призывы к человеку, к его гордости, смелости, независимости, которые содержались в лирике Марешаля, в них реализуется та тема богоборчества, которую давно уже развивал поэт. В них мы находим знакомые нам по революционно-плебейской драматургии и революционной массовой песне черты и особенности. Санкюлотами именуются в пьесе «свободные люди», «более чем кто-либо охваченные патриотизмом» и составляющие «большинство подлинного народа». Они являются — это свидетельство особенно важно — «более всех нуждающимися». Они «любят свой труд» и «едят свой хлеб в поте лица своего». На них лежит «содержание всего улья», т. е. всего общества. Они служили до сих пор только «слепым орудием в руках злодеев», т. е. королей, знати, священников, «эгоистов», аристократов, «государственных мужей», «федералистов». Они «не желают более терпеть над собой и возле себя трусливых и вредных трутней, гордецов и паразитов.

Важно отметить здесь, что санкюлоты противопоставляются у Марешаля не только королям, дворянам и священникам, но также «государственным мужам», «федералистам», как называли в то время жирондистов, и «эгоистам», т. е. крупной буржуазии. Важно отметить также, что не республиканцы, не патриоты вообще, а именно санкюлоты ссылают у Марешаля на необитаемый остров королей, и что именно санкюлотов, т. е. бедняков, делает он положительными героями своей пьесы.

Важно отметить, наконец, что санкюлоты в пьесе Марешаля изображены уже не в настоящем, как в пьесах Резикура, Раде, Дефонтена, а как бы в перспективе, в будущем. Пьеса Марешаля отражает не существующее, а возможное, мечту о том, что будет. Не события французской революции, а очередной, следующий этап — всемирную революцию, согласованное восстание немецкого, русского, испанского, итальянского и английского народов рисует в своем произведении Марешаль. В его пьесе рассказывается о том, как в Париже собрались делегаты санкюлотов всех стран Европы, как было решено поднять всеобщее и одновременное восстание, как в разных концах Европы были созданы республики, как в Париже организовался Европейский Конвент. Марешаль видит в будущем продолжение и развитие сегодняшнего дня, современности. Пьеса Марешаля содержит зародыши революционного романтизма, является одной из первых попыток создать революционно-романтическое искусство, искусство, обращенное к будущему, к идеалу, еще не воплощенному в жизни, но имеющему в дальнейшем возможность воплотиться. Эти первоначальные революционно-романтические тенденции, существующие в мировоззрении Марешаля еще в зародыше, базируются на разочаровании беднейших слоев населения страны в результатах буржуазной революции и на стремлении продолжать борьбу до полной победы над силами, защищающими строй неравенства и нищеты. Это стремление, однако, возникает в условиях буржуазно-демократической революции, в условиях революционной ликвидации феодализма. Оно пока еще практически неосуществимо, так как капиталистическому способу производства предстоит еще утвердиться в качестве главного и основного, а пролетариат — могильщик капитализма — еще не сформировался как класс. Так становится понятным, почему это стремление не получает реалистического выражения.

Стремление не останавливаться на достигнутом, стремление углубить революцию, содействовать новому ее подъему остается во всяком случае

основным для политической деятельности и творчества Марешаля и после 9 термидора, после того, как полностью обнаружился буржуазный характер революции. Именно это стремление приводит Марешаля в 1795—1796 гг. к участию в «заговоре равных», манифест которого он составляет. Именно это стремление обнаруживается в самом зрелом и продуманном, самом выдающемся произведении Марешаля, в его «Новой песне для предместий» («Chanson nouvelle à l'usage des faubourgs»), написанной им в марте — апреле 1796 г., в момент наиболее активной деятельности бабувистов. Текст этой песни расклеивался на стенах домов в Сент-Антуанском предместье, она исполнялась в некоторых кафе при бурном одобрении публики.

«Новая песнь для предместий» изображает нужду и бесправие, по поводу которого горько сетовал Марешаль еще до революции и которое осталось без изменения и в условиях утвердившегося теперь буржуазного строя. Против «бездельников-богачей», «пресытившихся золотом» и «не знающих никаких забот и бед», направляет свою песнь Марешаль. Он предвидит усиление реакции, переход от буржуазной республики к контрреволюционной диктатуре крупной буржуазии, опирающейся на военщину. Директория, по его словам, «трепещет перед солдатом», «ласкает», «лелеет» его. С грустью и восхищением вспоминает в своей песне Марешаль о былых подвигах французского народа. Он хотел бы, чтобы тени Гракха, Публиколы, Брута стали во главе народа. «Новая песнь» пропагандирует восстание против правительства Директории, против «миллиона богачей», которые обрекли народ на голод, пропагандирует восстановление утраченной политической свободы, установление «царства равных», так как только имущественное равенство способно уничтожить голод, способно привести с собой изобилие. Совершить восстание вместе с тем должно уже не все «третье сословье» в целом, как это было в 1789 г., а жители рабочих предместий, «рабочий люд», бедняки, ибо буржуазия перешла на сторону контрреволюции. Недаром Марешаль объединяет в своей песне в одно целое и ставит рядом Люксембургский дворец, где заседает буржуазная Директория, и Верону, один из центров дворянской, монархической эмиграции. Он считает, однако, что восстание будет победоносным только в том случае, если к беднякам присоединятся солдаты, если армия, как это было в 1789 г., перейдет на сторону восставшего народа. Единения народа с армией более всего должны бояться «новые тираны». И Марешаль обращает свой голос к солдатам, когда-то «победившим королей». Он не хотел бы, чтобы войско, «покрывшее себя славой», превратилось в «преторианскую гвардию».

Лично для себя поэт не ждет в ближайшем будущем ничего светлого. За песню ему угрожает тюрьма. Его утешает лишь то, что песня дойдет до тех, кому она предназначена, что ее услышит и «заучит наизусть» народ, что он помянет добрым словом и самого поэта.

После разгрома бабувистского движения С. Марешаль отходит от активной политической деятельности. Последние годы своей жизни он проводит уединенно, занимаясь философией, историей и вопросами религии. Он умер в 1802 году.

* * *

Подводя итоги краткому обзору литературного движения первой французской революции, следует сказать, что оно явилось своеобразным прологом к прогрессивной литературе XIX века. Конечно, великая французская литература создалась не сразу, она слагалась, формировалась, вырастала в течение всего столетия. Но начало этим новым формам литературы было поло-

жено именно в 1789—1794 гг., к этим годам относится их возникновение, их появление на свет.

Интересен здесь в первую очередь творческий метод французской революционной литературы, ярче всего выраженный в революционно-плебейской драматургии. Революционно-плебейская драматургия продолжает традиции буржуазной семейной драмы, развивавшейся с середины XVIII в., продолжает ее реалистический метод, ее стремление показать жизнь простых, нетитулованных людей, далеких от государственной сферы, где действовали представители привилегированных сословий, дворяне, вельможи и короли. Однако, беря в качестве предмета изображения частную жизнь простых людей, революционно-плебейская драматургия дает ее на огромном общественно-политическом фоне как часть жизни всей страны, охваченной пламенем гражданской войны и активно обороняющейся от нашествия интервентов. В этом она резко отличается от жанра семейной драмы с ее камерностью и бытовизмом.

Несомненно, что в творческом методе революционно-плебейской драматургии мы имеем прообраз того реализма нового типа, который становится мощным орудием познания и изображения действительности в руках великих писателей XIX в.— Стендаля, Бальзака, Флобера, и направляется ими против буржуазного общества. Нужно учитывать только, что, в отличие от реалистов XIX в., революционно-плебейская драматургия, выражавшая интересы низов «третьего сословия», его наиболее активной и передовой части, направляла огонь своей критики в первую очередь против феодализма.

В революционно-плебейской драматургии, в революционной массовой песне, в поэзии и драматургии С. Марешаля выдвигается образ санкюлота, человека из народа, образ отважного, благородного, уверенного в своих силах народного героя. Если в искусстве феодализма первое место принадлежало представителям привилегированного сословия, которые изображались в высшей литературной форме классицизма — в трагедии — как вершители судеб государства, как движущая сила истории, то в революционно-плебейской драматургии и в драматургии С. Марешаля вершителем судеб государства, движущей силой исторического процесса стал народный герой. Именно этого героя, только раскрытого несравнимо более глубоко и сложно, мы обнаруживаем в произведениях прогрессивных, демократических писателей XIX в., в творчестве В. Гюго, Ж. Санд, в революционной поэзии 1830 и 1848 гг. Этих же героев мы встречаем и на страницах Бальзака, в образах революционеров, представителей будущего, в лице М. Кретьена и Низрона. Однако в прогрессивной литературе XIX в. этот народный герой уже не выступает в авангарде «третьего сословия», борющегося против феодализма. Он противопоставлен новому господствующему классу — буржуазии.

С точки зрения народного героя, человека из «низов», с точки зрения, свободной от всякой идеализации, изображается в драматургии французской революции, в революционно-массовой песне, а также в творчестве С. Марешаля и жизнь представителей господствующего класса, дворянства. Этот реалистический взгляд на жизнь господствующего класса, которая изображается без всяких прикрас, мы обнаруживаем и в произведениях величайших писателей XIX в., в произведениях Стендаля, Бальзака, Флобера и др. И в этом отношении литература первой революции предвосхищает творчество прогрессивных писателей XIX в., которые обращают свою критику не только на дворянство, но и на буржуазию.

Таким образом, активность народных масс, пробудившихся к политической деятельности и восставших против строя нищеты и рабства, является основой освободительных тенденций прогрессивной французской литературы в послереволюционную эпоху. Источником этого пафоса становятся, однако, в это время все более и более нарастающие внутренние противоречия буржуазного общества, так как буржуазия именно после революции начинает развиваться, крепнуть и постепенно занимает господствующие позиции в стране. В росте антибуржуазной критики — своеобразие и сила прогрессивной французской литературы XIX в., отличающие ее от литературы 1789—1794 гг., которая, в основном, носит антифеодальный характер.

Часть вторая

ЛИТЕРАТУРА

С КОНЦА XVIII в.

ДО НАЧАЛА 30-х ГОДОВ

XIX в.

ГЛАВА I

ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ ДО 1830 ГОДА

1



Последние годы XVIII и первая треть XIX в. (1794—1830) представляют собой один из наиболее сложных периодов французской истории. Это время характеризуется прежде всего переходом крупной буржуазии на контрреволюционные политические позиции, возникновением и крушением империи Наполеона I, усилением с 1815 г. политической активности реакционного дворянства и утверждением дворянской монархии Бурбонов. К этому времени относится и постепенное нарастание демократического движения, которое толкает к оппозиции значительную часть либерально-буржуазных кругов и приводит к июльской революции 1830 г.

В условиях сложной, неоднократно менявшейся социально-политической ситуации 1794—1830 гг. происходит зарождение и постепенное становление во Франции романтизма как особого литературного направления. Французский романтизм всего этого большого исторического периода, отражая в своем идейном содержании борьбу основных социальных сил эпохи — буржуазии, дворянства и народных масс, распадается на два принципиально различных течения — реакционное и прогрессивное. Реакционно-аристократический романтизм, возникающий в конце XVIII в. (произведения Шатобриана), оформляется в развернутое и довольно мощное направление в первые десять лет Реставрации Бурбонов, выдвигая в качестве своих лидеров Ламартина и Виньи. Прогрессивное течение в романтизме, появляясь также в 90-х годах XVIII в. и делая первые шаги в период наполеоновского режима (творчество Сталь, Констана, Сенанкура, Нодье), идет к подъему в середине и во второй половине 20-х годов. К этому времени относятся литературно-критическая деятельность Стендаля, образование кружка прогрессивных романтиков «Сенакль», а также выступления по вопросам литературы и искусства критиков либерального направления в газете «Глобус».

Реакционно-аристократический романтизм проходит в своем развитии два этапа, соответствующие двум историческим периодам: 1) периоду буржуазной революции и империи (до 1814 г.) и 2) периоду Реставрации

Бурбонов (1814—1830), когда дворянство выдвигается на первое место в политической жизни страны, а реакционный романтизм начинает претендовать на роль ведущего литературного направления эпохи.

Для правильного понимания раннего реакционного романтизма следует иметь в виду, что конец XVIII и начало XIX в. характеризуются усилением политической реакции в стране. Крупная буржуазия, вышедшая победительницей из революции 1789—1794 гг., отказывается в это время от тех демократических завоеваний, которые были достигнуты народными массами в годы революции, т. е. от республиканской формы правления, от свободы печати, веротерпимости, местного самоуправления. Правительство Наполеона Бонапарта разрешает дворянам-эмигрантам вернуться во Францию, старается перетянуть их на сторону буржуазного режима, тратит большие суммы на содержание духовенства, заключает в 1801 г. конкордат с римским папой, создает полицейско-бюрократический аппарат как орудие угнетения трудящихся.

Общая политическая реакция создает благоприятную почву для появления и расцвета во Франции того времени консервативной дворянско-монархической идеологии, которая наиболее последовательно раскрывается в политических сочинениях виконта де Бональда (Bonald, 1754—1840) — «Теория политической и религиозной власти» (1796), «Первичное законодательство» (1802), а также в работах графа Жозефа де Местра (J. de Maistre, 1753—1821) «Рассуждение о Франции» (1795) и «О папе» (1819). Бональд ополчается против прогрессивных идеалов великих французских просветителей и против конституционно-парламентской формы правления, объявляет науку злом для человечества и высказывается за неограниченную власть монархии, действующей в союзе с церковью. Ж. де Местр клеветнически именует эпоху Просвещения «одним из самых постыдных периодов в истории человеческого разума», яростно полемизирует с теорией народовластия, восходящей к Ж. Ж. Руссо и, осуждая материализм и рационализм, всячески пытается поддержать влияние католического духовенства и папства.

В области художественной литературы консервативная идеология находит свое выражение в реакционно-аристократическом романтизме. Нельзя считать случайностью, что романтизм первоначально выступает во Франции как «первая реакция против французской революции и связанного с нею просветительства»[1]. Реакционные романтики выступают против революционного классицизма и революционно-плебейской драматургии, против творчества М. Ж. Шенье, С. Марешаля, Руже де Лиля и др. В произведениях реакционных романтиков проявляются иррелистические и субъективистские тенденции. Реакционный романтизм культивирует образ уединившегося в частную жизнь, погруженного в свои личные переживания героя.

Реакционность аристократического романтизма объясняется в первую очередь тем, что он представляет собой идеологию дворянства, которого революция лишила первенствующего положения в обществе. Именно отсюда вытекает религиозный мистицизм и крайний пессимизм, господствующие в реакционном романтизме. Из дворян, чьи интересы были ущемлены революцией (Гено де Мюсси), и из консервативных буржуа, солидаризующихся с дворянством (Жубер, Фонтан, Моле), составляется ближайшее окружение родоначальника романтизма Шатобриана, из них рекру-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXIV, стр. 34.



Франсуа Рене де Шатобриан. Гравюра Бенуа с портрета А. Л. Жироде-Триозон.

тируются его единомышленники и поклонники, в тесном общении с которыми он создает свои произведения.

Оттесняемое с исторической сцены дворянство выразило в реакционном романтизме свой ужас перед социальными последствиями революции, свое отрицание реальной действительности. Произведения реакционного романтизма проникнуты мотивами безнадежности, мистическими, религиозными мотивами. Реакционным романтикам свойственно представление о жизненных противоречиях, как о противоречиях безысходных, не разрешимых на земле силами человека. Герой их произведений враждебен всему новому, что принесла с собой революция; он против материального прогресса, принципов демократии; его отличает эгоцентризм, воинствующий аристократизм, подчеркнутое презрение к народу.

Ранний реакционный романтизм представляет собой прямой ответ реакционного дворянства на события 1789—1794 гг. Первый документ реакционного романтизма, появившийся во Франции,— «Опыт о революциях» Шатобриана — выходит в свет в 1797 г., т. е. вслед за крушением якобинской диктатуры, в период термидорианской реакции.

Франсуа Рене де Шатобриан (François Réné de Chateaubriand, 1768—1848)— глава реакционного лагеря французских романтиков — принадлежал

к старому дворянскому роду. Родился он в Бретани (в родовом поместье), юношей приехал в Париж, но пробыл там недолго, так как вскоре же отправился в Северную Америку в качестве участника научной экспедиции. Там его и застала революция 1789 г. В 1792 г. Шатобриан вернулся из Америки, чтобы примкнуть к контрреволюционным силам, выступившим против революции под знаменем роялизма. Он был участником военного похода против республики под предводительством принца Конде, после чего, подобно многим другим дворянам, эмигрировал и поселился в Англии, где прожил около семи лет. На родину он возвратился только с установлением консульства и под чужим именем, имея паспорт на имя швейцарца Ла Саня, но вскоре получил возможность вернуться к легальному положению. В годы консульства он пользовался благоволением Наполеона, который назначил его секретарем французского посольства в Риме, затем поручил ему дипломатическую миссию в Швейцарии. Но, встав в оппозицию по отношению к правительству империи, которое при всех своих контрреволюционных начинаниях все же не соответствовало его ультрареакционным политическим устремлениям, Шатобриан в 1804 г. оставил дипломатический пост. К дипломатической деятельности он вернулся только после Реставрации, примкнув к партии крайних реакционеров. При Бурбонах он был послом в Лондоне, участвовал в Веронском конгрессе, некоторое время занимал пост министра иностранных дел, активно проводил реакционную политику Бурбонов. Так, например, в 1823 г. он был инициатором подавления революции в Испании и сыграл немалую роль в организации интервенции, которая привела к восстановлению испанского абсолютизма. После революции 1830 г. Шатобриан объявил себя сторонником свергнутой династии и отошел от политической деятельности.

Первый печатный труд Шатобриана — контрреволюционный трактат «Исторический, политический и нравственный опыт о революциях» («Essai historique, politique et moral sur les révolutions», 1797 г.) был издан им в годы эмиграции. В этом трактате он еще находится под непосредственным впечатлением крушения старого режима, рисует испорченность нравов дореволюционного общества и высказывает неверие в возрождение феодальных устоев, слабость и непрочность которых он увидел воочию. В этом трактате он совсем не склонен считать, что монархия Людовика XV и Людовика XVI являлась образцом государственной власти. Он именует глупой и безумной политику абсолютистского правительства, злыми и глупыми королевских министров. Он говорит о короле (имея в виду Людовика XV), погрязшем в сладострастии, и его развращенных придворных. Не склонен был Шатобриан идеализировать и католическую церковь в том виде, в каком она существовала в дореволюционные времена. Положение христианства в те годы напоминало ему положение античного политеизма в период упадка Римской империи. Разложению церкви содействовали, по его мнению, развращенные, опьяненные роскошью и властью папы, кардиналы, епископы. Революционные события 1789—1794 гг. представлялись ему неизбежным следствием недостатков старого режима. Признавая тем самым историческую обусловленность революции, Шатобриан не скрывал, однако, своего враждебного отношения к ней и утверждал, что объективные результаты революционных переворотов бесполезны для благоденствия человечества. Катастрофические последствия революции для дворянства он распространял на всю французскую нацию, демагогически заявляя, что события 1789—1794 гг. не принесли людям, т. е. народу, счастья.

Не признавая прогрессивности общественного строя, установившегося в результате революции, но рассматривая вместе с тем старый порядок как

порядок, обреченный на уничтожение, Шатобриан не допускал еще в годы создания своего первого трактата возможности возвращения к дореволюционному строю. Он чувствовал тогда силу нового порядка и слабость защитников старины. Отсюда полная бесперспективность и беспросветный пессимизм, пронизывающие трактат Шатобриана. Человеческому обществу, утверждает он, чуждо восходящее развитие. Периоды подъема неизбежно переходят, как свидетельствует, по его мнению, история человечества, в периоды упадка, регресса. В полосу упадка вступила, полагает Шатобриан, и современная ему французская культура. Кульминационная точка развития французского общества осталась будто бы где-то далеко позади.

Отрицание прогрессивного исторического развития характеризует все дальнейшее творчество Шатобриана и определяет вообще мировоззрение реакционного романтизма. Это отрицание приводит Шатобриана под прямым воздействием нарастающей с конца 1790-х годов политической реакции к защите пережитков и остатков феодализма. Такова идейная направленность следующего трактата Шатобриана «Гений христианства» («Génie du christianisme», 1802).

В «Гении христианства» Шатобриан пытался дать развернутую аргументацию «заслуг» католической церкви, которую она якобы имеет перед культурой и искусством нового времени. Он направляет свое сочинение против идейного наследия Просвещения и Революции, в частности, против якобинцев, согласно взглядам которых вершину предыдущего исторического развития человечества представляли республики древней Греции и Рима. Его трактат направлен и против революционных, демократических тенденций Руссо. Прогрессивным, освободительным идеям своего времени реакционер Шатобриан противопоставляет «христианскую» культуру, т. е. культуру феодального средневековья.

Античное искусство рассматривается в трактате как искусство, воспевающее человека, являющегося частью природы, человека, одержимого страстями, действующего в соответствии со своими собственными склонностями. Шатобриан фальсифицирует общую картину развития искусства нового времени, не желая признавать в нем существования могучего реалистического направления, позволяя себе утверждать, что оно в целом проникнуто «христианскими идеями» (к так называемому «христианскому искусству» он относит даже Вольтера). Шатобриан противополагает «христианское искусство» нового времени античному, заявляя, что оно ставит своей целью показать столкновение страстей и инстинктов человека с религиозным принципом, воспевает торжество религиозной идеи над страстью, изображает человека, подвергающегося религиозному перевоспитанию и укрощению.

Глубоко реакционный принцип религиозного перевоспитания, «укрощения» человека связан у Шатобриана с упорным отрицанием основ реализма и демократизма в искусстве. Не действительность, а укрощенную, «исправленную природу» должно изображать, по его мнению, искусство.

Земное существование человека объявляется состоянием временным, переходным, а бунт против зла бессмысленным и ненужным. И не только потому, что человек якобы неспособен создать «рай» на земле, но и потому, что сама действительность оказывается не стоящей того, чтобы ее совершенствовать.

Призыв к примирению с действительностью, к отказу от борьбы, от активности, пропаганда смирения человеческого разума перед религиозным авторитетом явились идейной основой «Гения христианства». Понятно поэтому, что именно этим произведением Шатобриан завоевал уважение политических реакционеров, привлек к себе многочисленных сторонников и

друзей из этой среды, которая увидела в нем выразителя своих взглядов и устремлений. Восстановление католической церкви становится первым мероприятием, которого добиваются реакционеры, поставившие своей задачей реставрацию монархии, уничтожение установленных революцией порядков и в конечном счете реставрацию власти феодального дворянства.

Художественным воплощением теоретических положений, изложенных Шатобрианом в его «Гении христианства», явились его повести «Атала, или любовь двух дикарей» («Atala ou les amours des deux sauvages», 1801) и «Рене, или следствия страстей» («Réné ou les effets des passions», 1802), а также его поэма в прозе «Мученики» («Les martyres», 1809). В повести «Атала» рассказывается про любовь молодой индианки Аталы и юноши из враждебного индейского племени Шактаса, которого Атала освобождает из плена и с которым бежит из родного дома в леса. В соответствии с концепцией «Гения христианства» Шатобриан пытается «оживить» образ героини, сделав ее носительницей противоречивых устремлений. Атала, будучи не в силах совладать со своею любовью к Шактасу и не желая в то же время нарушить обет безбрачия, долго колеблется, мучается, терзается, в конце же концов принимает яд и умирает. Создавая образ Аталы, Шатобриан попытался показать душевную жизнь человека, как особый мир, чрезвычайно сложный, в котором сталкиваются противоположные начала, борются страсти и принципы. Однако Шатобриан сам же ограничивает многообразие психической жизни, сводя ее к борьбе «христианской идеи» со страстью. Для повести Шатобриана имеет в этом отношении очень большое значение роль священника Обри, к которому приходят, вырвавшись из лесных дебрей, Шактас и Атала. «Посланник неба», Обри противостоит у Шатобриана сфере неукрощенных, «диких» страстей. Тишина и порядок входят в человеческую душу с помощью Обри. Из Шактаса он делает «нового человека», обращая его в христианство, превращая его в покорное, смиренное существо, отрешившееся от своих страстей. Шактас уже не способен после своего «перерождения» послать богу проклятие, как это было тогда, когда он узнал, что религия погубила его возлюбленную. Обри укрощает его, вытравляет в нем все, что ведет к неподчинению, воспитывает в нем слепое и послушное орудие церкви.

Большое место занимают в повести картины девственной природы, на фоне которой развертываются душевные переживания Шактаса и Аталы. Шатобриан подчеркивает чрезвычайное ее разнообразие, красочность и богатство. Он показывает природу во всей ее первобытной мощи, однако он подчиняет изображение природы своим религиозным представлениям и тем самым искажает и реальные образы природы и отношение к ней человека. Природа раскрывается Шатобрианом в резкой полемике с Руссо, т. е. как сила отрицательная, направленная против человека, готовая погубить Шактаса и Аталу во время их странствований по лесам, подстерегающая их тысячью опасностей. Ноги их вязнут в болоте, тело опутывают лианы, их мучают бесчисленные насекомые, оглушает вой ветра, рев диких зверей, удары грома. Им угрожают бурные, вышедшие из берегов реки, ужасные грозы, сотрясающие до основания землю. Рядом с могущественной природой человек в «Атала» выглядит беспомощным. Он находится во власти стихий и нуждается в помощи свыше. Природа враждебна человеку, утверждает Шатобриан, лишь постольку, поскольку он оторвался от религии, отдался своим страстям, ищет сближения непосредственно с ней самой, а не с небом, видит в природе, а не в небе свою «прародину». Природа, открывающаяся Шактасу и Атала после выхода их из дикой чащи, представляется умиротворенной. Она как бы подчинилась отцу Обри, подчинилась небу.

Та же идея мнимой беспомощности человека, идея якобы благотворного подчинения человеческого разума религии положена в основу второй повести Шатобриана «Рене». В «Рене» мы обнаруживаем тот же преимущественный интерес к душевной жизни оторванного от действительности человека, с которым мы уже встречались в «Атала». Переживания и настроения Рене, его чувства и мысли, его мечты и воспоминания — вот что является и здесь основным объектом изображения. Природа, люди, предметы составляют только повод для размышлений, суждений и выводов героя. Как материал для выводов и суждений героя служат и его бесконечные путешествия, его неустанные стремления постигнуть смысл жизни, его неутомимые поиски правды жизни, о которых рассказывается в повести.

Хотя события, о которых повествуется в «Рене», относятся к дореволюционным временам, мир изображается в произведении с учетом глубоких изменений, внесенных в него революцией. Это мир, потрясенный грандиозными событиями, выведенный из состояния равновесия, многовекового покоя. Характерна сцена посещения героем дома, в котором протекало его детство. Рене находит свое родовое гнездо в полном запустении. Чертополох вырос у подножия стен, стекла окон выбиты, окна заколочены, ступени лестницы поросли мохом, трава выросла в расщелинах стен, пауки свили себе гнезда в углах комнат. В том, что вещи воспринимаются Рене как бы смещенными, сдвинутыми со своих привычных мест, в том, что старое, отжившее представляется ему во власти разрушения и уничтожения, заключена известная историческая правда. Но Шатобриан не ограничивается этой правдой. Он искажает ее хулой на действительность, ложными рассуждениями и выводами о деградации и упадке всего реального мира, к которым он приводит Рене. Характерна в этом смысле та болезненная, извращенная страсть, которую испытывает к Рене его сестра Амели. Страсть эта разрушает в сознании Рене идеал чистоты домашнего очага. Ему открывается, когда он узнает о чувстве, охватившем Амели, хрупкость, непрочность тех самых «естественных» семейных отношений между людьми, которые противопоставлялись просветителями «искусственным» социальным отношениям людей при феодализме.

Рене воспринимает все современное общество в аспекте деградации и упадка. Люди, которых Рене встречает в Италии, Англии, Франции, удалились, по его мнению, от простоты обычаев, усвоили испорченность нравов, утратили возвышенность мыслей, лишились глубоких чувств. Сталкиваясь во время своих странствий с остатками древнего мира, с памятниками и развалинами античности, Рене всюду убеждается в непрочности сооружений, воздвигаемых человеком, убеждается в неспособности человека создать ценности, которые не разрушило бы время. В аспекте увядания и тревоги предстает перед Рене и природа. Пустынный пруд, высохший тростник, сухой лист, гонимый ветром, мох на стволе дерева, колеблемый воздухом,— все вызывает в нем тоску, задумчивость, разжигает его неудовлетворенные желания. Смятенным, неприкаянным, во всем разочарованным дан в повести и сам Рене. Он охвачен меланхолией, скорбью, ему мерещится «вихрь смерти».

Шатобриан, впрочем, не удовлетворяется изображением безнадежности и отчаяния, к которым приходит Рене. Он ведет своего героя к религиозному перерождению, заставляет его преодолеть в религии свою смятенность и беспокойство, видит в религии залог его успокоения, его примирения с противоречиями жизни. После того как Амели постригается в монахини, Рене покидает родину и уезжает за океан, в Америку. Он усматривает теперь нечто преступное в своей жажде смерти, считает, что, стремясь

самовольно покинуть жизнь, он ослушался воли бога, который наказал его за это греховной любовью Амели. Рене стремится к смирению, к покорности перед волей бога, объявляет страдания, зло и уродство уделом всего земного, объявляет человека слабым, жалким существом. Направление мыслей и чувств Рене после перелома, происшедшего в его душе, поддерживают и укрепляют в нем сестра его Амели, старый индеец Шактас, священник Суэль. В письме своем к Рене Амели советует ему прекратить свои искания и бесконечные странствования, не презирать более «опыт и мудрость отцов». Счастье можно найти только на обычных, проторенных путях, заявляет Шактас. Со своей стороны, и священник Суэль сурово осуждает Рене за «ненужные мечтания», за приверженность к химерам. Критическое отношение к миру является, по мнению Суэля, недальновидным. С религиозной точки зрения, зло и уродство, страдания и несчастья — только видимость, продукт субъективного воображения.

Религиозное перевоспитание, подчинение человеческого сознания религиозному авторитету не разрешают, однако, до конца жизненные противоречия, в которых запутались герои Шатобриана. Перерождение Шактаса не приносит ему счастья. Он обретает смирение, но не в силах вернуть к жизни свою возлюбленную. Прошлое, связанное с ней, остается для него полным самых счастливых воспоминаний, бесконечно превосходящих радость настоящего. Еще сложнее обстоит дело с Рене. Рене не в состоянии, хотя он и проникся верой в бога, до конца побороть себя и укротить свой характер. Он не в состоянии полностью отказаться от своего беспокойного прошлого. Он умирает, так и не обратившись всецело к богу.

В этом проявляются колебания самого Шатобриана, который поддерживает религиозное «обращение» своих героев, но поддерживает его все же не до конца, в силу прочности тех самых скептических и нигилистических тенденций в его сознании, которые намечались у него еще до его прихода к католицизму. Шатобриан остается, однако, в своих произведениях начала XIX в. на реакционных позициях и там, где он проповедует смирение и религиозное перерождение, и там, где проявляется его исторический пессимизм, предельное разочарование во всех жизненных ценностях. Все герои Шатобриана — и Шактас, и Эвдор («Мученики»), и Абен Гамед («Приключения последнего из Абенсерагов») — резко ощущают душевную пустоту, тоскуют, чувствуют себя лишними в жизни, временными странниками на земле. Отношение их к действительности проникнуто чувством безысходности, окрашено в мрачные тона. Абен Гамед, например, грустит о прошлом, оплакивая блеск и пышность прежней арабской культуры. Герой реакционного романтизма как бы выброшен из жизни, он обращается к прошлому или сосредоточивается внутри себя.

Шатобриан создает образ своего героя в противовес традициям революционного классицизма и революционно-плебейской драматургии, которые воспевали гражданина, патриота, человека, подчиняющего интересы своей личности интересам родины, государства. Шатобриановский герой — это прежде всего частный человек, воспринимающий судьбы общества, государства сквозь призму своих камерных личных переживаний, страданий и радостей. В этом сказывается тесная зависимость раннего, реакционного романтизма от контрреволюционной термидорианской идеологии, восторжествовавшей во Франции после крушения якобинской диктатуры.

Создавая образ своего романтического героя, Шатобриан отвергает и традиции передового реалистического искусства, установившиеся в XVII—XVIII вв., традиции Сореля, Скаррона, Фюретьера, Лесажа, Бомарше. В этом заключается его враждебность прогрессивным элементам

буржуазной культуры, его реакционная, дворянская идеология. Он отрицательно воспринимал реалистическое изображение частного быта, которое было характерно для английского романа XVIII в., для Ричардсона, Фильдинга, Гольдсмита. Жанр бытового или авантюрного романа уступает место в творчестве Шатобриана лирическому, созерцательному роману. Герой Шатобриана не ищет счастья в повседневности, которая его окружает. Он отрешен от быта, от житейской практики. Он больше размышляет о существовании и созерцает жизнь, чем живет.

Созерцательность и отрешенность от быта связаны в раннем реакционном романтизме со своеобразным аристократизмом его героя. Шатобриан не только обособляет своих героев от практической жизни, но еще и подчеркивает их превосходство над окружающими, отрывает их от народа. Шатобриан указывает, что его герои не похожи на других людей, что у них в мыслях «иное направление, чем у прочих людей». Он отмечает, что это натуры исключительные, избранные судьбой, загадочные для большинства. Возвышая их над другими людьми, он превозносит и оправдывает их эгоцентризм, их презрительное отношение к окружающим.

Расцвет творчества Шатобриана относится к последним годам XVIII в. и к началу наполеоновского периода. После 1808 г., когда Шатобриан заканчивает свою «христианскую эпопею» в прозе — «Мученики», он, по существу, не создает ничего как художник. В 1811 г. публикуются его путевые заметки «Путешествие из Парижа в Иерусалим». Последние годы своей жизни он работает над воспоминаниями, «Замогильными записками», которые выходят в свет после его смерти, т. е. после 1848 г.

2

В начале века реакционный романтизм был отодвинут на второй план официальной литературой империи, принявшей форму классицизма. Литературная деятельность Шатобриана вызывает довольно резкую оппозицию среди людей, враждебных идеям старого порядка и воспитанных на традициях Просвещения. Эта противошатобриановская оппозиция проявляется в сатире М. Ж. Шенье «Наши святые», в «Критических заметках по поводу романа «Атала»», написанных свободомыслящим священником Морле, в сатире Нодье «Сегодняшний Парнас», а в особенности в литературной деятельности Сталь, Констана, Сенанкура, которые пытаются создать искусство, свободное от антигуманистической направленности и мистицизма, свойственных реакционно-романтическому мировоззрению.

Первое место среди деятелей прогрессивного направления в романтизме несомненно принадлежит Сталь. Жермен Неккер (Germaine Necker), в замужестве баронесса де Сталь (de Staël, 1766—1817), была дочерью банкира, занимавшего пост министра финансов при Людовике XVI. В 1786 г. она вышла замуж за шведского посланника при французском дворе. Еще в ранней молодости Жермен Неккер встречалась с передовыми философами и учеными того времени, посещавшими салон ее матери, была хорошо знакома с литературой и с философской мыслью Просвещения. Некоторые положения просветительской философии XVIII в. оказали несомненно влияние на формирование ее мировоззрения. В предреволюционные (1786—1788) годы постоянными посетителями ее салона были люди, недовольные абсолютистским режимом. Центром умеренной оппозиции остался ее салон и после 1789 г.— он стал цитаделью партии конституционалистов. Его посещали Лафайет, Сийес, Талейран. Радикальная ликвидация феодального строя, проведенная в 1792—1794 гг. при прямом участии народных масс, осталась,

однако, не менее чуждой для Сталь, чем сам абсолютизм. В 1792 г. она эмигрировала из Франции, провела весь период наивысшего подъема революции в Швейцарии, затем в Англии и вернулась на родину только после 9 термидора в 1795 г. Но Сталь даже в годы эмиграции не примкнула к лагерю контрреволюционеров. Буржуазный строй, установившийся в стране после революционных лет (1789—1794), получил в ее глазах значение непреложного и неоспоримого явления. Поэтому и в период якобинской диктатуры она была противницей интервентов, а после своего возвращения во Францию стала выступать против роялистов, в том числе и против реакционных романтиков шатобриановской школы. Вместе с тем она приняла враждебно Наполеона и была вынуждена вторично эмигрировать из Франции еще в годы консульства. Вернулась она на родину только после падения Наполеона.

При рассмотрении творчества Сталь и других романтиков, оппозиционно настроенных по отношению к реакционному романтизму, необходимо учитывать, что их характеризует отрицательное отношение к религиозному мировоззрению. Если Шатобриана более всего интересовал и занимал вопрос об отношении человека к богу, то Сталь была поглощена проблемой совсем иного характера. В своей книге «О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями» («De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales», 1800), она сосредоточивает свое внимание на культе человеческого разума, на мысли о «прогрессивном совершенствовании человечества». Она защищает от реакционеров принцип исторического прогресса, согласно которому победа буржуазного общества над феодальным строем представляется шагом вперед, а не является только следствием несовершенств старого. Уже в своей первой книге «О влиянии страстей на счастье людей и народов» («De l'influence des passions sur le bonheur des hommes et des nations»), относящейся к 1796 г., Сталь проповедовала принцип активности человека, свободы и независимости его духовной жизни. Она противопоставляет страстные, полные внутренней энергии характеры характерам вялым и холодным. Под страстью Сталь разумеет стихийную силу, которая способна стимулировать предельную активность человека, силу, побуждающую человека к дерзким, смелым поступкам, к резкому, решительному нарушению обычных условий жизни. Бесстрастные характеры всецело удовлетворены тем положением, в которое они попали по воле судьбы. Они ничего не ищут, ни к чему не стремятся. Они погружены в настоящее и чувствуют свою полную согласованность с ним. Их ничто не волнует, они ничем не возбуждены. У страстных натур их желания, стремления и требования к жизни несоразмерны тем условиям, в которых они находятся. Страсть дает им импульс к движению, к нарушению равновесия. Они устремлены в будущее, не могут удовлетвориться существующим.

Тот же принцип активности человека положен в основу книги Сталь «О литературе» и ее романов «Дельфина» (1801) и «Коринна, или Италия» (1807). Всюду здесь мы сталкиваемся с бунтующим, непокорным героем, который не признает традиционных норм и правил поведения и в этом смысле может быть признан определенно враждебным той проповеди смирения и пассивности, которую проводит в своих произведениях Шатобриан.

В книге «О литературе» Сталь содержится апология культуры нового времени. Сталь превозносит писателей нового времени — Расина и Шекспира — за то, что они, по ее мнению, сосредоточили свое внимание на субъективном начале, на свободе человека от законов объективного мира, перенесли центр тяжести с действительности, окружающей человека, на его внутреннюю жизнь, на его душевные переживания, за то, что они учитывают «непредвиденное» в «движениях души»; в их произведениях, по мнению Сталь,



Жермен де Сталь. Гравюра Хопвуда с картины Ф. Жерара.

содержится глубокое знание человеческой индивидуальности, человеческой психики, глубокое понимание страстей.

Первый роман Сталь «Дельфина» («Delphine») написан в традиционной для XVIII в. эпистолярной форме. В нем повествуется о молодой светской женщине, находящейся в глубоком конфликте с окружающей ее аристократической средой, которая не может простить ей ее независимости, ее сочувствия всему новому. Героиня романа — Дельфина д'Альбемар — следует только своим внутренним побуждениям, действует порывисто, под влиянием страсти, не раздумывая, не размышляя. Она независима в своих мнениях, судит обо всем, что установлено веками, по-своему, не считаясь с традициями. Верность католической церкви и дворянская честь — эти устои старого порядка — не имеют над ней никакой силы. Она противостоит в романе своему возлюбленному Леонсу, который выше всего ставит принцип дворянской чести и безжалостно подавляет охватившую его страсть, поскольку она противоречит этому принципу. Он горячо любит Дельфину, но неспособен решиться на развод с женой. Антитезой Дельфины является в романе и ее кузина Матильда. Она подчиняет все свое поведение требованиям религиозной морали и остается недоступной волнениям страстей.

Столкновению самовольной и непокорной женщины с ограниченным аристократическим обществом посвящен и второй роман Сталь — «Коринна» («Corinne ou Italie»). Героиня романа — поэтесса и артистка, по происхождению своему полуитальянка-полуангличанка,— не выносит прозы и обыденщины, которая окружает ее в Англии, порывает со своими близкими, уезжает в Италию, страну пламенной и бурной страсти, сильных и вольных движений души. В Италии зарождается любовь ее к Освальду Нельвилю и ответное его чувство к ней. Показательно, что Нельвиль, выступающий в романе как персонаж, в конечном счете отрицательный, отвергает Коринну во имя сословных и семейных традиций, отказывается от нее, для того чтобы жениться на девице, предназначенной ему его отцом и принадлежащей по своему происхождению к старому дворянскому роду.

Мировоззрение Сталь, ее взгляды на человека и историю, на античность и современность во многом разделял другой видный деятель либерального направления в романтизме начала XIX в., Бенжамен Констан де Ребек (Benjamin Constant, 1767—1830), швейцарец по происхождению, один из вождей французского либерализма. Его первая публицистическая книга-брошюра «О силе современного французского правительства и о необходимости поддержать его» (1796) характеризовала Констана как ревностного защитника правительства буржуазной Директории. В годы консульства он оказался в оппозиции и был изгнан Наполеоном из Франции. После разгрома наполеоновской армии в России Констан опубликовал брошюру «О духе завоевания и узурпации в ее отношении к европейской цивилизации» (1813), которая осуждала захватническую политику Наполеона. Однако после реставрации, в период «Ста дней», напуганный деятельностью ультрароялистов, Констан встал на сторону Наполеона, что заставило его после второй реставрации Бурбонов эмигрировать в Англию. Вернувшись во Францию после годичного отсутствия, он присоединился к либеральной оппозиции.

В 1816 г. Констан опубликовал написанный им еще в годы империи роман «Адольф» («Adolphe»), который представляет собой историю молодого дворянина, порвавше.о со своим обществом ради страстно любимой им женщины и оказавшего предпочтение не высокому общественному положению, а уединенному семейному счастью. В отличие от Шатобриана, который стремился всячески обуздать своеволие своих героев, стремился подчинить их действия религиозному авторитету, Констан более всего ценит в Адольфе его независимость от каких бы то ни было авторитетов, более всего прославляет в Адольфе то, что он следует в своем поведении внутренним импульсам, не подчиняется приказаниям отца, вопреки его воле вступает в связь со своей возлюбленной Элеонорой, удаляется с нею от «света», отказывается от блестящей служебной карьеры, которую навязывает ему его отец. Достоинство романа Констана — в чрезвычайно детальном и дифференцированном раскрытии душевной жизни героя, в точной фиксации настроений и переживаний, сменяющихся в его душе, в изображении многообразного и сложного внутреннего мира героя. Душевная борьба не сводится в романе, как у Шатобриана, к борьбе религиозного принципа со страстью, а выражается в столкновении и переплетении между собой различных чувств, совершенно независимых от религиозного настроения.

Анализируя оппозицию реакционному романтизму, необходимо всегда помнить, что эта оппозиция, в рядах которой действовали вместе со Сталь Констан и Сенанкур, отнюдь не являлась продолжением и развитием идейных традиций революции 1789—1794 гг. и революционной деятельности народных масс. Нельзя забывать откровенный антидемократический и антиякобинский характер французского либерализма начала века. Признавая,



Бенжамен Констан. Гравюра Хофа с портрета Лефевра.

в отличие от Шатобриана, громадное историческое значение буржуазной революции, Сталь и другие романтики этой группы не принимали вместе с тем того плебейского способа расправы с защитниками абсолютизма, который составил основное содержание и направление революционных событий 1792—1794 гг. Якобинская диктатура, опиравшаяся на революционную активность народных масс, вызывала у Сталь отрицательное отношение. У единомышленников Сталь, наряду с резкими возражениями против творчества Шатобриана, мы обнаруживаем выпады против революционного классицизма, против его героя — патриота, защитника родины, свободного гражданина, возмутившегося против притеснителей. Главным образом против революционного классицизма с его культом античности и направляет Сталь свою книгу «О литературе». Недаром она такое большое место уделяет здесь частной, домашней жизни, замкнутому семейному существованию, видя в них специфическую особенность нового времени и относя публичную, общественную

жизнь к временам, по ее мнению, более примитивным и духовно обедненным, чем современность. Революционный классицизм с его борьбой против анархической личности, которой вольно поступать, как она сама пожелает, не пользовался симпатиями в окружении Сталь. У Сталь и ее единомышленников все сосредоточивается на культе индивидуального, на защите частного человека, удалившегося от общественной и государственной деятельности, признающего только свою личную волю, свое «я».

Страх перед активностью народных масс был источником и того идеалистического понимания общественной жизни, которое присуще мировоззрению Сталь. Не материальная общественная практика, не деятельность народных масс, а человеческое сознание и его носитель, изолированный индивид, представляются ей двигателем исторического процесса. Она уже не видит, как Шатобриан, первопричину исторического развития в боге и в «потустороннем мире». В этом пункте Сталь решительно отходит от мистических устремлений реакционных романтиков. И, однако, она сохраняет незыблемым идеалистический способ рассмотрения и истолкования общественной жизни, принимая притом этот принцип в его крайней индивидуалистической форме, высказываясь за частную жизнь, оберегая ее от посягательств со стороны общества, народа.

То же тяготение к частному началу, которое противополагается началу общественному, обнаруживаем мы и у Констана. Психологическое раскрытие характера героя недаром сопровождается у Констана необыкновенным равнодушием к материальному миру, к общественной среде, к другим людям. Роман Констана крайне беден событиями, жизненными фактами, бытовыми и социально-историческими деталями. Эта особенность романа, в которой выражается стремление Констана оторвать сознание героя от реальных условий его жизни, тесно связана с эгоцентризмом и субъективизмом, отличающими самого Адольфа, героя романа. Борьба чувств в душе Адольфа приводит в конечном счете к победе эгоистического чувства, чувства самовлюбленности, над тяготением к другому человеку, над влюбленностью в Элеонору. Констан отвергает устами Адольфа все, что может ограничить личную свободу отдельного человека, вторгнуться в его личную жизнь, распоряжаться его поступками, его замыслами, предпринимаемыми им делами. Уклоняясь в сторону субъективного идеализма, Констан утверждает в «Адольфе», что объективные обстоятельства человеческой жизни составляют незначительную величину, в то время как характер человека является «всем». Человек, по его словам, остается неизменным во всех объективных обстоятельствах, только перенося без всяких внешних влияний из одной ситуации в другую свое внутреннее содержание.

С образами своевольных и вместе с тем ограниченных сферой частной жизни героев романов Сталь и «Адольфа» Констана во многом сходен образ героя в романе Сенанкура (1770—1844) «Оберман» (1806). В образе Обермана мы обнаруживаем, с одной стороны, чрезвычайный интерес писателя к реальному внутреннему миру человека, с другой же стороны — тяготение к изображению не широкой объективной действительности, а узких субъективных ощущений и переживаний, воспоминаний и предчувствий.

Основным объектом изображения у Сталь и ее единомышленников становится интенсивная душевная жизнь человека (Сенанкур) или же имманентная, в себе самой замкнутая динамика страсти, ее зарождение, развитие и угасание. С этим органически связано отсутствие сюжета в «Обермане» Сенанкура и весьма слабое сюжетное развитие «Адольфа» Констана. Герой Констана и Сенанкура — одинокий, замкнутый в себе человек. Герой «Адольфа», детально анализируя каждое свое чувство и настроение, совершенно не

интересуется ничем, что лежит вне его непосредственного окружения, целиком занят самим собой. Герой «Обермана» сторонится людей, обособляется от них, остается совершенно равнодушным к их судьбе. Вид чужих страданий вызывает у него только неприязненное чувство.

Эта индивидуалистическая обособленность героев Констана и Сенанкура, с одной стороны, помогает им отделиться от реакционного дворянского окружения, а с другой стороны, представляет собой источник трагического мироощущения, которое так присуще либеральной оппозиции Сталь, Констана и др. и является признаком ее слабости. Весьма показательно, что произведения этих писателей рассказывают, подобно произведениям Шатобриана, о бессилии человека, о его неизбежной гибели. О поражении героя повествуется в романах Сталь, в «Адольфе» Констана. Для героя констановского романа чрезвычайно характерно возникающее у него в результате всех его переживаний чувство усталости, мысль о бренности всего сущего, мысль о смерти. Сосредоточившийся на самом себе, отделившийся от окружающих людей, будучи неспособен найти в других людях, в солидарности с ними опору для своего поведения, Адольф приходит к концу романа к сознанию своей беспомощности. Человеческая жизнь представляется ему потоком, который уносит с собой людей, глубокой ночью, которая окутывает со всех сторон человека. Так открывается лазейка для религии. Человек якобы ничего не знает о мире, в котором живет, ни для чего и никому не нужен. Лишь религия играет роль света во тьме, окружающей человека, роль ветки, к которой утопающий протягивает руку. Только человек, хорошо защищенный от несчастья, заявляет Адольф, может обойтись без религии.

Констан, правда, не переходит при этом на позиции Шатобриана. Представитель трезво-практического буржуазного общества [1], как называл его Маркс, не отказывается, конечно, от своего мировоззрения ради мировоззрения идеолога феодальной контрреволюции. Но он все же делает шаг к примирению с религией. Любопытны в этой связи его многолетние занятия религиозными вопросами, о чем свидетельствует его двухтомное исследование «О религии» («De Religion», 1826). Он вообще уклоняется от острых и прямых столкновений с реакцией. Соглашательски и половинчато он ведет себя и как представитель либеральной оппозиции в Палате депутатов.

У Сталь всего явственнее этот путь примирения с реакцией раскрывается в книге «О Германии» («De l'Allemagne»), написанной в 1810 г. Книга «О Германии» представляет собой последовательную апологию немецкой культуры, в особенности тех ее сторон, которые выражают ее отсталость, ее застой. Сталь с видимым одобрением указывает на раздробленность Германии, на незначительное место, которое отведено в ее жизни практической активности, на преимущественное развитие в ней идеалистической философии, философии Канта, Фихте, Якоби. Высокая оценка идеалистической культуры Германии влечет за собой критическую переоценку французской материалистической философии XVIII в. Она представляется теперь Сталь недостаточно глубокой, недостаточно знакомой с «тайнами сердца», с природой человека. Она уступает, по мнению Сталь, французской философии XVII в.— Паскалю, Мальбраншу с их явными уклонами в область идеализма и мистики. Идейный поворот Сталь в сторону сближения с Шатобрианом сопровождается рассуждением о «неземном», потустороннем мире, о бессмертии, покорности, примирении с любыми жизненными обстоятельствами, о безропотной покорности божьей воле.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, стр. 213.

3

Одной из своеобразных фигур французского романтизма первых лет XIX в. был Шарль Нодье (Charles Nodier, 1780—1844). Он был воспитан на освободительной философии XVIII в., вырос среди людей, являвшихся непосредственными участниками революционных событий. По своему социальному происхождению принадлежал к кругам, отрицательно относившимся к старому режиму: отец его был председателем безансонского революционного трибунала. Сам он в возрасте 13—14 лет выступал в клубах Безансона с революционными речами и, хотя не был сторонником революционного террора, все же во второй половине 90-х годов, во время торжества термидорианской реакции, занял по отношению к ней враждебную позицию. В 1799 г. он был привлечен к ответственности за участие в заговоре против общественной безопасности, а в 1801 г. за памфлет против Наполеона, который именовался в нем «вероломным иностранцем», был подвергнут тюремному заключению.

С самого начала своей литературной деятельности Нодье выступает противником реакционного романтизма. У него не вызывают ни малейшего сочувствия ожесточенные выпады против Просвещения со стороны Шатобриана в его «Гении христианства», «Атала» и «Рене». В сатире Нодье «Сегодняшний Парнас» (1802) Шатобриан представлен в качестве писателя, «мучающего библию» и «вымаливающего авторитет у неба». О повести Шатобриана «Атала» он отзывается здесь же весьма презрительно, характеризуя ее чрезвычайно «скучной», т. е. находя бесплодными и ненужными все ее «красоты», имеющие своей целью апологию мистики и политической реакции.

Против реакционного романтизма направляет Нодье и свою повесть «Зальцбургский живописец» («Peintre de Saltzbourg»), относящуюся к 1803 г. Герой этой повести, Шарль Мюнцер, изгнанник из феодальной Баварии, видит в людях своих «братьев», мечтает о «счастливых» временах первобытного, патриархального строя, когда еще не существовало государственной власти, власть сосредоточивалась в руках старейшины рода, не было «наглых владык», попирающих «благородные души» своим «дерзким авторитетом». У него до предела развито чувство независимости от «позорных учреждений общества». С грустью взирает он на людей, трусливо допустивших утрату своей свободы, потерявших достоинство и опустившихся до положения «узников», «пленников», «рабов».

Высказываясь в «Зальцбургском живописце» за независимость личности от власти и авторитета, Нодье, однако, не выступает сторонником изолированного, одинокого индивидуума. Шарль Мюнцер недаром клянет свое одиночество, жалуется на отсутствие у него друзей, семьи, родины. В этом отношении Нодье самым решительным образом расходится с романтиками из круга Сталь, хотя и является их союзником по борьбе с реакционным романтизмом. Если романтизм Сталь и Констана тесно связан с термидорианской идеологией контрреволюционной буржуазии, с безоговорочным оправданием буржуазного общества, то у Нодье мы имеем дело со своеобразной реакцией на установившийся в результате революции буржуазный строй. Только эта реакция отражает не противодействие новому порядку со стороны дворянства, а неудовлетворенность результатами революции, охватившую низы «третьего сословия», и в первую очередь настроения мелкобуржуазных слоев.

На первый взгляд, правда, Нодье разделяет стремление Констана и Сталь к апологии обособленного человека. «Зальцбургский живописец» не случайно написан Нодье в форме психологической повести и имеет подза-

головок «Дневник волнений одного страдающего сердца». В «Зальцбургском живописце» фигурирует по существу только один персонаж — Шарль Мюнцер. Читатель видит все совершающееся в повести его глазами, узнает обо всем от него самого. Остальные действующие лица — Элали, Гильом и др.— появляются перед читателем лишь тогда, когда они встречаются с Шарлем. Им как бы отказано в самостоятельном существовании. В соответствии с этим в повести все сосредоточено на душевных переживаниях Шарля, на его впечатлениях от природы и от встреч с другими людьми, на его внутренней жизни.

Однако если герой констановского «Адольфа» преимущественно занят самим собой, собственным поведением, отношением к отцу или возлюбленной, то Шарль Мюнцер более всего поглощен неотступно преследующими его мыслями об Элали, которая была невестой Шарля, но после его изгнания уступила настояниям матери и отдала руку другому. Шарль Мюнцер, кроме того, усиленно размышляет о судьбах человеческого рода, впавшего в рабство и утратившего первоначальную свободу. Он отличается от холодного, рассудочного героя Констана и непрестанной взволнованностью, горячностью, возбужденностью. Он отличается от Адольфа и поведением, безрассудными с точки зрения его личных интересов поступками. Когда жених Элали умирает, Шарль, несмотря на всю свою любовь к Элали, отказывается от брака с ней, чтобы не осквернить браком память о покойном. Характерно его заявление о том, что он видит в обществе или «эгоистов», «иссушивших свое сердце», или «энтузиастов», «истощающих» себя в «несбыточных мечтаниях». Сам он, очевидно, причисляет себя ко вторым. Свои действия он подчиняет принципу самоотречения и противопоставляет их поступкам, основанным на эгоистических, своекорыстных соображениях.

Создавая образ своего героя, Нодье категорически отмежевывается от агрессивного индивидуализма, от индивидуалистической морали, которую проповедует в «Адольфе» Констан. Однако в то же время он поддерживает в своем герое пассивное, бездеятельное, «непротивленческое» отношение его к миру, не дает ему выйти из созерцательного состояния и завязать тесные связи с другими людьми. Он сохраняет, во всяком случае, самую форму психологической повести, не выводит Шарля за пределы раздумий и размышлений, не окружает его образ картинами общественной жизни и реалистически выписанными характерами других персонажей.

Еще более подчеркивает Нодье принцип отрешенности от жизни, публикуя в качестве приложения к повести свои «Размышления о монастыре» («Méditations sur cloître») и предлагая в них монастырь как приют для усталых и измученных, разочарованных и тоскующих одиночек. Нодье, конечно, меньше всего думает при этом об интересах католической церкви. Он озабочен лишь приисканием убежища для одинокого героя, заблудившегося среди анархии частнособственнических интересов. Он совершенно не подчеркивает специфически церковный характер этого убежища. Однако объективно, независимо от собственных желаний, он все же действует здесь в пользу реакции, обнаруживая крайнюю противоречивость своих социальных позиций.

Крайней противоречивостью, хотя и далекой от каких-либо прямых уступок реакции, отмечено и самое выдающееся произведение Нодье, написанное им в 1812 г. и опубликованное в 1818 г.,— его роман «Жан Сбогар» («Jean Sbogar» [1]). «Жан Сбогар» написан в жанре «разбойничьего романа», т. е.

---

[1] Ш. Нодье, Жан Сбогар, изд. «Academia», М. 1934.

принадлежит к произведениям, изображающим жизнь и действия людей, выброшенных за пределы официального общества и зачисленных в разряд «преступников», «отверженных». Характерна двупланность композиции произведения. Первый его план посвящен изображению жизни и переживаний девушки из обеспеченной дворянской семьи Антони де Монлион и ее сестры Люсили. Действие развертывается в тихой, мирной обстановке замка Каза Монталеоне возле Триеста, среди великосветских балов и музыкальных вечеров в Венеции. Тишина, успокоенность и беззаботность этой жизни оказываются, впрочем, поверхностными, иллюзорными. Второй план повествования посвящен описанию действий разбойничьего отряда Жана Сбогара, обитающего в уединенном замке Дуино. Жан Сбогар, влюбившийся в Антони и проникающий к ней под видом аристократа Лотарио, вносит в ее жизнь атмосферу беспокойства и страха. Он приводит, сам того, впрочем, не желая, героиню и ее сестру к смерти. Трагически кончает и сам Жан Сбогар: захваченный полицией, он погибает на эшафоте.

Своим внутренним обликом Жан Сбогар во многом напоминает героя «Зальцбургского живописца» Шарля Мюнцера. Это человек также изгнанный из своей родины и находящийся во вражде с современным ему обществом. Это в то же время мыслитель, мечтающий о патриархальном строе, в котором отсутствуют богачи, бедняки, государство, и обнаруживающий в Черногории область, защищенную высокими горами от цивилизации, где сохранились еще патриархальные нравы. Критика современного состояния общества и мечты об идеальном, гармоническом общественном строе развернуты и обоснованы в «Жане Сбогаре» значительно полнее и шире, нежели в «Зальцбургском живописце». Речи Жана Сбогара в Венеции, обращенные к Антони, и его записная книжка, случайно забытая им в гостиной Антони, дают обширный материал, характеризующий социально-политические взгляды и мировоззрение героя.

Сбогар, как его рисует Нодье, рассматривает современный ему общественный строй, как строй, основанный на неравенстве, на власти «богачей» и «интриганов» над народом. По его мнению, французская буржуазная революция не внесла никаких существенных изменений в общественную жизнь. Общество для него — «это горсть патрициев, дельцов и авгуров, а с другой стороны, весь род человеческий в пеленках и на помочах». Свободу для всех, якобы установившуюся в результате революции, он усматривает только «в руках всех сильных и в кошельках всех богатых». «Закон равенства», прокламированный буржуазной революцией, он истолковывает как «договор о продаже нации, предоставленной богачам интриганами и крамольниками, желающими сделаться богачами». Об этих «крамольниках», т. е. о термидорианцах, прикидывавшихся до поры до времени «революционерами», а потом предавших революцию и интересы народа, в другом месте «Записной книжки» Сбогара говорится еще откровеннее: «Человек льстит народу. Он обещает служить ему. Он достиг власти. Думают, что он немедленно потребует раздела имуществ. Не тут то было! Он приобретает имущество и вступает в союз с тиранами для раздела народа».

Жан Сбогар не только обладает более глубокими знаниями о современном обществе, чем Шарль Мюнцер, и способен поэтому более глубоко вскрывать пороки современного общественного строя, чем герой «Зальцбургского живописца». Он отличается от Шарля Мюнцера и по своему характеру, по своему поведению. Если в «Зальцбургском живописце» Нодье рисовал пассивного мечтателя, бездействующего фантазера, то в «Жане Сбогаре» он создает образ активного, волевого, действенного героя. Жан Сбогар одержим «любовью к слабым и несчастным», неспособен «безучастно заснуть» рядом

с «нищетой», которая «бодрствует и плачет». Он рвется к действию, объявляет войну богачам, стремится оказать помощь «таким же несчастным, как он сам». Это не просто грабитель. Действуя, как атаман разбойничьей шайки, он относит себя к числу «кровавых и ужасных людей, которые подтачивают, разбивают основания общественного строя с тем, чтобы перестроить его заново». Он видит в себе носителя «духа обновления», «проявляющегося на исходе цивилизации и убивающего ее, чтобы обновить!» Он убежден, что возглавляемые им и всеми презираемые разбойники «превратятся в судей, а их эшафоты сделаются престолами». В своей «Записной» книжке он возвещает «раскрепощение бедных», грядущую революцию, когда «снова начнется захват мира». Он уверен в конечной победе народа, так как на его стороне «сила и количество»: «рабы в человеческом обществе никогда не составляют меньшинства».

Преодолевая в «Жане Сбогаре» пассивное созерцательное отношение к действительности, Нодье все же неспособен до конца подняться над идеалистическим пониманием общественной жизни, которого держались Сталь и Констан. Не случайно разбойника Жана Сбогара он рисует как существо исключительное, из ряда вон выходящее, не похожее на обычного человека. В своем герое он подчеркивает его отличие от толпы, от массы, его «царственную горделивость, властный взгляд, презрительную усмешку, деспотическую волю». Старик дворецкий Матео, рассказывающий Антони о Сбогаре — Лотарио, отмечает его «суровый и немного надменный ум», который «отделяет его от бедняков преградой», а также и «значительное расстояние, оставленное им между собой и народом». Нодье пишет про Сбогара, что в его «взоре было нечто неизъяснимое для наблюдателей, говорившее об организации высшей, чем человек».

Еще более изолирует Сбогара от окружающих, ставит по отношению к ним в особое, исключительное положение то обстоятельство, что он представлен в романе таинственным незнакомцем, которого никто как следует не знает. Он появляется в разных обличьях и под разными именами. Он непроницаем для окружающих, окутан тайной. «Немногие из нас,— рассказывает про него один из членов его отряда,— видели его иначе, как сквозь вуаль или забрало шлема... Он очень редко заезжает в Дунно и появляется здесь только в маске». Таинственным незнакомцем он остается даже для своей возлюбленной Антони. Она его узнала и полюбила в облике богатого аристократа Лотарио и умирает от ужаса, узнав, что Лотарио и Сбогар одно лицо.

Атмосфере тайны, окружающей Сбогара, приподнимающей его над остальными людьми и вместе с тем делающей его одиноким, обособленным среди них, соответствует и общий колорит романа. В нем так же, как в «Зальцбургском живописце», отсутствует конкретное изображение общественных отношений. Критические размышления Сбогара не подкрепляются реалистическим показом современной общественной жизни. Не реальная общественная сила противопоставлена буржуазному обществу в романе, а идеал, оторванный от конкретной исторической почвы. Правда, идеи Нодье, влагаемые им в уста Сбогару и изложенные в «Записной книжке» Сбогара-Лотарио, являются итогом длительных размышлений над историческими судьбами народа. Но народ, масса представляется Нодье косной, инертной силой, нуждающейся для своего возбуждения в героической личности. Это представление о народе объясняется тем, что в 1800—1810-х годах, в то время, когда Нодье создавал «Зальцбургского живописца» и «Жана Сбогара», народная масса в самом деле не проявляла той активности, которая была ей присуща как в годы революции 1789—1794 гг., так и несколько позже, во второй половине 1820-х годов и в 30-х годах. Социально-политическая ситуа-

ция представлялась Нодье совершенно бесперспективной, безвыходной. Осуществление идеального общественного строя в тех исторических условиях казалось ему совершенно немыслимым.

Именно поэтому Нодье отказывается от реалистического углубления своих мечтаний, от каких-либо попыток связать свои идеи с настроениями широких народных масс. Идеи, заключенные в «Жане Сбогаре», не находят своего развития в последующих произведениях писателя. «Жан Сбогар» остается высшей точкой творческого развития Нодье, его апогеем, за которым следует отступление. Отступление это выразилось в первую очередь в ожесточенной критике байронизма, которую ведет Нодье в ряде статей, напечатанных им в первой половине 20-х годов.

Следует учесть также, что, подвергая уничтожающей критике буржуазный общественный строй, Нодье склонен был расценивать дворянскую реакцию, наступившую после 1815 г., в качестве явления, далеко не столь опасного, как рост и усиление буржуа. В «Записной книжке» Сбогара-Лотарио он замечает, что «все кончится», когда дойдут до «законодательства», которое «признает в своих установлениях денежную аристократию». Господство «денежной аристократии» представляется ему гораздо большим злом, чем господство дворянства. Недооценкой социальной опасности режима Реставрации объясняется у Нодье его примиренческое отношение к реакционному романтизму в 20-х годах. Он встречает снисходительно «трогательные элегии» и «возвышенные оды», создаваемые в это время Ламартином, Виньи, молодым Гюго и другими, «блестящей плеядой юных поэтов», как он их называет. Он участвует в реакционно-романтических журналах и кружках и становится с 1824 г. во главе литературного кружка, который собирается в его квартире при библиотеке «Арсенала» и в котором принимают активное участие реакционные романтики. Он вовлекается в русло реакционного романтического движения, выступает несколько позднее, уже в 30-х годах, с апологией фантастики в литературе (статья «О фантастическом в литературе»), доказывает, что сон есть «самое мощное» и «самое ясное» состояние мысли (статья «О некоторых феноменах снов»), рисует в повести «Фея с крошками» (1832) жизнь, в которой реальное переплетается с чудесным, рассказывает в новелле «Инес де лас Сиеррас» (1837) легендарную историю, действие которой совершается в полуразрушенном замке и в которой участвуют привидения.

Надо отметить, что Нодье не разделяет при этом католических и феодальных симпатий реакционных романтиков, а также их симпатий к эпигонам классицизма. В одной из своих статей 1823 г. он прямо связывает эпигонов классицизма, как явление архаическое и старомодное, со старорежимной монархией, с абсолютизмом. Ему чужда вместе с тем борьба прогрессивных романтиков во второй половине 20-х годов против режима Бурбонов, так как она связывается в его представлении с буржуазно-либеральной оппозицией. Ему остались чужды и демократические устремления прогрессивного французского романтизма, обнаруживающиеся после июльской революции.

4

Установившийся в 1815 г. режим Реставрации был принципиально отличным от режима империи, так как опирался на совершенно иную социальную базу. Реставрация защищала не интересы промышленной буржуазии, которой покровительствовала империя, а интересы крупного землевладения, знаменуя собой проявление уже не буржуазной, а дворянской реакции против революции. В этой связи становятся понятными возросшая политиче-

ская активность дворянства после падения империи, массовые аресты прогрессивно мыслящих лиц, массовые увольнения из армии и гражданской администрации, многочисленные смертные приговоры, вынесенные чрезвычайными судами в 1815 г. Ультрароялисты выставляют после возвращения Бурбонов требование возвратить духовенству его прежние земельные владения и передать в его руки дело народного образования. Избирательный закон 1820 г. дает крупным земельным собственникам право «двойного вотума», что усиливает влияние помещиков на выборы. В 1825 г. правительство принимает решение о выплате бывшим эмигрантам денежного возмещения в размере одного миллиарда франков за конфискованные земли. Политика правительства приобретает все более антибуржуазный характер. Ультрароялистские законы Карла X в июле 1830 г. имеют целью отстранение от участия в голосовании торгово-промышленных кругов.

Наступившее после 1815 г. усиление политической реакции, приобретающей резко выраженный продворянский характер, делает понятным то укрепление реакционного романтизма, которое происходит во второй половине 1810-х годов и в первой половине 1820-х годов. Реакционно-аристократический романтизм не является уже теперь второстепенным, полупризнанным литературным направлением, как в годы империи. К нему примыкает большое количество писателей. Он приобретает определенные организационные формы, распространяется через литературные кружки, начинает опираться в своих выступлениях на собственные периодические органы [1].

Реакционные романтики, вступившие на литературное поприще в первой половине периода Реставрации, развивают, а иногда просто воспроизводят антиреалистические и антипросветительские тенденции раннего реакционного романтизма. В своих статьях, напечатанных главным образом в 1822—1824 гг., они стремятся лишить искусство его высокой идейности, ограничить искусство сферой чувственного и иррационального восприятия, подменить трезвое, реалистическое понимание действительности субъективными измышлениями о мире.

Именно в этом смысле реакционный романтик Гиро в статьях, напечатанных во «Французской Музе», определяет романтиков как «представителей XIX столетия», как людей, которые «доверяют своему сердцу», в то время как «люди XVIII в.» верили только «своему разуму» и «своей памяти». «Объективному», т. е. реалистическому, подходу к изображению действительности, который руководствовался «анализом», он противопоставляет подход «субъективный», который должен вдохновляться «чувством» и «воображением». Ограничение искусства эмоциональной сферой сопровождается стремлением замкнуть его в круг интимных переживаний, в круг частной жизни. Тот же Гиро не случайно ратует за «интимный и индивидуальный (т. е. индивидуалистический) характер» поэзии, за поэзию как отражение одной лишь «сердечной жизни». Он пытается здесь использовать

[1] В 1820 г. образуется кружок Дешана, в который входят, кроме самого Дешана, Суме, Гиро, Виньи, Гюго, Баур-Лормиан, Шенедолле и др. В этом же году начинает издаваться первый журнал реакционных романтиков «Литературный консерватор», являющийся органом кружка Дешана. В 1821 г. реакционные романтики находят приют в «Обществе благонамеренной литературы». В нем участвуют Виньи, Дешан, Гюго и др. С этого же года начинают печататься в «Летописях литературы и искусства» («Annales de la littératur et de l'art» — официального органа «Общества благонамеренной литературы». Несколько позже, в 1823—1824 гг., их органом делается журнал «Французская Муза» («Muse Française»), становящийся центром нового их объединения, в которое входят Дешан, Суме, Гиро, Виньи, Гюго, Баур-Лормиан, Шенедолле, а также Ламартин, Ансло, Брифо, Гаспар де Пон, Лефевр, де Рессегье и др. В 1824 г. реакционные романтики — Ламартин, Виньи, Гюго, Суме, Гиро — посещают кружок Нодье или кружок «Арсенала».

некоторые, по сути дела контрреволюционные, антиобщественные тенденции творчества Сталь и Констана. Реакционные романтики периода Реставрации недаром считают себя учениками не только Шатобриана, но и Сталь.

Антиреалистическая и антипросветительская направленность высказываний Гиро развивается и в статьях другого реакционного романтика — Суме, также заявляющего о себе как о последователе г-жи де Сталь. Статьи Суме печатаются в той же «Французской Музе» и других изданиях. Возмущаясь «духом философствования» XVIII в. и «безбожной» поэзией предреволюционного и революционного времени, имея, очевидно, в виду Вольтера и Марешаля, он так же как Гиро, по существу ополчается против высокой идейности просветительского и революционного искусства. Суме пытается истолковать реализм как «прозаическую имитацию» и призывает поэтов «презреть красоту реальных предметов». Реалистические тенденции раздражают его и в поэзии А. Шенье, который, по его словам, занимался только тем, что украшал и оживлял чувственный, т. е. материальный, мир, не умея вместе с тем вызвать ощущение невидимого и бесконечного. Суме предается откровенной пропаганде мистицизма и ирреалистического способа изображения действительности, заявляя: «Поэзия освобождает предметы от вульгарной оболочки, чтобы раскрыть нашим взорам все формы их потустороннего, чудесного существования. Поэт угадывает под различными предметами, которыми он окружен, нечто иное, чем сами эти предметы... Поэзия пытается открыть в событиях, происходящих в этом мире, всемогущую силу, которая создает их».

Наиболее последовательным воплощением эстетических положений реакционных романтиков является поэзия самого выдающегося представителя реакционного романтизма периода Реставрации — Ламартина.

Альфонс де Ламартин (Alphonse de Lamartine, 1790 — 1869) происходил из обедневшей дворянской семьи; детство свое провел в поместье отца. Иезуитская коллегия, где он получил образование, укрепила его ненависть к революции и ее традициям в современной жизни, воспринятую им в домашней среде. Дипломатическая карьера Ламартина (с 1820 по 1823 г. он состоял советником французского посольства во Флоренции) непосредственно связала его с монархией Бурбонов, которые к тому же покровительствовали ему как поэту. Литературная деятельность Ламартина началась в 1810-х годах. В 1820 г. он выпустил первый сборник своих стихотворений «Первые думы» («Premières méditations»). В 1823 г. вышел в свет его второй сборник «Новые думы» («Nouvelles méditations»). Оба сборника дают отчетливое представление о первом периоде творчества Ламартина, когда он выступает как идеолог контрреволюционного дворянства, как певец Реставрации.

В основе многочисленных лирических стихотворений Ламартина, созданных им в 1810-х годах и в первой половине 20-х годов, лежит мировоззрение, направленное против общественных отношений, возникших в результате революции 1789 г. Характерной чертой воззрений Ламартина является отрицание мира материальных ценностей, мира материального богатства, который создавался в то время буржуазным обществом и подрывал могущество дворянства. Ламартин, однако, почти нигде не позволяет себе прямых выпадов против революции и ее традиций, против буржуазии и народа. Отсюда проистекает художественная манера, свойственная поэзии Ламартина и определяющаяся стремлением поэта уклониться от прямого показа предметов реальной действительности.

Какое дело мне до этих долов, хижин,
Дворцов, лесов, озер, до этих скал и рек?

Перевод *Б. Лившица*



Альфонс де Ламартин. Рисунок Т. Шассерио.

Этим стремлением объясняются столь характерные для стихотворений Ламартина и вообще для его поэтического мастерства обедненные, обесцвеченные, лишенные красок и звуков картины, нарочито нематериальные, воздушные, бесплотные пейзажи. Они лишены всякой конкретности, всяких деталей, далеки от какой-либо живописности, характеризуются полутонами, зыбкими очертаниями, неопределенными контурами.

Белинский недаром отмечал, что стихотворения Ламартина «сотканы из вздохов, охов, облаков, туманов, паров, теней и призраков» [1]. Ламартин намеренно пренебрегает в своих стихотворениях описанием и изображением явлений объективного мира. Эти явления остаются за порогом его поэзии, как второстепенные, недостойные поэтического изображения. В стихотворении «Уединение» («Solitude») он прямо замечает: «нет ничего общего между мной и землей». Он выключает из сферы изображаемого и предметы обыденной жизни, считая их прозаическими и грубыми, и всю материальную обстановку, созданную руками человека. Дома, мебель, костюмы, домашняя утварь никогда не фигурируют в его произведениях. Что касается явлений природы, то они изображаются Ламартином лишь в связи с душевными переживаниями, которые они когда-то у него вызывали. Так, в стихотворении «Озеро» («Le lac») присутствуют скалы, сосны, тростник, холмы. Но они привлекают

[1] В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. III, ГИХЛ, М. 1948, стр. 305.

внимание поэта лишь потому, что напоминают об умершей возлюбленной, закрепляют в памяти прошедшее, уже не существующее. Поэт потому и предпочитает воспоминание, что оно позволяет ему избегать прямого показа предметов, событий, позволяет оставаться в плоскости уже бывшего, исчезнувшего. Воспоминание о прошлом явно преобладает у него над восприятием настоящего. Подчеркнутое равнодушие ко всему материальному проявляется у Ламартина и в его тяготении к показу дальних горизонтов, необъятных просторов неба и земли, космических пространств, в которых тают и уничтожаются обычные, естественные пропорции вещей. Та же ненависть к материальному проявляется в настоятельном стремлении Ламартина подчеркивать эфемерность и хрупкость существующего. Все тленно и преходяще, говорит поэт. В стихотворении «Бессмертие» («L'immortalité») он рассказывает о том, как падают в лесах под бременем годов кедры, как высыхают моря, желтеют луга, чахнут травы.

Для поэзии Ламартина характерно вместе с тем полное отсутствие трагических мотивов. Земные, жизненные конфликты представляются ему несущественными, неважными. Стихи его по преимуществу идилличны, проповедуют успокоенность и тихую грусть, смирение и безропотную покорность.

Мне ничего уже не надо в этом мире,
Я ничего уже от жизни не хочу

Перевод Б. Лаврица

В стихах Ламартина постоянно присутствует образ умершей возлюбленной поэта, чрезвычайно часто встречаются образы смерти. Однако смерть трактуется у него не как переход в полное небытие, а как своеобразный мостик в небесный мир. Он рассматривает человека как случайного «странника» на земле, а душевную жизнь как отблеск «потустороннего бытия». Образ человека, отвернувшегося от земли и обратившегося к небу (ср. стихотворение «Умирающий христианин» — «Le chrétien mourant»), обязательно сочетается в поэзии Ламартина с образом бога-утешителя, милостливо склонившегося к человеку. Лирика, рисующая душевную жизнь, неизбежно переходит у него в религиозную, элегии и думы переходят в оды-молитвы.

Пропагандируя веру в «лучший» мир, который якобы ожидает человека после смерти, пропагандируя религиозное, молитвенное настроение, лирика Ламартина воспевает тем самым и проповедника этой веры, этого настроения — католическую церковь. Основная тенденция поэзии Ламартина, заключающаяся в стремлении внушить читателю, что только католическая церковь способна внести гармонию в будто бы вульгарный и обреченный на уничтожение материальный мир, полностью совпадает с настойчивой пропагандой религии, которую ведут в годы Реставрации многочисленные религиозные организации и общества. Они ставят своей целью при этом, так же как поэзия Ламартина, поддержку и защиту пережитков «старого порядка» в современности, т. е. поддержку и защиту такого общества, в котором главенствующее положение принадлежало бы дворянству и духовенству. Поэзия Ламартина всем своим характером вполне соответствует и задачам, которые ставит перед собой монархия Бурбонов, опасающаяся, особенно в царствование Людовика XVIII (1815—1824), совершенно отменить экономические завоевания буржуазной революции, стремящаяся лишь подчинить капиталистическое развитие Франции интересам крупного землевладения. Этим объясняется то одобрение и внимание, которыми окружают Ламартина правящие круги, осыпающие его всяческими милостями. В нем и в его стихах

видят существенную опору режима, на него и на его поэзию возлагают большие надежды.

Что касается Виньи, второго лидера реакционного романтизма 1820-х годов, то его связи с режимом Реставрации представляются значительно более сложными.

Альфред де Виньи (Alfred de Vigny, 1797—1863), так же как Ламартин, по своему происхождению принадлежал к дворянству и, так же как Ламартин, был воспитан в ненависти к революции и послереволюционным общественным отношениям. Жизненный путь его сложился, однако, несколько иначе, чем жизненный путь Ламартина. Большую роль сыграла в этом отношении его служба в армии (он поступил на военную службу уже после 1815 г.). Она укрепила в нем, с одной стороны, кастовые, аристократические предрассудки, высокомерное отношение к народу и буржуазии. Военная служба положила, с другой стороны, начало его скептицизму в отношении монархии Бурбонов, так как заставила его делать невыгодные для Реставрации сопоставления с воинской славой, с громкими победами наполеоновских времен.

Литературная деятельность Виньи началась на рубеже 1810-х и 1820-х годов. В 1822 г. появился его первый стихотворный сборник «Поэмы» («Poèmes»). В 1824 г. вышла его поэма «Элоа» («Eloa»). В 1826 г. он выпустил второе, расширенное издание своих стихотворений. В том же году был опубликован его исторический роман «Сен-Мар» («Sinq-Mars ou une conjuration sous Louis XIII»).

Отличительной особенностью поэзии Виньи следует признать пронизывающее ее неверие как в буржуазное общество, растущее и крепнущее на глазах поэта, так и в режим Реставрации, пытающийся спасти пережитки общества феодального. Содержание поэзии Виньи отражает непрочность дворянской монархии Бурбонов, эфемерность попыток реакционного дворянства задержать ход истории, вернуть дореволюционный общественный строй. Поэзия Виньи проникнута поэтому предельным скептицизмом и пессимизмом.

Именно отсюда, из неприятия современности, из несогласия с традициями революции и из недовольства Реставрацией Бурбонов вытекает характер сюжетов и образов Виньи. Очень существенно для поэзии Виньи 1810—1820-х годов то, что он преимущественно обращается не к современности, а к мифологическим, библейским, античным временам. Его героями являются Элоа, Моисей, Иевфай, Самсон, библейские пророки, ангелы, древнееврейские полководцы, выдающиеся деятели античной культуры.

Поэтическое мастерство Виньи характеризуется усиленным вниманием поэта к вещам и предметам, окружающим героя, к предметно-чувственной стороне действительности. Мы сталкиваемся в его стихотворениях с описаниями, живописными образами, с картиной зримого, видимого мира. В стихотворении «Купание» описывается мраморная ванна, наполненная розовой водой. С кровати, украшенной золотом и слоновой костью, встает ночью героиня «Сомнамбулы». В «Долориде» очень красочно изображается прекрасное женское тело, обнаженные руки, длинные черные волосы. Предметному, вещественному фону стихотворений Виньи соответствует чувственный, плотский характер переживаний его героев. Они охвачены страстью. Они действенны и активны. Таков его Моисей, вождь иудейского народа, достигший предельной степени человеческого величия и мощи, или полководец Иевфай, победитель вражеского племени, гордый и отважный.

Однако очарование осязаемого, предметного мира, одержимость страстью и действенность героев Виньи раскрываются у него в плане ката-

строф и уничтожения. За внешним великолепием скрываются у Виньи измены и клятвопреступления, вражда и кровавые убийства. Типично стихотворение «Бал». Разочарование, слезы, сердечные страдания сменяют здесь наслаждение и веселье. Старость овладевает красавицами, плясавшими на балу, прекрасные лица их блекнут, вянут цветы, которыми они себя украшали. В поэме «Дочь Иевфая» слава достигается ценой гибели личного счастья. В поэме «Моисей» подвиги, слава, героизм приводят к горю и несчастью. О любви, которая ведет к смерти, рассказывает Виньи в поэме «Любовники из Монморанси», убийством или самоубийством кончаются «Сомнамбула», «Симета», «Долорида», «Жена-изменница».

Пессимистическое мировосприятие Виньи распространяется и на такие, казалось бы, незыблемые для дворянина-контрреволюционера, ценности, как монархия и церковь. Из «Трапписта» мы узнаем о короле, предавшем свой народ, о короле-изменнике. В «Элоа» и «Потопе» сомнениям подвергаются гармония «потустороннего» мира и вера в бога. Если «Элоа» повествует о падении ангела, то в «Потопе» Виньи показывает тщетность иллюзорных представлений о боге как носителе добра и гармонии. Он отказывает богу в дружелюбии к человеку, на котором так упорно настаивали Шатобриан и Ламартин. Бог уже не является здесь, как в «Атала» Шатобриана, защитником человека от природных стихий. Он стоит на стороне природы и направляет ее против человека. Так отпадает и дискредитируется идея христианизированной культуры, идея цивилизации, состоящей под эгидой католической церкви, о которой мечтали Бональд и де Местр. Если человек беспомощен перед природой, заявляет своей поэмой Виньи, если он не в силах создать великую цивилизацию, то не поможет ему на этом пути и церковь, общественная сила, сохранившаяся от дореволюционных времен.

Виньи не считает, впрочем, человека способным на протест, на восстание против бога. Жертва подавлена, она уже не в состоянии взбунтоваться. Неверие в благость божества не сочетается у Виньи с прославлением величия человека. Неверие же в творческие возможности человека оставляет поэта в русле реакционного романтизма, отвергающего социальный прогресс, восходящее, прогрессивное историческое развитие. Это не мешает Виньи занимать среди других реакционных романтиков особое, своеобразное положение, не вполне устраивающее реакцию и во многом объясняющее его последующее литературное развитие, его литературную деятельность в 30—40-х годах.

В период Реставрации это своеобразие положения Виньи в лагере реакционного романтизма проявляется наиболее отчетливо в его «Сен-Мар». «Сен-Мар» принадлежит к жанру исторического романа. По своей форме он резко отличается от психологической повести и романа, которые разрабатывались Шатобрианом и независимо от Шатобриана — Сталь и Констаном. Внимание уже не сосредоточено здесь на душевной жизни одинокого героя. Действие выходит далеко за пределы частной жизни. События романа совершаются в провинции и в Париже, в феодальном замке Сен-Мар, в королевском дворце, в покоях кардинала Ришелье, на большой дороге из деревни в столицу, на парижских улицах и площадях. В действии принимает участие большое количество персонажей, представителей дворянства, буржуазии, народа.

Вся эта конкретная историческая обстановка, все эти многочисленные действующие лица интересуют, впрочем, Виньи не сами по себе, а только как фон, на котором вырисовывается образ Сен-Мара. Виньи подробно описывает биографию своего героя, его отъезд из родительского дома, его жизнь при королевском дворе, его любовь к Марии Гонзаго, его участие

в заговоре феодалов против кардинала Ришелье. Однако как образ главного героя, так и описание исторической обстановки далеки от подлинной реальности. Виньи направляет свой роман против прогрессивного исторического движения XVII в., воплощенного в образе Ришелье, который наносит первые удары феодализму и тем самым подготовляет установление во Франции буржуазного строя.

Характерно, что положительным героем романа является дворянин Сен-Мар, пытающийся повернуть вспять колесо истории, вернуть к жизни разрушаемую кардиналом Ришелье старую феодальную Францию. В этом проявляются феодальные симпатии Виньи, его ненависть к буржуазному обществу, предшественником деятелей которого выведен в романе Ришелье. Ненависть к буржуазному обществу определяет и существенные особенности художественного метода романа. Изображение широкой, разнохарактерной и живописной действительности искажается субъективной схемой, грубым, противоречащим реальному ходу вещей противопоставлением идеализированного круга сторонников Сен-Мара и мрачного, преступного, злодейского окружения Ришелье, которого автор, вопреки истории, стремится всячески очернить и унизить. Многообразие живых и противоречивых характеров стушевывается и обедняется этой антитезой, блекнет и тонет в этом противопоставлении.

Важно, однако, что Виньи не верит в реальную возможность восстановления старых порядков во Франции. Он убежден, как показывает весь ход действия романа, что дело восстановления феодализма, предпринятое Сен-Маром, было обречено на неудачу. Той старой Франции, на которую пытался опереться в своих реакционных замыслах Сен-Мар, фактически уже не существовало. Она жила только в мечтах и воспоминаниях Сен-Мара и его друзей. Любопытно также, что Сен-Мар изображается в романе внутренне надломленным, полным сомнений, претерпевающим крушение своих иллюзий. Сен-Мар утрачивает, в первую очередь, веру в свою возлюбленную Марию Гонзаго. Ее манит пышный блеск королевского двора, ее соблазняет перспектива стать польской королевой, и честолюбивые мечты постепенно ослабляют ее чувство к Сен-Мару. Потеря возлюбленной делает бессмысленной активность героя. Утратив Марию, он погружается в беспросветное отчаяние, проникается жаждой небытия. Не менее значительно для Сен-Мара то, что он переживает острый кризис своих монархических убеждений, так как король Людовик XIII отказывает Сен-Мару в последний момент в поддержке, предает его и отдает в руки Ришелье. Крушение веры в короля еще более обессмысливает для Сен-Мара его заговор против Ришелье, обессмысливает самую его попытку остановить ход истории.

Отмечая внутреннюю надломленность своего героя, осложняя его характер чертами разочарованности, Виньи подчеркивает тем самым и свои собственные сомнения в догме реакционного мировоззрения, защищающего монархию Бурбонов и церковь. Отсутствие в его сознании положительных принципов, которые он мог бы противопоставить буржуазному порядку, делает для него вместе с тем невозможным выход за пределы реакционного романтизма, традиции которого, хотя и основательно расшатанные, сохраняются в его творчестве и после 1830 г.

5

Если реакционный романтизм периода Реставрации своим идейным содержанием отражает судьбы французского дворянства, у которого революция отняла политические привилегии и экономические преимущества, то

борьба против реакционного романтизма, относящаяся к тому же историческому периоду, тесно связана с антифеодальным движением, направленным против монархии Бурбонов. Основной движущей силой антифеодального движения являются народные массы. Активное участие в этом движении принимают и значительные круги буржуазии, представителями которых выступают в 20-х годах либералы, действующие в Палате депутатов против ультрароялистов.

В противовес ультрароялистам либералы выступают как противники неограниченной монархии, засилья дворян в политической жизни страны, пропаганды, которую ведут церковники. Однако главного своего врага они видят в народных массах. Они исполнены страха перед возможным народным восстанием, всегда готовы пойти на соглашение с реакционерами против народа и критикуют реакционеров по существу за то, что последние действуют слишком неосторожно и откровенно, не считаясь с мнением народных масс.

Основой деятельности либералов являлась предпринятая ими защита буржуазной цивилизации от теоретиков дворянской реакции — Бональда, де Местра и др. Именно в этом значение трудов французских историков либерального направления периода Реставрации — Гизо, Тьерри, Минье, Тьера, Баранта. В то время, как дворянские реакционеры объявляли все пореволюционное общество как бы «вторичным» по отношению к традиционным национальным устоям Франции, буржуазная историческая школа ставит своей задачей показать глубокие корни новой Франции в ее историческом прошлом. Именно эту цель преследует Барант в своей книге «О коммунах и об аристократии» (1821). Ту же цель имеют перед собой Гизо в своей книге «О правительстве во Франции до Реставрации и о современном министерстве» (1820) и Тьерри в «Письмах по истории Франции» (1827). Борьбу «третьего сословия» против дворян и духовенства они рассматривают как борьбу классов. Однако они не распространяют при этом закона классовой борьбы на буржуазное общество, утверждая целостность всего «третьего сословия» и не допуская, что у народных масс могут быть свои собственные интересы, отличные от интересов крупной буржуазии.

Занимаясь преимущественно решением политических, философских и общеидеологических проблем, либералы не оставляют без внимания и литературное движение своего времени. Они отводят в своих журналах и газетах («Минерва», «Меркурий XIX столетия», «Французский Меркурий», «Глобус») значительное место литературной критике. Они создают литературные кружки и салоны (собрания у леди Морган, у Виолле ле Дюка, у Делеклюза, у Стапфера). Либералы пытаются оказать воздействие и на отдельных писателей, привлекая их к сотрудничеству в своих журналах. Они стараются создать, в противовес реакционному романтизму, свою литературную школу, выступая сторонниками прогрессивного течения в романтизме. Это выявляется особенно отчетливо с 1824 г., когда создается либеральная газета «Глобус». В «Глобусе» 1824—1829 гг. выступают литературные критики-либералы — Тьер, Ремюза, Дюбуа, Ампер и др.

Если реакционные романтики 1810—1820-х годов опираются в своей деятельности главным образом на традиции Шатобриана, то либералы исходят из традиций Сталь, Констана, Сенанкура. Они, впрочем, не принимают целиком творчество Сталь и Констана с его культом одинокой личности, с его индивидуалистическим психологизмом. Им не внушают сочувствия господствующий в нем культ частного существования, откровенное отрицание общественной жизни, отрицание традиций передового реалистического искусства XV—XVIII вв.

Либералы нисколько не отвергают при этом антиреволюционной, антинародной направленности творчества Сталь и Констана. Показывая картины гражданских войн во Франции XVI в., они всячески избегают изображения бурных столкновений различных социальных сил. Изображение «сатурналий королевских и народных» пробуждает у критика «Глобуса» Шарля Ремюза «воспоминания о кризисе», из которого он и его единомышленники сами «едва вышли». Ремюза признается, что даже «среди удовольствий» его «продолжает волновать французская революция».

И, однако, ввиду грядущих социальных потрясений, ввиду близящейся революции, либералы не могли совершенно игнорировать роль широкого массового движения, роль народа как возможного союзника против дворянства. Они считали необходимым ввести в искусство, хотя бы в качестве фона для описания деятельности героев, картины народной жизни и массового движения. Они признавали желательным отвести известное место изображению быта, жизненной практики, материальных интересов. Они полагали возможным использование традиций реалистического искусства XVI—XVIII вв., в частности, традиций Шекспира.

Именно в этом направлении либерал Гизо предпринимает в 1821 г. пропаганду шекспировского наследия. В предисловии к французскому переводу сочинений Шекспира он выступает в защиту драматического искусства, не ограниченного рамками личных переживаний и приватной деятельности. «Свидетели тридцатилетия, протекшего после величайших общественных переворотов, мы не стесним развитие нашего духа узкими пределами нескольких семейных событий или волнениями чисто личной страсти»[1]. Гизо высказывается за изображение «вульгарных интересов» и «грубых привычек». Они должны войти в искусство наряду с показом «величайших чувств» и «самых возвышенных судеб человека».

Той же точки зрения придерживались и литературные критики «Глобуса». Они агитировали в 1828 г. за «изображение материальных предметов, документов, дат, деловых формул». Тьер, писавший в 1824—1825 гг. в «Глобусе», считал картины, изображающие фламандских пьяниц, столь же художественно совершенными, как и «Сикстинская мадонна» Рафаэля. Он рекомендовал художникам «лучше изучать природу», «воспроизводить те из ее деталей, которые делают ее живой», иметь дело со «всеми нравами», со «всякого рода сюжетами».

Демагогическое использование традиций реалистического искусства XVI—XVIII вв. вполне согласуется у либералов с тем, что они пропагандировали в «Глобусе», в противовес «лирической» трагедии в духе Шиллера, которую поднимали на щит Сталь и Констан, историческую драму в прозе в стиле Шекспира. Либералы Ремюза и Вите создают драматические хроники «Восстание в Сан-Доминго» и «Феодализм», «Баррикады», «Штаты в Блуа» и «Смерть Генриха III». Действие выходит в этих драматических хрониках за пределы домашнего, семейного мира. В них изображаются события общественной, публичной жизни. В них действует уже не одинокий герой, а большое количество действующих лиц, фигурирует толпа, масса. Любопытно, что либерал Вите в исторической драме «Штаты в Блуа» дает герцога Гиза, своего героя, в окружении его партии, близких ему людей, его единомышленников, которые оберегают его, заботятся о его судьбе, стараются спасти его от гибели. Перед лицом врага он совсем не является беспомощным и одиноким.

---

[1] Chakespeare, Oeuvres, Paris., 1821, v. I, p. 151.

Сильной стороной литературной критики либералов являются их выпады против реакционного аристократического романтизма. За «религиозные чувства», за «мистические верования» осуждают критики «Глобуса» лирику «Французской Музы». Они совершенно правильно характеризуют элегии Ламартина как «гимн унынию, скептицизму и бездеятельности» и требуют от поэзии, чтобы она была «энергической» и «позитивной», т. е. близкой к практической жизни. Литературный критик «Глобуса» Ремюза возражает против «праздного увлечения бесконечным будущим», т. е. загробным существованием. Мысль о нем разочаровывает человека «в здешних, земных обязанностях и благах».

Но обрушиваясь на реакционный романтизм, критики-либералы не принимают и последовательного прогрессивного романтизма. В частности, они не приемлют Байрона. Их беспокоят те тенденции к изображению уродливых сторон жизни, которые обнаруживаются в это время во французском романтизме. Ремюза резко возражает в 1828 г. в «Глобусе» против «поисков низкого и склонности к уродливому». Он стоит за то, чтобы художники, невзирая на «бедствия внешнего существования», ставили своей задачей отыскивать в жизни «красоту и благородство». Что же касается этих «бедствий», их изображение определяется тем же Ремюза как очевидное «преувеличение» и «злоупотребление». В книге Ж. Жанена «Мертвый осел и гильотинированная женщина» (1829) критика «Глобуса» шокирует «прелюбодейное соединение картин очаровательных с картинами страшными». Его возмущает, что «прелестные образы» в романе «разорваны и испачканы грязью и кровью».

6

Глубокие изменения в социально-политической жизни Франции второй половины 20-х годов связаны с тем, что решающей силой становится в это время народное движение, направленное против монархии Бурбонов. Оппозиционность либералов получает теперь поддержку и опору от низов «третьего сословия». Победа либералов на выборах 1827 г. сопровождается в Париже уличными манифестациями, возведением баррикад, вооруженными столкновениями на улицах. Когда победа либералов на выборах 1830 г. вызвала королевский указ о роспуске палаты, народ ответил на этот указ вооруженным восстанием, которое закончилось разгромом монархии Бурбонов.

Изменение социально-политической обстановки в стране в пользу прогрессивных общественных сил, которые получают перевес над силами реакции, способствовало возникновению нового литературного содружества, создавшегося в 1826—1827 гг. и получившего наименование «Сенакль» (Cénacle). Это литературное объединение с самого начала заняло враждебную позицию по отношению к режиму Реставрации, к защищающему этот режим реакционному романтизму. Оно развивает эстетическое положение критиков-либералов, хотя и усваивает более радикальные социальные и эстетические принципы, чем те, которых придерживались либералы.

Правда, в состав «Сенакля» вошли некоторые писатели, принадлежавшие в прошлом к кружкам реакционных романтиков, например, В. Гюго и А. Виньи. Однако Виньи примкнул к «Сенаклю» только вследствие своих разногласий с ортодоксальной линией реакционного романтизма, которую представлял в 1815—1824 гг. Ламартин. Что же касается В. Гюго, то его взгляды претерпевают в 1826—1827 гг. существенную эволюцию, он отходит от своих юношеских ультрароялистских убеждений и становится во главе «Сенакля». В «Сенакль» к тому же не входят такие представители реак-

ционно-романтического направления, как Суме, Гиро, Ансло и др., сохранившие свои связи с правыми политическими группировками и выступающие теперь в печати якобы против романтизма вообще, а фактически против прогрессивного романтизма группы «Сенакля». В «Сенакле» задают тон люди, стоящие на стороне сил, враждебных режиму Реставрации,— Сент-Бев, Мюссе, Дюма, Борель, Готье, Жерар де Нерваль, Сулье и др. Многие из них находятся в личных дружественных связях с либералами и участвуют в либеральных журналах. Один из основных деятелей новой романтической школы, Сент-Бев, начал свои литературные выступления в качестве сотрудника «Глобуса».

Своеобразие эстетических установок «Сенакля», отличающее его от реакционного романтизма, заключалось прежде всего в совершенно новом образе героя. В противовес разочарованному во всем, меланхолическому, пассивному герою реакционных романтиков, романтики группы «Сенакль» создают образ смелого, волевого человека, отвергающего уже не все существующее, а лишь его застойные, консервативные стороны, устремленного вперед, хотя и не ясно представляющего цель своих стремлений. Характерны для романтиков «Сенакля» герои поэм Мюссе «Дон Паез» («Don Paez»), «Каштаны из огня» («Les marrons du feu»), «Порция» («Portia»), напечатанных в 1830 г. в сборнике «Испанские и итальянские повести» («Contes d'Espagne et d'Italie»). Дон Паез, Камарго, Порция прочно стоят на земле и целиком, без колебаний и угрызений совести отдаются своим страстям, бурно переживают, глубоко думают и чувствуют. Они презирают меланхолию и беспричинную грусть, не умеют тосковать и томиться. Мюссе чужда ламартиновская проповедь пассивности и созерцательности. Герои его исполнены кипучей энергии, бесстрашия. Их существование насыщено чрезвычайными происшествиями. Именно отсюда убыстренный темп, в котором развертывается действие ранних поэм Мюссе, весьма далеких от успокоенности и замедленности, к которым стремился Ламартин. Герои Мюссе не пресыщены жизнью, не устали от нее, не стремятся к забытью. Их привлекает к себе существование, полное тревог, опасностей, волнений. Вполне соответствуют им в этом отношении герои произведений В. Гюго конца 20-х годов, например, его Эрнани.

Отвергая религиозно-мистические принципы реакционного романтизма, поэты и драматурги «Сенакля» пытались создать искусство, воспевающее чувственное очарование жизни. Многокрасочный, пестрый, отливающий всеми цветами радуги мир предстает перед ними в «Восточных стихотворениях» («Orientales») — сборнике стихотворений В. Гюго, вышедшем в 1829 г. Люди, памятники культуры, явления природы показаны здесь во всем своем зрительном многообразии. Мы покидаем туманные, как бы покрытые вуалью пейзажи, столь характерные для художественной манеры Ламартина, и вступаем в круг осязаемых вещей и живописных перспектив.

То же стремление освободиться от религиозно-метафизической концепции действительности, во власти которой находились реакционные романтики, характерно и для Сент-Бева. В своих литературно-критических фрагментах 1829 г., озаглавленных «Мысли Жозефа Делорма» («Pensées de Joseph Delorme») он выступает против «космической» лирики реакционного романтизма. Ламартиновской линии в поэзии Сент-Бев предпочитает традиции А. Шенье, лирика которого свободна от мистицизма и связана с предметами, «менее высокими» и «более ограниченными». Не туманные просторы небесных далей, а зеленеющие леса, колосящиеся поля, виноградники и холмы, лужайки и речки показывает А. Шенье в своих стихах. От

«аналитической» лирики А. Шенье и должна, по мнению Сент-Бева, отправляться поэзия. Поэт обязан обратиться к «прозаическим мелочам», обязан заняться показом «обыденных предметов». Тема обыденной жизни определяет лирические произведения Сент-Бева второй половины 1820-х годов, которые он публикует в 1829 г. в сборнике «Стихотворения Жозефа Делорма» («Poésies de Joseph Delorme»). В стихотворении «Прогулка» Сент-Бев отдает предпочтение описанию повседневных явлений. Он хотел бы видеть рядом с собой не скалы, не мощные бурные реки, а журчащий ручеек, пруд, тропинку. Природа обрисована в поэзии Сент-Бева во всех подробностях. Герой его видит распустившиеся почки на деревьях, наблюдает, как просвечивают на солнце своими жилками листья, замечает упавшую ветку («Осенние мысли»).

Отвергая героя реакционных романтиков, погруженного в свои думы и воспоминания, романтики «Сенакля» пытаются превратить своего героя в участника широкой общественной жизни. Отсюда их пристальное внимание к Шекспиру и В. Скотту, их тяготение к жанру исторической драмы, как об этом свидетельствует трагедия В. Гюго «Кромвель», созданная в 1828 г. Их привлекают исторические темы, общегосударственные, общенациональные события. При этом, делая героя участником истории, романтики «Сенакля» видят в нем активное начало, движущее историю вперед. Если Сен-Мар Виньи вовлекался в исторический процесс только для того, чтобы этот процесс остановить, то Гюго делает героем своей пьесы вождя английской революции, Кромвеля, носителя прогрессивного, восходящего развития.

Попытки создания исторической драмы приводят романтиков «Сенакля» к столкновению с эпигонами классицизма, которые в подавляющем большинстве являлись политическими реакционерами, сторонниками режима Реставрации и безраздельно господствовали в то время на театральной сцене. Если реакционные романтики видели в эпигонах классицизма своих союзников по борьбе с традициями Просвещения, ценили их как прочную опору монархии Бурбонов и церкви, то романтики «Сенакля», становясь в резкую оппозицию к пережиткам старого режима, разрывают всякие отношения с эпигонами классицизма. Они пытаются устранить строгое разграничение между «высокой» и «низкой» сферами действительности, между «трагедией» и «комедией», разграничение, утверждавшееся эстетикой классицизма. Отказываясь от отвлеченной, абстрактно-психологической драмы классицизма, они пытаются оживить действие своих пьес вводом большого количества действующих лиц, частыми переменами места действия, напряженными драматическими ситуациями, убыстрением хода развития сюжета.

Появление романтических пьес на сцене было остро враждебно воспринято сторонниками старых драматургических идей. Наиболее яростная борьба разгорелась вокруг постановки пьесы В. Гюго «Эрнани» (1830). Враги «Сенакля» пытались сорвать постановку этой пьесы. Семь академиков, сторонников классицизма, подали жалобу на директора «Французского театра» Тейлора, который, по их словам, открыто покровительствовал романтикам. На представлении «Эрнани» в зрительном зале разыгралось настоящее сражение между сторонниками новой драматургии и защитниками старой. Почти каждая реплика, монолог произносились под перекрестным огнем аплодисментов, свистков, возмущенных или сочувственных возгласов.

Находясь, на первый взгляд, в совершенном согласии с либералами, соратники по борьбе с монархией Бурбонов, романтики «Сенакля» в своих произведениях косвенно отражают нарастающее в конце 20-х годов народное движение против режима Реставрации. В силу этого решающего обстоя-

тельства позиции романтиков «Сенакля» во многом существенно расходятся с эстетическими принципами либералов, которые пропагандировались «Глобусом». Романтики «Сенакля» не принимают прежде всего так безоговорочно, как либералы, современную буржуазную действительность. Именно поэтому они отстаивают необходимость изображения в искусстве уродливого, безобразного, утверждая тем самым, что в современной жизни, даже если ее освободить от пережитков феодального прошлого, отсутствуют полное благополучие и полная гармония. Проблеме уродливого в искусстве специально посвящает свое предисловие к «Кромвелю» В. Гюго. О том же пишет и Сент-Бев в своей статье 1829 г. «Матюрен Ренье и Андре Шенье».

В этой же связи у романтиков «Сенакля» подвергается переосмыслению и принцип «локального» изображения действительности, принцип «местного колорита», сформулированный критиками из «Глобуса». Локальный принцип у романтиков «Сенакля» связывается с их недовольством буржуазной современностью, жизненной прозой, равносилен бегству от сегодняшнего дня, уходу в необычность, экстраординарность, экзотику. Именно поэтому они культивируют изображение стран, не вполне еще затронутых влиянием капиталистической цивилизации (Испания, Италия, Восток). Именно поэтому так охотно обращаются они к позднему средневековью, к Ренессансу, которые привлекают их своим отличием от современности, своей непохожестью на нее.

Стремление к экзотическому свидетельствует вместе с тем и об исторической ограниченности романтиков «Сенакля». Не принимая целиком буржуазной современности, апологетами которой выступают писатели либерального направления, романтики «Сенакля» в своем тяготении к экзотике обнаруживают оторванность от нужд и потребностей народных масс. Они обнаруживают незнание тех общественных сил, которые могли бы поддержать их недовольство буржуазной современностью.

Наклонность к экзотическому, прежде всего ослабляет то стремление романтиков «Сенакля» включать в искусство изображение материального мира с его деталями, которое отличает их позиции от реакционного романтизма. Тяготение к экзотике искажает это их стремление и приводит к показу мира как красочного полотна, как субъективной видимости, за которой оказываются скрытыми действительные отношения явлений. Изображение объективного мира подменяется у них передачей субъективных впечатлений, прокладывает путь к эстетскому бездумному наслаждению внешними формами, ведет к безидейному эстетству Т. Готье и его единомышленников. Недаром Готье в 30-х годах считает себя подлинным хранителем традиций «Сенакля».

Эстетские, субъективистские тенденции, коренящиеся в романтизме «Сенакля», обедняют и тот образ активного, волевого героя, которого романтики «Сенакля» противопоставляют герою произведений реакционных романтиков. В нем подчеркиваются черты индивидуализма и анархического своеволия, в нем оказывается ослабленным бунтарское, свободолюбивое начало.

Эстетские, субъективистские тенденции существенно тормозят и попытки романтиков «Сенакля» создать историческую драму. Деятели «Сенакля», в первую очередь В. Гюго, стремятся к динамичности действия. «Избыток» действия достигается нагромождением совершающихся в пьесе событий, внешней экспрессивностью поведения персонажей. Присутствие на сцене большого количества действующих лиц, чисто внешнее оживление заслоняют подлинные причины событий, затрудняют раскрытие объективных закономерностей совершающегося.

Эстетские тенденции сказываются и в поэзии Сент-Бева. Изображение жизненных деталей перерастает у него в мелочную детализацию, в любование подробностями. Выступая на передний план, мелочи заслоняют и поглощают характеристику героя и описание реальной среды, в которой складывается его характер.

О той же исторической ограниченности романтиков «Сенакля» свидетельствует и абстрактная интерпретация уродливого, безобразного начала в действительности, трактовка его как метафизической, вневременной силы, «вечного» антагониста красоты и прекрасного, которую мы обнаруживаем в их эстетических теориях (в первую очередь в «Предисловии» В. Гюго к «Кромвелю»). Они рассматривают уродливое как внеисторическую силу, присущую всему «новому времени», не обнаруживают в нем проявления конкретно-исторических противоречий и пороков буржуазного общества, не видят реальных носителей безобразного в современности, выражают уродливое в отвлеченных образах зла, ограничивают его изображение формой гротеска. В этом их отличие от критического реализма, который также исходит из наличия уродливого в современной действительности, но трактует его как историческую категорию, связывает его с существованием буржуазного общества, обличает конкретную носительницу уродливого начала в жизни — буржуазию.

Пессимистические взгляды романтиков «Сенакля» на современное общество не оказали, однако, влияния на В. Гюго как автора «Марион Делорм» и «Эрнани». Эти пьесы содержат в себе ростки демократических тенденций (которые полностью разовьются после 1830 г.) и знаменуют собой уже в конце 20-х годов поиски путей к преодолению уродливого, к победе над ним. Более отчетливо дают о себе знать пессимистические и трагедийные мотивы в «Стихотворениях Жозефа Делорма» Сент-Бева. Сент-Бев явно преувеличивает силу безобразного в жизни, считает его власть безысходной и исторически непреодолимой, не видит реальных общественных сил, которые помогли бы его победить, которые можно было бы ему противопоставить. В этом отличие ранней поэзии Сент-Бева от тенденций демократического романтизма, зарождающихся в драматургии Гюго конца 20-х годов.

7

Большое влияние на формирование прогрессивного романтизма периода Реставрации оказал великий французский реалист Стендаль. Стендаль является в период Реставрации подлинным зачинателем литературного движения, направленного против реакционного романтизма. Он идет вместе с тем гораздо дальше тех попыток создать антифеодальное искусство, которое мы обнаруживаем у либералов из «Глобуса» и у романтиков «Сенакля». Ему враждебны политическая умеренность и псевдореалистические лозунги либералов. Ему чужды субъективистские и эстетские тенденции романтизма «Сенакля».

Стендаль выступает в 1810-х и в первой половине 1820-х годов как литературный и художественный критик. Среди его работ этого времени следует особенно отметить «Историю живописи в Италии» («Histoire de la peinture en Italie») и «Расин и Шекспир» («Racine et Shakespeare»).

Взгляды Стендаля на искусство и литературу начали складываться еще в пору революции. Он воспитывался на лучших образцах просветительской литературы. Традициям Просвещения он сохранил верность и в своих работах 1810-х годов.

Верность Просвещению он сохраняет прежде всего в своей отрицательной оценке средневекового, «готического» искусства, которое пытались возродить реакционные романтики. Средневековое искусство отталкивает Стендаля своим презрением к человеку. Его возмущают «тонкие руки», «скорбные лица», «испуганные глаза» на картинах средневековых художников. Если Шатобриан пытался утверждать, что христианская религия является основой для возрождения и расцвета искусства, то Стендаль рассматривает как «несчастье» то, что первые художники Возрождения черпали свои сюжеты из Библии. Поэтам реакционного романтизма не хватает, по его мнению, высоких философских идей. «Набожность» в их произведениях «уносит страсть на высоты, слишком возвышенные для наших обыкновенных влечений». Она вредит «страстному выражению чувства».

Верность традициям Просвещения и революции определяет оппозицию Стендаля эпигонам классицизма. Он видит в них в первую очередь опору «старого режима», защитников деспотической монархии, которая «убивает духовную энергию народов» и содействует их «обезличению». Он преследует эпигонов классицизма за их архаизм и несовременность. Они представляются ему выходцами из XVII в., пропагандирующими отжившие идеи времен расцвета абсолютизма. Нельзя забывать, что, обрушиваясь на Расина, Стендаль, по сути дела, борется не с ним, а с тем искаженным образом великого драматурга, который был создан эпигонами классицизма и реакционными романтиками, видевшими в нем певца абсолютной монархии и опиравшимися на этот вымышленный образ в своей защите монархии Бурбонов.

Верность идеалам Просвещения объясняет глубокое уважение, которое Стендаль питал к революционному классицизму. Прокламируя новое искусство, которое соответствовало бы новой, послереволюционной эпохе, он категорически утверждает, что это новое искусство должно включить в себя творческие завоевания Давида и М. Ж. Шенье. Драматическая поэзия 20-х годов находится, по его мнению, на том же самом этапе, на котором Давид нашел около 1780 г. живопись. Давид «заметил, что пустой жанр старинной французской школы не подходит к более строгому вкусу народа, у которого начала расти жажда решительных действий». Он «отклонил живопись с пути, намеченного Лебренами и Миньярами, и внушил ей смелость изобразить Брута и Горациев... Все показывает, что мы накануне подобной революции в поэзии»[1]. Следует вспомнить здесь, что либералы из «Глобуса» всячески опасались революционного классицизма и протестовали в 1828 г. против «приемов школы Давида, перенесенных на театр».

Глубокое уважение Стендаля к революционному классицизму было тесно связано с его восхищением античным искусством, которое всячески третировалось и Шатобрианом и Сталь. Стендаль высоко ценил древнегреческое искусство за его высокий общественный дух. Готическое искусство, по его мнению, культивировало в человеке примитивный эгоизм, себялюбие, мысли о личном «спасении». Средневековые художники видели свой идеал в святом столпнике, «двадцать лет занимавшемся самобичеванием на своем столпе». «В Преображении, в причащении святого Иеронима, в мучениях святого Петра и Агнесы,— писал Стендаль,— все представляется мне заурядным. Здесь совершенно отсутствует принесение в жертву собственной выгоды ради какого-нибудь великого чувства». Напротив, «греки возводили в сан богов своих героев... шедших умирать за отечество, являвшихся благодетелями родины... изображали добродетели Тезея, спасшего афинян».

---

[1] Stendhal, Racine et Shakespeare, v. I, Paris, 1925, p. 4.

Высоко ставя революционный классицизм и древнегреческое искусство за их общественный пафос, Стендаль не принимал культа личности, свойственного романтизму начала века. Объявляя основной задачей искусства «точное и пламенное изображение человеческого сердца», он резко осуждал «ложную чувствительность», «мечтательный жанр», изображение «тайн души», высмеивал «туманные и меланхолические чувства», выступал против «меланхоликов, принадлежащих к романтической секте». Изображению пассивных, лирически созерцательных состояний души он предпочитает изображение драматических конфликтов, оживленное драматическое действие, когда «реплики персонажей теснят одна другую». Идеал Стендаля чрезвычайно далек от того камерного, домашнего человека, которого превозносят Сталь в книге «О литературе» и Констан в «Адольфе». Личность представляется ему как бы составной частью широкой общественной жизни. Он высоко ставит Шекспира, которого выдвигает в качестве образца для современной литературы. «Сто лет гражданской войны и беспрерывных переворотов, бесчисленное множество измен, казней и самопожертвований подготовили подданных Елизаветы к такого рода трагедии, которая держала зрителей в сфере наивысших возбуждений человеческой страсти». Расцвет итальянского искусства в XVI в. он также ставит в связь с тем, что живопись эта «расцвела среди битв и государственных переворотов».

В свою очередь замечательное искусство Давида и переворот в английской поэзии начала XIX в., произведенный Байроном, Стендаль рассматривает как следствие радикальной ломки жизни, которую испытала Европа в годы французской революции. Давид и английские романтики порвали с традициями эпохи, в которой господствовали «изящное остроумие» и «легкомыслие», т. е. с традициями старого режима. Творчество Байрона и Шелли «серьезно, пылко, страстно». Они возродили энергическую поэзию первобытных времен. «Разве среди молодых элегантных парижан нашел бы Байрон сумрачный характер своего «Гяура»?» — говорит Стендаль.

Реставрация замедлила развитие нового искусства во Франции. «Рабство, которое последовало за революцией, было злосчастно для поэзии»,— писал Стендаль в 1823 г. Но «переворот в умах» — Стендаль имеет в виду новую революцию — должен неизбежно произойти и во Франции. Тогда проявится «энтузиазм в политике». На этой почве и создается новая французская трагедия, которая, отбросив традиции Расина, обратится к героике Шекспира.

Уверенность в том, что только грядущая революция принесет с собой возрождение искусству, резко отделяет воззрения Стендаля от взглядов литературных критиков «Глобуса», которые на первый взгляд представляются его учениками, подхватившими его призыв к борьбе с реакционерами в литературе. Литературным критикам «Глобуса» остается непонятным и далеким самое основное в эстетике Стендаля — выдвинутая им тема революции, тема «битв и государственных переворотов». Они воздерживаются, как показывает статья Ампера в «Глобусе» 1825 г., от последовательного шекспирианства Стендаля. Они не разделяют и симпатий Стендаля к байронизму.

Что касается различий между Стендалем и романтиками «Сенакля», они заключаются в совершенной неприемлемости для Стендаля той метафизической трактовки уродливого, которую мы находим у В. Гюго и Сент-Бева. Эстетские, субъективистские тенденции романтизма «Сенакля», в соответствии с которыми поэтический образ отражает не объективную реальность, а субъективное впечатление от этой реальности, также непонятны и чужды Стендалю.

Своеобразие прогрессивного романтизма Стендаля заключается в том, что этот романтизм уже содержит реалистические тенденции. Эти реалистические тенденции непосредственно вытекают из стремления Стендаля рассматривать образ героя в тесной связи с его социально-историческим окружением. Выдвигая изображение человека, свободно отдающегося своим страстям и отличающегося «свойственной ему манерой стремиться к счастью», Стендаль всегда мыслит его на фоне «битв и государственных переворотов», всегда помнит, что «сильные души» зрителей шекспировской трагедии были «созданы гражданскими войнами Алой и Белой Розы».

Реалистические тенденции прогрессивного романтизма выражаются у Стендаля и в его резких возражениях против творческого метода, искажающего действительность и человека, скрадывающего их индивидуальные черты, их своеобразие. Мерилом ценности произведения искусства оказывается его соответствие действительности, его насыщенность реальной жизнью. Шекспир потому выше Расина, что «в одной его трагедии явлений, заимствованных из действительности, заключено больше, чем в десяти французских трагедиях». Шекспир потому возвышается над другими писателями, что он «сохраняет за предметами, взятыми из природы, подлинные пропорции». Искусство обязано отражать не оторванную от действительности идею, «норму», а объективную действительность. Оно не должно уничтожать «бесконечное разнообразие природы» и ее «контрасты». Оно должно стать «ясным зеркалом».

Прогрессивные романтики 20-х годов, романтики «Сенакля», создавая свои произведения под косвенным влиянием народного движения против Реставрации, отражают его неполно. Этого нельзя сказать о поэзии Беранже и публицистике Курье, которые были ближе всего к эстетическим установкам Стендаля. Беранже и Курье стояли на крайнем левом фланге литературного движения 20-х годов. Они отразили в своем творчестве исключительную сложность реальной жизни своего времени, те подлинные общественные противоречия, которые подготовили июльскую революцию. Они закладывали в 20-х годах основы критического реализма, т. е. того метода, который в 30—40-х годах достигает своего полного расцвета в творчестве Бальзака, Стендаля и Мериме.

ГЛАВА II

ПОЛЬ-ЛУИ КУРЬЕ



годы Реставрации защитникам абсолютистского режима и религиозного мракобесия противостоял прогрессивный, демократический лагерь. Острым оружием этого лагеря в борьбе против реакции становится политический памфлет. Крупнейшим оппозиционным памфлетистом периода Реставрации был Поль-Луи Курье. Защитник интересов простых людей Франции, выразитель их дум, чаяний и надежд, Курье подвергал беспощадной критике с народной точки зрения королевский двор, дворянство, духовенство, всю политическую систему Реставрации.

В своей литературной деятельности Курье явился продолжателем лучших традиций гуманистов XVI в., просветителей XVIII в., писателей периода революции 1789—1794 гг. Писатель-реалист, мастер классической французской прозы, Курье поднял жанр политического памфлета на новую идейно-художественную высоту. «Острую полемику Вольтера, Бомарше, Поля-Луи Курье,— говорит Фридрих Энгельс,— называли «грубостями непристойной полемики» их противники — юнкера, попы, юристы и иные противники по цеху,— что́ не помешало этим «грубостям» быть признанными ныне выдающимися и образцовыми произведениями литературы. И мы получили так много удовольствия от этих и других подобных же образчиков «непристойной полемики»...» [1]

* * *

Поль-Луи Курье (Paul-Louis Courier), побочный сын зажиточного буржуа, землевладельца в Турени, родился в Париже 4 января 1772 г. Детские годы Поля-Луи протекли в поместье его отца, на берегах Луары. Уже в раннем детстве мальчик познакомился с деревенской жизнью, получил представление о тяжелом крестьянском труде. В 1784 г. родители Поля-Луи переезжают в Париж, приглашают к сыну лучших учителей математики и греческого языка, поощряя рано проснувшийся у него интерес к литературе древнего мира. В столице юноша становится свидетелем важнейших рево-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. 2, стр. 168.



Поль-Луи Курье. Гравюра Констана с рисунка Виньерона.

люционных событий. Так, в день взятия Бастилии, 14 июля 1789 г., народная толпа, направлявшаяся в Дом инвалидов за оружием, увлекла его с собой.

В 1792 г. Курье поступает в Шалонскую артиллерийскую школу. Вторгшиеся во Францию войска интервентов угрожают Шалону. Вместе с другими воспитанниками школы Поль-Луи участвует в защите города. По окончании школы он принимает участие в военных действиях республиканской армии. В 1789—1799 и в 1804—1808 гг. Курье служит в Италии. В 1808 г. он подает в отставку, но, захваченный широкими приготовлениями к австрийскому походу Наполеона, возвращается в армию. После битвы при Ваграме (1809) он самовольно бросает военную службу.

Несмотря на большую личную храбрость, Курье не сделал военной карьеры. Свидетель событий французской буржуазной революции XVIII в., хотя и не понявший исторической необходимости якобинского террора, Курье усвоил основные демократические идеи революции и хранил им верность. В этом причина его глубокого презрения к Директории и оппозиционного отношения к империи. Он смело обличал беспорядки и безобразия, царившие в наполеоновской армии, насмехался над тупостью и бездарностью многих командиров, за что не раз подвергался взысканиям и арестам. Еще в «Советах полковнику» («Conseils à un Colonel», 1803), первом политиче-

ском памфлете Курье, опубликованном только после его смерти, он зло издевался над «героями» 18 брюмера, над Бонапартом, над его приближенными, которые только и умеют что грабить, пьянствовать и развратничать.

Курье заявляет о себе как о враге наполеоновского режима в многочисленных письмах [1]. Он с удовлетворением рассказывает, что провозглашение империи было воспринято во французской армии без всякого энтузиазма. Сравнивая Наполеона с Нероном, писатель заявляет, что в стремлении к неограниченному господству оба они использовали любые средства. «Согласуются ли слова «владыка» и «добрый», «владыка» и «праведный»? — иронически спрашивает Курье. — Да, грамматически они согласуются, как честный вор и справедливый разбойник». Как и Беранже в песне «Король Ивето», Курье развенчивал Наполеона, боролся против культа его личности.

Служба Курье в армии падает в основном на период, когда национально-освободительные войны французской революции превратились в завоевательные. Захватнический, грабительский характер войн буржуазной Франции этого периода впервые открылся писателю в Италии.

В одном из писем (январь 1799 г.) Курье рассказывает о разграблении Рима французскими солдатами, о жителях итальянской столицы, обреченных на голод, о величайших произведениях искусства, уничтоженных или увезенных завоевателями. Описывая подавление национально-освободительного движения в Калабрии в 1806 г., Курье рисует страшную картину убийств, грабежей и насилий, совершенных французскими войсками. Он дает лаконическую зарисовку обычной по тому времени обстановки: «Сидим в разграбленном доме; у порога — два обнаженных трупа; на лестнице — тоже что-то вроде убитого. Здесь же в комнате кричит женщина; ее изнасиловали... Соседний дом горит...» [2].

Осуждая итальянскую аристократию за ее раболепство перед французами, Курье с уважением говорит о ненависти итальянского народа к захватчикам. Калабрийские крестьяне поднялись на партизанскую войну. Есть деревни, где молодой человек не имеет права жениться, если не убил по крайней мере одного француза. Курье осуждает политику французских властей, следствием которой были народное возмущение и партизанское движение.

Курье рано овладел мастерством увлекательного рассказа. Это чувствуется уже в его переписке; некоторые письма читаются, как новеллы. Однако в годы военной службы он посвящает себя почти целиком занятиям классической филологией; самостоятельное литературное творчество Курье еще впереди.

Страстно влюбленный в культуру античного мира, Курье стремится спасти от разграбления и уничтожения древние рукописи, тщательно изучает их, переводит на французский язык. В библиотеке одного из монастырей во Флоренции ему удалось обнаружить не известный до тех пор отрывок из древнегреческого романа Лонга «Дафнис и Хлоя».

Открытие Курье вызвало зависть местного библиотекаря, много лет бесплодно изучавшего рукопись. Придравшись к тому, что Курье залил чернилами несколько строк найденного им отрывка, итальянская печать начала травлю французского литератора. Тот ответил блестящим литера-

---

[1] Переписка Курье с родственниками и друзьями, опубликованная в 1828 г., после его смерти, составляет важную часть литературного наследства писателя.

[2] Здесь и далее произведения Курье цитируются по изданию Paul-Louis Courier, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade. NRF. Libr. Gallimard, P. 1951.

турным памфлетом — «Письмом книгоиздателю г-ну Ренуару о пятне на флорентийской рукописи» («Lettre à. M. Renouard, libraire, sur une tache faite à un manuscrit de Florence», 1810). Остроумный полемист, Курье высмеивает незадачливого библиотекаря и показывает несостоятельность предъявленных ему обвинений: не мог же сам Курье стремиться к уничтожению рукописи того самого романа, который он вскоре опубликовал в дополненном и исправленном переводе. Тем не менее Курье подвергся преследованиям со стороны итальянских и даже французских властей. Преследования поощряла великая герцогиня Тосканская Элиза, сестра Наполеона, задетая тем, что Курье отказался посвятить ей свой перевод. По приказу французского министра внутренних дел перевод «Дафниса и Хлои» был конфискован римской полицией. Военное министерство, со своей стороны, воспользовалось случаем, чтобы наказать офицера, бросившего военную службу. «За мной гонятся по пятам два министра,— рассказывал Курье в письме к приятелю (сентябрь 1810 г.).— Один хочет расстрелять меня за дезертирство, другой — повесить за кражу греческих рукописей». В конце концов Полю-Луи Курье пришлось дать обещание наполеоновским властям отказаться от дальнейших выступлений в печати. Летом 1812 г. он вернулся во Францию.

Как переводчик, Курье получил известность благодаря изданию «Дафниса и Хлои» и отрывков «Истории» Геродота. В первом случае Курье ограничился переработкой французского перевода Амио, сделанного еще в XVI в.; Геродота же он перевел заново, широко используя простонародные и архаические выражения, а также грамматические конструкции старофранцузского языка. Смысл этой стилизации раскрывается в опубликованном в 1822 г. предисловии Курье к переводу Геродота. Предвосхищая Стендаля и Гюго, он выступал здесь против академического пуризма, против выхолащивания литературного языка эпигонами классицизма и ратовал за расширение его лексического состава, за сближение литературного языка с народным. «Если поэтический язык и не совпадает с народным,— говорил Курье,— то он всегда развивается на его основе». Хотя писатель и злоупотреблял порой архаизмами, сам принцип перевода был для того времени новаторским и плодотворным. Переводы Курье получили высокую оценку Стендаля, Бальзака и Гёте.

Таланту Курье как политического памфлетиста суждено было расцвести в мрачные годы правления Людовика XVIII. Антинародный режим Реставрации, навязанный Франции коалицией европейских монархов, вызывал в стране повсеместное недовольство. Особенно тяжелым было положение крестьянства, составлявшего около 80% всего населения страны. Крестьяне страдали и от малоземелья, и от разорительных налогов (особенно косвенных), и от кабальных форм аренды, и от гнета ростовщиков, и от притеснений со стороны спекулянтов хлебом. Французская деревня имела все основания ненавидеть режим Бурбонов, защищавший интересы крупных землевладельцев-дворян, многие из которых стремились восстановить старинные феодальные порядки. Недовольство крестьянства принимало порой весьма острые формы: в связи с неурожаем и высокими ценами на хлеб весной 1817 г. в нескольких департаментах произошли серьезные волнения, носившие не только экономический, но и политический характер. Крестьянские волнения были нередким явлением во Франции тех лет.

Творчество Курье отражает широкий общенародный протест против режима Реставрации. Разделяя ненависть народа к Бурбонам, к бывшим эмигрантам, Курье говорил, по его собственным словам, от имени «двадцати миллионов угнетенных крестьян». Правда, Курье видел, что в народе еще

живут иллюзии по отношению к Наполеону; он отмечал, что это имя служит жителям деревень своего рода паролем, вызовом Бурбонам. Жизненный опыт бывшего офицера, испытавшего все «прелести» бонапартистской диктатуры, не позволял Курье разделять эти иллюзии. В отличие от Беранже, Курье не меняет своего отношения к Наполеону. Наполеон остается для Курье изобретателем «великой» войны и тайной полиции, правителем, рассматривавшим Францию как свою частную собственность. Бурбоны ненавистны писателю, в частности, и за то, что они сохранили полицейско-бюрократический аппарат империи.

В первые годы Реставрации (1815—1820), когда у власти сменялись кабинеты, составленные из умеренных роялистов, Курье показывает фальшивый характер хартии, «дарованной» Людовиком XVIII.

Установление режима Реставрации ознаменовалось разгулом жестокого белого террора. Один из вожаков партии ультрароялистов, граф Лабурдоннэ, открыто требовал «оков, палачей, казней» и предлагал закон, обрекавший на смертную казнь или на ссылку около тысячи двухсот человек. Преследованиям подвергались не только активные республиканцы и бонапартисты — террор обрушился на простых людей Франции. В одном только Авиньоне было убито более пятисот человек.

Судьба наполеоновских генералов, большинство которых успешно заменило императорскую ливрею королевской, не волновала Курье. Но он не мог быть равнодушным свидетелем полицейской расправы с простым народом. В начале 1816 г. Курье стал очевидцем роялистского террора в Люине, маленьком городе Турени. Полиция арестовала и бросила на три месяца в тюрьму крестьянина Фуке только за то, что, проезжая верхом, он не снял шляпу перед похоронной процессией и забрызгал грязью священника. За арестом Фуке последовали новые репрессии. В Люинь посылают отряд жандармов. «В полночь седлают коней, выступают в поход, бесшумно подбираются к воротам Люиня. Чтобы войти в город, не приходится ни убивать часовых, ни нападать врасплох на посты. С помощью мер, принятых с таким рвением, удается схватить женщину, цырюльника, башмачника, четырех или пятерых пахарей или виноделов — и монархия спасена». Так иронически рассказал об этих фактах беззакония Курье в памфлете «Петиция двум палатам» («Pétition aux deux Chambres», 1816).

Курье делает принципиально важный вывод: реакционное правительство несет стране насилие и произвол в то время, как народ стремится к мирной трудовой жизни. Произвол властей обостряет ненависть широких масс к своим угнетателям. Спокойный ранее край изменился. «Теперь там господствует ужас, который уступит место одной только мести. Поджог дома мэра несколько месяцев тому назад показал, до какой степени дошла ярость. С тех пор она усилилась даже у людей, которые прежде отличались кротостью, терпением и покорностью по отношению к сколько-нибудь сносному режиму. Их возмутила несправедливость».

«Петиция двум палатам» говорит о реалистической направленности творчества Курье. Правдивое описание фактов, имевших место в Люине, приобретало под пером памфлетиста обобщающее значение. События в маленьком провинциальном городе отразили, как в капле воды, белый террор, охвативший всю Францию. Уже в первых памфлетах возникает основной типический образ всего творчества Курье — образ простого крестьянина, от имени которого ведется рассказ. Это позволяет Курье показать действительность глазами простого человека, не искушенного в вопросах политики, но наделенного здравым смыслом. Этим определяется как содержание, так и

форма памфлетов Курье, эмоциональная, непосредственная манера изложения, связанная с умелой стилизацией языка под речь туренского винодела.

«Петиция двум палатам» — одно из первых проявлений общественного протеста против режима Реставрации — имела шумный успех. Ее горячо приветствовала либеральная оппозиция. Герцен недаром относил Курье к самым большим либералам того времени[1] (в период Реставрации демократы еще не составляли во Франции определенных политических партий).

Курье, поселившийся в 1818 г. на своей ферме ла Шавоньер, у берегов Луары, продолжает активную литературную деятельность. Он выступает с «Письмами редактору «Цензора»» («Lettres au rédacteur du «Censeur»», 1819—1820), с петицией «Господам членам городского совета в Туре» («A messieurs du Conseil de préfecture à Tours», 1820), с «Частными письмами» («Lettres particulières», 1820).

Уже в первом письме редактору «Цензора» Курье напоминает о своих «оппозиционных принципах». Он развивает намеченную в «Петиции двум палатам» линию борьбы против полицейского произвола. Гнев писателя вызывают так называемые превотальные суды (прево — военный прокурор в высоком чине), отправлявшие людей на казнь или в тюрьму без соблюдения каких-либо юридических формальностей. «Наше судопроизводство, наши законы в руках прево; наши судьи проворно вершат дела, — говорит Курье.— Живо! Не теряйте времени! Сажайте в тюрьмы, убивайте!..»

Одним из наиболее острых общественных вопросов периода Реставрации был вопрос о свободе печати. Куцая свобода печати, провозглашенная хартией, была фактически сведена на нет полицейской цензурой, свирепствовавшей в течение долгих лет. В борьбе против цензуры Поль-Луи Курье исходил из мысли о том, что реакционная политика правящих классов окружает себя тайной, в то время как народу нужна гласность. Один из излюбленных сатирических приемов памфлетиста — с деланой наивностью стать на точку зрения противника и довести ее до абсурда. «Книгопечатание — источник зла на земле, — заявляет Курье. — Печатная буква — причина убийств с сотворения мира. Каин читал газеты в земном раю. Тут не может быть никаких сомнений. Это говорят министры; а ведь министры не лгут, особенно с трибуны».

Высмеивая мракобесов, возмущаясь цензурными рогатками, Курье ратовал за истинную свободу печати и связывал этот вопрос с общей проблемой изменения существующего политического строя. Подлинно свободная пресса способствовала бы установлению новых порядков. «Публика интересовалась бы всем, стремилась бы примешать ко всему свои собственные, частные интересы, контролировала бы казначейство, надзирала бы за тайной полицией и насмехалась бы над дипломатией. Под конец нация стала бы распоряжаться правительством, как наемным кучером, который должен везти нас не туда, куда он хочет и как ему угодно, но туда, куда нам нужно ехать, и по дороге, которая нам удобнее» (девятое письмо редактору «Цензора»).

В петиции «Господам членам городского совета в Туре» Курье выступил с протестом против исключения его из списков избирателей. Префектура объявила, что постоянным местом жительства Курье, землевладельца в департаменте Эндры и Луары, якобы является Париж. Чтобы быть внесенным в списки, писателю надлежало удостоверить, что он не пользовался избирательным правом ни в каком другом департаменте, т. е. представить

[1] См. А. И. Герцен, Полн. собр. соч. и писем, т. VI. Пг., 1919, стр. 351.

справки из всех департаментов Франции, дело, практически невыполнимое. Отстаивая свои права, Курье показал, что́ представляет собой система выборов при Реставрации. Так называемый «либеральный» закон 5 февраля 1817 г. не только отдавал избирательную власть в руки 90 000 человек, удовлетворявших условиям ценза, но и допускал устранение из списков всех не угодных правительству лиц. Что касается самого Курье, то он фактически не мог ни избирать, ни быть избранным. На частичных выборах в мае 1822 г., когда власти, не гнушаясь никакими средствами, проводили в палату ультрароялистов (умеренные роялисты находились зачастую на подозрении), кандидатура Курье была забаллотирована.

В открытом письме, демонстративно посланном редактору крайне правой газеты «Белое знамя» (май 1822 г.), Курье убедительно доказал, что на самом деле должен был быть избранным он, а не ставленник правительства — маркиз. Все сторонники маркиза явились на избирательное собрание. «Между тем, — говорит Курье, — мои друзья, разбросанные в разных местах, занятые в поле, в мастерских, везде, где делается что-либо полезное, явились в незначительном числе: на выборах не было и тысячной доли... Одним словом, мои друзья — среди народа, если вы желаете это знать; меня любит народ, а имеете ли вы понятие, милостивый государь, чего стоит такая дружба? Нет высшего почета...»

Свобода личности, свобода печати, свобода выборов — все оказалось ложью, говорит Курье. В своих первых памфлетах писатель неоднократно ссылается на хартию. С одной стороны, это свидетельствует об известной умеренности его политической программы: завоевания революции он отстаивает в рамках хартии. Главное же в том, что жалкая конституция Людовика XVIII представляла памфлетисту некоторые легальные возможности, которые нельзя было упускать. Поль-Луи Курье использовал хартию для того, чтобы наносить все новые и новые удары режиму Реставрации.

Высший этап творчества Поля-Луи Курье падает на последние годы правления Людовика XVIII. Убийство герцога Беррийского в феврале 1820 г. послужило предлогом, позволившим правительству Реставрации вернуться к политике исключительных законов, упразднивших всякие конституционные гарантии. «Мы свободны»,— заявил один правый журналист. «...и я говорю это самое,— комментирует Курье,— мы свободны, как бывают свободны люди накануне ареста. — Мы живем теперь в довольстве, говорит он, и ничто не стесняет нас. — Я сознаю это благополучие и вполне наслаждаюсь им, точь в точь, как арлекин, который, падая с колокольни, говорят, чувствовал себя недурно в воздухе, пока не ударился о мостовую».

Подъем революционного движения во Франции в 1820—1823 гг. (волнения в армии и среди населения, связанные с заговорами карбонариев)— вот что определило, в конечном счете, расцвет творчества Курье, сатира которого именно в эти годы становится особенно разящей.

Одним из краеугольных камней программы ультрароялистов было требование возвращения бывшим эмигрантам конфискованных у них во время революции поместий. Подобные притязания вызывали повсеместное негодование в стране, ибо поместья эти уже давно перешли в другие руки, преимущественно в руки горожан и крестьян. Недаром Маркс иронически писал о любви «французских крестьян к людям, которым они после 1815 г. должны были уплатить миллиард вознаграждения! В глазах французского крестьянина уже самое существование крупного земельного собственника есть посягательство на его завоевания 1789 года» [1].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, стр. 483.

В 1820 г. правоверные легитимисты предложили открыть подписку, чтобы выкупить у нового владельца замок Шамбор и преподнести его новорожденному наследнику престола — герцогу Бордосскому. Курье ответил на эту монархическую затею памфлетом «Простая речь Поля-Луи, винодела из Шавоньер, членам общинного совета в Верезе, департамента Эндры и Луары, по случаю подписки для приобретения Шамбора, предложенной его превосходительством министром внутренних дел» («Simple Discours de Paul-Louis, vigneron de la Chavonnière, aux membres du Conseil de la commune de Véretz, département d'Indre-et-Loire, à l'occasion d'une souscription proposée par Son Excellence le Ministre de l'Intérieur, pour l'acquisition de Chambord», 1821).

В категорической форме Курье отвергает идею покупки замка. Будь у жителей общины лишние деньги, заявляет он, следовало бы лучше починить мост Сен-Авертена. Шамбор нужен не крестьянам, даже не малолетнему принцу, а одному только двору. Курье обрушивается на французский двор как на исконный очаг нравственной испорченности и обличает распутных французских королей. Писатель создает при этом обобщенный образ придворного, человека без совести и чести: «Нет такой обиды, такого оскорбления, унижения, презрения, которые могли бы его обескуражить. Его выпроваживают, — он упорствует; его отталкивают, — он ни с места; его выгоняют, — он возвращается; его бьют, — он ложится на землю».

Вопросы этики тесно переплетаются у Курье с политическими и экономическими проблемами. Он показывает, что дворянство — опора трона — проституирует себя, ведет паразитический образ жизни. Придворные захлебываются в роскоши, в то время как трудовой человек обречен на нищету. Отстаивая интересы крестьянства, Курье предлагает продать Шамбор мелким землевладельцам. Эту продажу, по его мнению, могут осуществить так называемые «черные банды», компании спекулянтов, скупавших крупные имения и перепродававших их небольшими участками.

Спекулянты, разрушавшие старинные замки и аббатства, стремились, естественно, только к наживе, но в борьбе против дворянского землевладения «черные банды» сыграли известную положительную роль. «Без капитала, — говорит Маркс, — поместье является мертвой, не имеющей ценности материей. Цивилизаторская победа капитала заключается именно в том, что он не в мертвых вещах, а в человеческом труде открыл и создал источник богатства (см. Поль-Луи Курье, Сен-Симон, Ганиль, Рикардо, Милль, Мак-Куллох, Дестют де Траси и Мишель Шевалье)» [1]. В деятельности «черных банд» Курье видел только это положительное начало, игнорируя противоречия между буржуазией и крестьянской массой, между буржуазией и рабочим классом. Писатель, разумеется, заблуждался, но его иллюзии имели под собой историческое обоснование в эпоху, когда «пролетариат,— по словам Маркса и Энгельса,— имел ещё общие интересы с промышленной и мелкой буржуазией. Ср., например, произведения Коббета и П. Л. Курье...» [2]

В борьбе против режима Реставрации, в критике старого, отжившего, Курье было по пути с народными массами. Что касается его позитивной программы, то тут сказались либеральные иллюзии, во власти которых он находился. В поисках формы правления, которая, на взгляд Курье, могла бы обеспечить стране некоторые демократические свободы, памфлетист

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», изд. «Искусство», М.—Л. 1938, стр. 86.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 3, стр. 467.

высказывался за буржуазную монархию. Он возлагал надежды на герцога Орлеанского, ставшего впоследствии королем Франции под именем Луи-Филиппа. Скептицизм Курье в отношении республики во многом объясняется крайней слабостью республиканского движения до 1830 г.

Правительство, закрывшее в 1820 г. ряд оппозиционных газет, в том числе «Европейского цензора» и «Французскую Минерву», где печатались памфлеты Курье, решило расправиться с дерзким публицистом. За «Простую речь» Курье привлекли к судебной ответственности. Процесс Курье был одним из звеньев в длинной цепи преследований прогрессивной литературы. Он состоялся в августе 1821 г., за несколько месяцев до процесса Беранже, которому были предъявлены примерно те же обвинения. Курье судили за оскорбление общественной нравственности и особы короля. В ходе разбирательства прокурору Жану де Броэ, который грозил памфлетисту двенадцатью годами тюрьмы, пришлось самому отказаться от второго обвинения, а защитник Курье легко доказал несостоятельность первого: в оскорблении общественной нравственности обвиняли человека, поднявшего голос против разврата. Тем не менее Курье был приговорен к 200 франкам штрафа и к двум месяцам заключения в тюрьме Сент-Пелажи.

Процесс, сатирический отчет о котором опубликовал сам Курье — «Благочестивым душам прихода Верез, департамента Эндры и Луары» («Aux âmes dévotes de la paroisse de Véretz, département d'Indre-et-Loire», 1821 и «Процесс Поля-Луи Курье» («Procès de Paul-Louis Courier», 1821),— принес ему шумную славу. Друг памфлетиста Беранже сказал: «На месте Курье я бы не отдал этих двух месяцев тюрьмы и за сто тысяч франков». Стендаль прислал ему в Сент-Пелажи свою «Историю живописи в Италии» с надписью: «Создателю портрета Жана де Броэ — в знак уважения».

В ноябре 1822 г. Курье снова предстал перед судом за «Петицию в защиту поселян, которым запрещают танцевать» («Pétition pour des villageois que l'on empêche de danser», 1822). На этот раз писатель отделался «порицанием», но памфлет конфисковали. Курье был вынужден перейти к нелегальному печатанию своих произведений.

Одним из главных устоев Реставрации была католическая церковь. При помощи конгрегации — тайного религиозно-политического общества— она играла важную роль в управлении страной. После убийства герцога Беррийского наступление клерикалов резко усилилось. Они требовали и добились не только передачи светских учебных заведений под надзор духовенства, но и фактического подчинения провинциальных властей епископам. Одной из самых важных задач прогрессивной общественности была борьба против клерикальной реакции. С блистательными песнями Беранже перекликаются острые памфлеты Курье.

«Петиция в защиту поселян, которым запрещают танцевать» была написана в связи с незначительным, казалось бы, фактом. Уступая требованию местного кюре, префект запретил крестьянам деревни Азэ танцевать по воскресным дням на сельской площади. Однако Курье придает этому событию большое значение. Дело в том, указывает он, что подобные факты встречаются повсеместно; в памфлете речь идет о народе, о его радостях и горестях, о засилии духовенства, о произволе властей. «Жандармов стало во Франции куда больше, чем скрипок, хотя они и менее нужны для танцев».

Курье ополчается на духовенство, готовое запретить не только танцы, но и песню, смех, всякую радость, на попов, пытающихся превратить веселую деревню в мрачный монастырь. Духовный сын эпохи Просвещения,

последователь Вольтера и Руссо, Курье выступает здесь как продолжатель гуманистических традиций литературы эпохи Возрождения.

Писатель связывает антиклерикальную пропаганду с важными экономическими и политическими вопросами, с борьбой против дворянской реакции. В своем памфлете Курье описывает страшную нищету французского крестьянства до революции, говорит о голодных, оборванных людях, просящих милостыню в деревнях и городах, у дверей домов и на дорогах, в замках и в монастырях. В результате революции положение крестьян несколько улучшилось. Они получили землю, которая поглощает теперь все их труды, заботы, интересы и которую они не собираются отдавать. «Народ, — замечает Н. Г. Чернышевский, — дорожил новыми учреждениями потому, что они улучшили его материальное положение сравнительно с той судьбой, какую имел он в прежние времена. Но, с другой стороны, улучшение, хотя и очень чувствительное, не было так велико, чтобы масса народа была очень довольна своим настоящим»[1]. Под пером Курье защита сельских танцев превратилась в повод к прославлению завоеваний революции, того, что революция дала значительной части крестьянства.

Во втором из «Ответов на анонимные письма Полю-Луи Курье, виноделу» («Réponses aux anonymes qui ont écrit des lettres à Paul-Louis Courier, vigneron», 1822—23) писатель обрушивается на два «папских изобретения»: безбрачие священников и тайную исповедь. Священник, который должен стоять на страже нравственности, является обычно скрытым развратником, а порой становится убийцей.

С большой выразительностью рассказывает Курье историю священника Менгра. «Поклонник прежних порядков, он в двадцать лет прославлял старинные нравы, Реставрацию, возвращение церковных имуществ, гремел в своих проповедях против танцев и коротких рукавов у женщин». Но этот ханжа был чудовищем: Менгра соблазнил и убил пятнадцатилетнюю девочку; вторую свою любовницу он также убил, изрезал тело на куски и бросил в реку. Преступник остался фактически безнаказанным, а церковь объявила его... мучеником и святым. Курье удалось создать типический образ преступного священника, о котором не раз будет напоминать французская демократическая литература. Виктор Гюго заклеймил Менгра в гневных строфах «Возмездия».

В противоположность представителям «поповской партии», которые раболепствовали перед силами европейской реакции, Курье был горячим патриотом. Он решительно выступал против вмешательства Англии, Австрии, Пруссии во внутренние дела Франции. В 1820 г. он предупреждал иностранные державы, что в случае новой интервенции сам народ будет защищать своих жен и детей, поля и стада. «Если вы благоразумны, вы вспомните мой совет. Наступая в Лотарингии, в Эльзасе, не приближайтесь к заборам, избегайте рвов, не идите вдоль виноградников, держитесь подальше от лесов, остерегайтесь кустов, деревьев, зарослей, не доверяйте высокой траве. Не проходите слишком близко около ферм и поселков, обходите осторожно деревни, потому что заборы, рвы, деревья, кусты будут стрелять в вас со всех сторон. Это будет не пальба цепью или залпами, а прицельный огонь, который убивает наповал. Куда бы вы ни направились, вы не найдете хижины, курятника, где не было бы против вас засады» (Десятое письмо редактору «Цензора»).

Бывший солдат революции, поднявший свой голос в защиту справедливых войн, Курье ненавидел войны захватнические. К ним относится

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. V. М. 1950, стр. 270.

затеянная в 1823 г. правительством Людовика XVIII и всем так называемым Священным союзом интервенция в Испании для восстановления феодально-абсолютистского порядка, уничтоженного буржуазной революцией в 1820 г. В «Записной книжке Поля-Луи Курье, винодела, во время его пребывания в Париже в марте 1823 года» («Livret de Paul-Louis Courier, vigneron, pendant son séjour à Paris en mars 1823», 1823) говорится, что война будет объявлена, вопреки всеобщему желанию. Курье подчеркивает, что это война не только против испанского, но и против французского народа. Эта важная мысль получает дальнейшее развитие в знаменитом «Воззвании» (1823) Курье к французской армии. В нем говорилось: «Солдаты! Вы отправляетесь в Испанию, чтобы восстановить старый порядок и сломить революцию. Испанцы уничтожили старый порядок — вот почему вас двинули против них. А когда вам удастся восстановить старый порядок в этой стране, вас вернут сюда, чтобы и здесь вы сделали то же самое. А знаете ли вы, друзья мои, что такое старый порядок? Для народа это — налоги, для солдат — черный хлеб и палки. Палки и черный хлеб — вот что означает для вас старый порядок. Вот что вам предстоит восстановить сначала там, а затем у себя дома». Прославляя завоевания французской революции, писатель призывает солдат к неповиновению правительству Реставрации. Курье выражает те же мысли, те же чувства, что и Беранже в известной песне «Новый приказ», написанной в том же году и также предназначавшейся для распространения в армии.

Приказ, солдаты, вам...
Победа явно
Становится бесславна.
Приказ, солдаты, вам:
— Кру-гом! И по домам!

Перевод *В. Дмитриева*

В «Дипломатическом документе, извлеченном из английских газет» («Pièce diplomatique extraite des journaux anglais», 1823),— вымышленном письме Людовика XVIII своему родственнику испанскому королю — Курье подводит итоги интервенции, которая обошлась французскому народу в 500 миллионов франков. В этом памфлете Курье сводит суровые счеты с режимом Реставрации. Людовик XVIII выступает в роли защитника так называемого «представительного правления» на манер английского. Эта форма правления, характеризующаяся массовым надувательством и игрой в либерализм, оказывается для монархов куда более выгодной, чем обветшалый, изживший себя абсолютизм. Разоблачение «августейших» особ достигается в этом памфлете и чисто стилистическим приемом: крайняя вульгарность королевской речи подчеркивает низменность политических интересов Людовика XVIII. Рассматривая дела общественные как свои семейные делишки, король Франции пишет: «Махните-ка рукой на свою щепетильность и давайте варить похлебку сообща, по-семейному...». Стендаль заявлял, что это письмо, «занимающее не более пяти страниц, ставит его автора вровень с Вольтером» [1].

Как видно, у Курье не осталось никаких иллюзий в отношении двуличной политики Людовика XVIII. В сатирическом «Объявлении книгопродавца» («Avertissement du libraire», 1823) недаром говорится о «вскрытии трупа покойной хартии». Теперь писатель громко заявляет, что самым прекрасным, самым благородным чувством являются любовь к родине и свободе. Говоря от имени своего демократического героя, Курье причисляет

[1] Стендаль, Собр. соч., т. IX, стр. 457.

себя к «партии народа», к партии таких же крестьян, как он сам (первый «Ответ на анонимные письма»).

Дворянству и духовенству Курье противопоставляет простой народ. В «Деревенской газете, составленной Полем-Луи Курье, виноделом» («Gazette du village, par Paul-Louis Courier, vigneron», 1823),— своеобразной сельской хронике — перед читателем возникают точные, выразительные зарисовки из жизни французского крестьянства. Автор возвращается к привычной и дорогой ему народной стихии, к воспеванию честного труженика. Однако если раньше Курье писал о труде главным образом как об источнике нравственности, говорил об этическом значении труда, то теперь перед ним встает вопрос социальный. Французский крестьянин работает на тунеядцев. Виноделу остается с одного арпана земли около полутораста франков чистого дохода в год, потому что двор получает с этого же арпана тысячу триста франков. Непосильный труд не обеспечивает крестьянину сколько-нибудь сносных условий существования. Отсюда такие трагические в своем лаконизме строки из «Деревенской газеты»: «Бриссон не мог рассчитаться с долгами; он бросился в воду и утонул. Жена Про из Азэ на Шере и бочар из Монлуи последовали на этой неделе его примеру; он — неизвестно по какой причине, она — из-за того, что ее обвинили в краже травы на полях». Заслуга автора «Деревенской газеты» состоит в том, что он трезво, правдиво изобразил крестьян в жестокой схватке с нуждой.

В этом памфлете некоторые особенности стиля и языка Курье проявляются особенно отчетливо. Писатель стилизует литературный язык под речь простого крестьянина. Это необходимо для того, чтобы быть доходчивым, понятным, близким народу.

Стилизация достигается использованием оборотов разговорной речи, особенностей крестьянского говора, профессионализмов, точно обозначающих различные виды деревенских работ, предметы сельского обихода и т. п., необычайно конкретной образностью. Тяжелые, увесистые фразы передают медленную, тягучую речь людей, которые размышляют так же обстоятельно, как и работают.

В последние годы жизни Курье окончательно складываются его эстетические взгляды, которые определяются его политическими воззрениями. Писатель исходит из принципиально важного положения о том, что реакционные власти не могут обойтись без лжи, в то время как народу нужна лишь истина. «Мы рассказываем попросту, как толкуют у нас на селе,— говорит Курье,— и сожалеем о затруднительном положении наших злополучных собратьев по перу: еще бы, ведь им приходится угождать и читателям, которые требуют правды, и правительству, которое считает, что о правде лучше помалкивать».

Одну из своих главных задач как писателя Курье видит в борьбе против реакционного искусства, служащего дворянству и сознательно развращающего народ. Большой знаток и тонкий ценитель классической французской литературы XVII в., Курье издевается над эпигонами классицизма, противопоставляя им величие театра Шекспира. Бичует он и реакционный романтизм. Курье беспощаден к Шатобриану; он прозорливо связывает окончательный упадок творчества Шатобриана с его политической деятельностью на службе Реставрации. Витиеватую речь ненавистного королевского прокурора Курье сближает с высокопарными разглагольствованиями Ламартина.

«Памфлет о памфлетах» («Pamphlet des pamphlets», 1824) Курье является одним из ранних манифестов французского реализма. В ряде моментов Курье перекликается тут со Стендалем, автором известного трактата

«Расин и Шекспир» [1]. Раскрывая свое понимание памфлета как мощного орудия политической борьбы и воздействия на общество, доказывая, что «во все времена памфлеты изменяли облик мира», Курье заявляет, что правда — достояние всех и каждого. Никто не имеет права умалчивать о том, что он считает полезным, что необходимо поведать для общего блага. Утверждая общественную полезность литературы, Курье рассматривает писателя как борца за правду, как слугу народа. «Истина народна, даже простонародна...» — таков вывод «Памфлета о памфлетах».

В своем последнем произведении Курье отказался от привычной стилизации речи. Теперь памфлетист выступает открыто, говорит ясно, прямо, во весь голос.

В тяжелую пору реакции Курье не впал в отчаяние, не утратил веры в свой народ, веры в человека. «Памфлет о памфлетах» заканчивается проникновенными строками об историческом прогрессе: «...мир изменяется сам по себе и без моего ничтожного вмешательства. Я был бы мухой у повозки, которая спокойно обойдется без моего жужжания. Она движется, мои дорогие друзья, и не перестанет продвигаться вперед. Если ее движение кажется нам медленным, то только потому, что мы живем лишь мгновение. Какой путь проделала она за пять-шесть веков! Теперь она катится по открытой равнине, ничто не сможет ее остановить».

«Памфлет о памфлетах» справедливо называют лебединой песней Курье. 10 апреля 1825 г. Курье был убит в лесу своими слугами; хотя преступление и носило уголовный характер, прогрессивно настроенная общественность восприняла его как политическое убийство. Реставрация ненавидела своего непримиримого врага и создала вокруг Курье обстановку, способствовавшую его убийству. Последние годы своей жизни писатель находился под негласным, но непрерывным надзором полиции. Был случай, когда Курье арестовали без всякого законного основания, даже без ордера на арест. В 1824 г. власти пытались возбудить против него преследование по провокационному обвинению в участии в бонапартистском заговоре. Само собой разумеется, что его убийцы остались безнаказанными. Трагическая гибель Курье приобретает, таким образом, значение политического убийства. Знаменательно, что реакционное литературоведение со странной настойчивостью старается доказать, что Реставрация не имела отношения к его смерти.

Памфлеты Курье рисуют широкую картину французской действительности эпохи Реставрации. «Он сделался зеркалом, — писали о Курье «Отечественные записки» (1870, № 5), — где вся тогдашняя Франция узнавала себя во всех подробностях и во всех мелочах. Но это зеркало было не аристократическое, оправленное в раззолоченную резную раму, а простое зеркало крестьянской избы, совершенно не изящное и незатейливое».

В рамках памфлета Курье создал ряд ярких, глубоко типических образов. В образе центрального героя своих памфлетов — простого туренского винодела, от имени которого ведется повествование,— Курье правдиво запечатлел настроения французского крестьянства. Замечательной особенностью творчества Курье является утверждение народного начала, убедительное решение проблемы положительного героя.

По словам Бальзака, Курье «создал Мениппову сатиру наших дней» [2]. Крайне злободневная сатира Курье отличается широтой охвата и точностью

[1] Небезинтересно отметить известную близость художественной манеры Курье и раннего Стендаля. В письме Стендаля от 26 февраля 1823 г. приводится сценка, написанная, очевидно, самим Стендалем в духе памфлетов Курье, по его замыслу и наброску.

[2] «Бальзак об искусстве», изд. «Искусство», М.— Л. 1941, стр. 439.

объективного изображения действительности, глубиной и остротой критики. Бичуя трон, аристократию и церковь во имя защиты народа, Курье объективно продолжал дело памфлетистов французской буржуазной революции XVIII в., развивал их традиции, хранил их боевой дух.

Курье придавал большое значение стилю, что объясняется отнюдь не формалистическими исканиями. Он подчеркивал, что творил для народа; отсюда сознание высокой ответственности писателя за каждое слово. В рамках крайне сжатого по объему произведения Курье добивался законченного художественного совершенства. Анатоль Франс видел в его стиле «игривую грацию Лафонтена и элегантную простоту Паскаля», отмечал в его фразе «чистоту, восходящую к золотому веку французской литературы» [1]. Две струи в стиле Курье — стилизация под народную речь и ясность классической прозы — связаны воедино борьбой писателя против аристократических жаргонов, против всякой манерности и прециозности. Стендаль считал одной из главных заслуг Курье то, что он возвратил «французскому языку его прежнюю простоту» [2].

В противовес писаниям шатобриановского толка об аристократических меланхоликах, во французскую литературу XIX в. вместе с Курье вошла народная Франция, вошел крестьянин, человек труда. Памфлетист показывает экономическую, материальную обусловленность сложных и противоречивых явлений социальной действительности. Правдивое изображение французского общества, происходящей в нем борьбы классов позволяет рассматривать Курье как предшественника Стендаля и Бальзака. Творчество Курье — ранняя форма критического реализма во Франции.

Курье был высоко оценен лучшими умами не только Франции, но и всей Европы. Русская демократическая критика 60—70-х годов проявляла большой интерес к его памфлетам. В статье, опубликованной в журнале «Современник» (1860, № 11), петрашевец А. Плещеев подчеркивал народность творчества Курье. А. М. Горький относил Курье к величайшим сатирикам мировой литературы.

Французские литературоведы создали ряд обстоятельных работ о жизненном пути Курье (работы Р. Гаше). Но, как правило, буржуазная критика отрицает прогрессивное общественное значение произведений Курье, ставя ему в заслугу, в лучшем случае, стилистическое мастерство.

В наши дни творчество писателя-патриота, мужественного защитника интересов простых людей, смелого обличителя политической реакции, принято на вооружение демократическими силами Франции. Недаром один из руководителей французской коммунистической партии Лоран Казанова говорит о Франции как о стране Поля-Луи Курье, Виктора Гюго и Жюля Геда [3].

---

[1] «Chronique des lettres françaises», 1925, № 15, p. 295.
[2] Стендаль, Собр. соч., т. IX, стр. 459.
[3] «Europe», 1950, mars, № 51, p. 4.

ГЛАВА III

БЕРАНЖЕ

Творчество Беранже, замечательное явление французской и мировой политической поэзии, представляет собой поворотный этап в истории французской песни, превратившейся под пером этого народного поэта из «низкого», пренебрегаемого жанра в своего рода новый «высокий» жанр. Вместе с тем творчество Беранже знаменует собой зарождение французского критического реализма первой половины XIX в. и составляет одну из ярких его страниц.

Беранже еще сохраняет некоторые черты реализма XVIII в., но в основном его художественный метод близок к методу критического реализма XIX в., разоблачает не только дворянско-клерикальную реакцию и реставрированную монархию Бурбонов, но и капиталистическое общество с его установившейся после июльской революции буржуазной монархией.

Жизнь современного поэту французского общества и меняющийся на разных исторических этапах характер социально-политической борьбы изображены Беранже в их наиболее типических чертах. Замечательной особенностью Беранже была его кровная связь с народом, побуждавшая поэта в оценке явлений действительности руководиться «народным инстинктом» [1].

«Я изучал его с особой тщательностью при каждом событии,— говорит поэт,— и почти всегда оказывалось, что народные чувства настолько соответствуют моим соображениям, что я мог с ясностью намечать свою линию поведения в той роли, какую на меня налагала в те времена оппозиция. Народ — это моя муза!» Правдивость изображения современности, верность основных характеристик исторического процесса и социально-политической борьбы, оценка происходящих событий «глазами народа», понимание социальной обусловленности поведения человека, создание галереи выразитель-

[1] Приводимые здесь и ниже цитаты из высказываний Беранже взяты из его автобиографии, предисловий или переписки. Использованы издания: Беранже, Полное собрание песен в двух томах, изд. «Academia». 1936, и Беранже, Избранные песни, Гослитиздат, М. 1950.

ных реалистических типов, страстное сатирическое разоблачение поэтом реакционных общественных явлений и лирическая патетика в оценке явлений прогрессивных — таковы основные черты творчества Беранже.

1

Пьер-Жан Беранже (Béranger) родился в Париже 19 августа 1780 г. Он происходил из мелкобуржуазной среды. Его отец был сыном деревенского трактирщика и служил писцом у нотариуса, мать была дочерью портного, простой швеей. Брак родителей поэта не удался: они разошлись уже через полгода. Ребенок попал на попечение к своему деду-портному.

Восьми лет мальчика отдали в один из пансионов Сент-Антуанского предместья. 14 июля 1789 г. с крыши пансиона будущий поэт видел историческое начало французской революции XVIII в.— взятие народом Бастилии. Осенью этого года отец отправил ребенка в Пикардию, в городок Перонну, на попечение своей сестры-трактирщицы. Мальчик пробыл здесь шесть лет. Посещая местную начальную школу, он в то же время помогал тетке в трактире, был служкой в церкви, учеником у золотых дел мастера, посыльным у нотариуса.

В 1792 г., когда армии интервентов пытались задушить французскую республику, когда Конвент объявил отечество в опасности и стал «организатором победы», когда босоногие волонтеры республики яростно сметали врага,— революционно-патриотические настроения во Франции достигли своего апогея. «Мой ужас перед нашествием чужеземцев возрастал с каждым днем,— вспоминает о том времени поэт.— Но с какой радостью слушал я вести о победах Республики! Когда пушки возвестили о том, что мы отбили Тулон, я был на валу. С каждым выстрелом сердце мое билось сильнее, так что я вынужден был сесть на траву, чтобы перевести дыхание».

Глубокое патриотическое чувство, столь характерное для Беранже на всем протяжении его жизни и творчества, сложилось именно в эти годы. «В 60 лет я все еще сохраняю эту поэтическую восторженность,— говорит поэт.— Это пылкое чувство — тем более пылкое, что оно рано развилось во мне, как и другие чувства,— оказало влияние на все, вплоть до моих литературных суждений... Моя любовь к родине... была величайшей, я сказал бы даже — единственной страстью всей моей жизни».

Школа, в которой учился Беранже,— одна из школ, созданных революцией,— стремилась воспитывать учеников гражданами, патриотами и обращала большое внимание на их общественную самодеятельность. Юного Беранже неоднократно избирали председателем школьного клуба, и он не раз выступал с торжественными речами по случаю национальных празднеств. Поручали ему писать и приветственные послания Робеспьеру. С глубоким чувством симпатии вспоминает Беранже о республиканских песнях, которые он со своими товарищами распевал в школе. «А так как в моей семье пели решительно все, то надо полагать, что в ту пору у меня и развился вкус к песне». Важное признание, связывающее лирику Беранже с республиканской песней революции XVIII в.

После пребывания в школе поэт прослужил два года наборщиком в местной типографии, когда в 1795 г. к нему приехал отец. Последний остался крайне недоволен воззрениями сына, превратившегося, по его мнению, в «якобинца».

Отец поэта питал необоснованные иллюзии о дворянском происхождении своего рода и полагал, что должен быть врагом революции, верным слугой трона и свергнутой династии Бурбонов. Решив перевоспитать сына, он перевез его в Париж и сделал помощником в своих делах — в бирже-

вых и банковских аферах, связанных со спекуляцией на разнице курса между обесцененными ассигнациями и металлической монетой. Операции эти вскоре опротивели будущему поэту: он увидел, что размен денег является ограблением бедняков, и к тому же убедился, что его отец помогает своим золотом заговорам роялистов. В 1798 г. «фирма» Беранже-отца потерпела крах, и поэт наотрез отказался от возобновления той же деятельности.

Двадцатилетним юношей он решил полностью отдаться поэтическому творчеству, хотя бы для этого ему и пришлось терпеть самую крайнюю нужду. Годы консульства и империи он провел на чердаке, ведя полуголодное существование, но успешно занимаясь самообразованием, изучением грамматики и законов стихосложения.

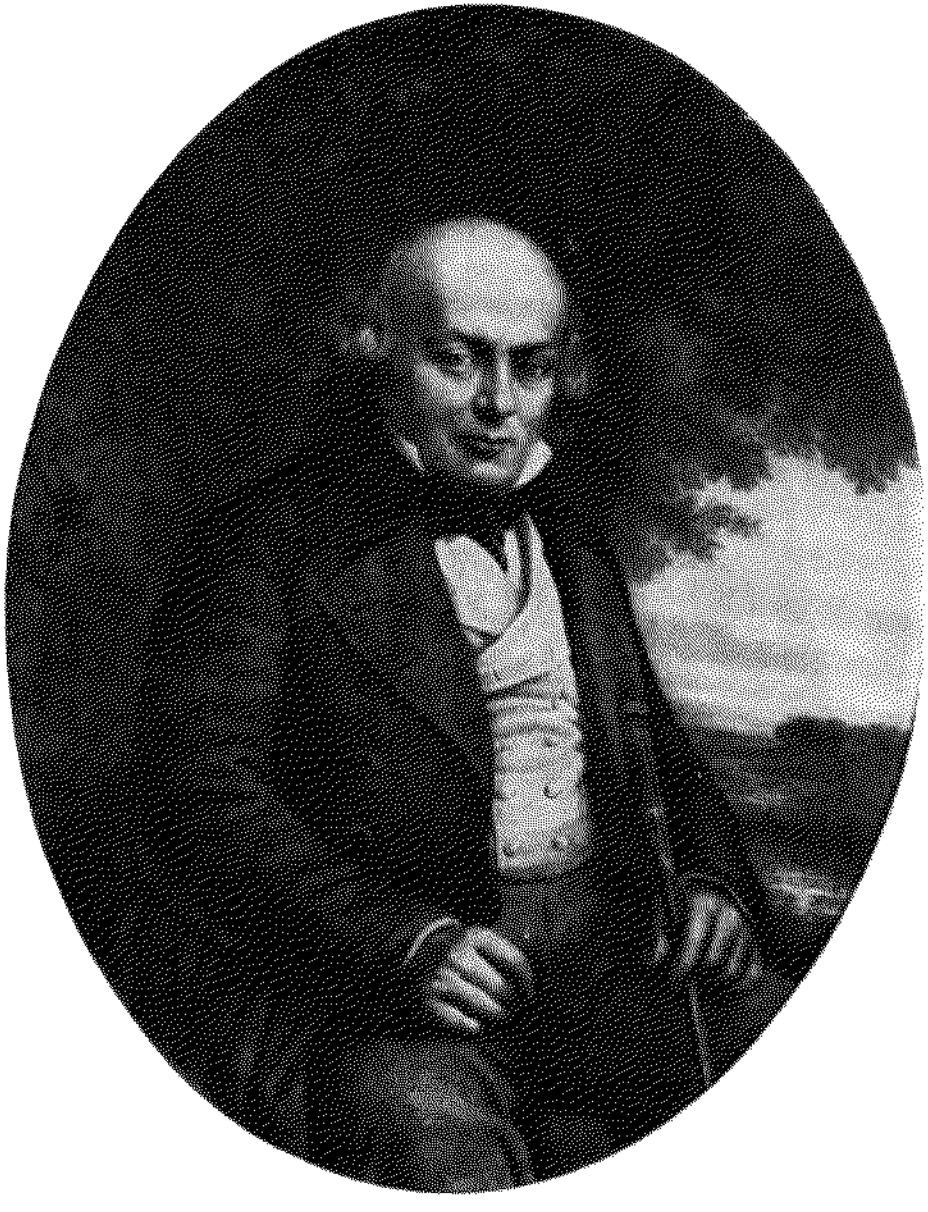
Крайне нуждаясь, Беранже мечтал поступить на службу, но долгое время добиться этого не мог. Однажды он решил послать свои поэтические опыты Люсьену Бонапарту, брату первого консула. Люсьен одобрил стихи молодого поэта и оказал ему небольшую материальную помощь. Но лишь в 1809 г. поэту удалось получить место писца в канцелярии реорганизованного Парижского университета.

В долголетнем литературном самообразовании Беранже его учителями были старые французские писатели. По словам поэта, он сто раз перечитал Рабле, пленяясь сатирическим боевым характером его реализма, а также его бесцеремонными вольностями. Главным же образом он учился у классицистов XVII в., Корнеля и Расина, которые восхищали его мастерством своего трагедийного искусства. У Корнеля Беранже ценил умение соединять «простое и обыкновенное с героическим». Чтобы понять композиционные и поэтические приемы Расина, он дважды переписал «Гофолию». Однако еще выше Беранже ставил Мольера и Лафонтена, называя первого из них «самым совершенным драматическим писателем» за его способность «сочетать искусство с природой», т. е. за реалистически правдивое изображение действительности, а у второго восхищался его ясностью, непринужденностью, живостью языка, композиционной сжатостью. «Никто не сравнится с Мольером, никогда не будет превзойден Лафонтен!» Упорно учился Беранже работать и в жанрах эпической поэмы, идиллии, элегии, сатиры, пасторали, оды, но эти «высокие» жанры казались ему слишком напыщенными, высокопарными, искусственными, и он приходил к убеждению, что самое ценное в поэзии — это естественность и простота.

Чем больше пробовал свои силы Беранже в области «высоких жанров», тем более убеждался, что это — не его путь: он видел и устарелость классицистических форм, и искусственность собственных произведений. Некоторые «высокие» жанры вроде оды и дифирамба он стал вообще считать «экзотическими растениями, перенесенными к нам из античного мира» и совершенно не имеющими французских корней. «Мне кажется,— писал он,— что ода, как мы ее сочиняем, ведет к напыщенности, т. е. почти к фальши. И нет ничего более противоречащего французскому духу, для которого простое — необходимый элемент возвышенного».

Духовный сын революции XVIII в., республиканец и демократ, Беранже всем своим существом тяготел к демократическому искусству, тесно связанному с современностью и ее политическими интересами, влечение к которому ему привили уже песни революции. «Не ради доктрины, а просто по инстинкту и по чувству, я — человек глубоко республиканского направления»,— говорил поэт.

Порвав с классицизмом, поэт сжег все свои ранние, незрелые опыты и избрал себе литературным оружием пренебрегаемый классицизмом «низкий» жанр песни.



ПЬЕР ЖАН БЕРАНЖЕ.
Гравюра Г. Леви с рисунка О. Сандо.

Ранние его песни носили главным образом анакреонтический характер — воспевали вино, любовь, веселье, беспечность. Это была чисто национальная традиция, воспринятая поэтом из двух источников: во-первых, от старинных фольклорных песен, посвященных приходу весны, сбору винограда, темам любви и брака, от шутливых песенок-водевилей XVII в., а во-вторых, от второстепенных поэтов Плеяды и от многочисленных «малых» поэтов и песенников XVIII в.

Песни Беранже получили первую известность около 1813 г., когда они распространялись в рукописных копиях. Это были «Король Ивето», «Знатный приятель», «Как яблочко румян», «Беднота» и др. Многие из них в той или иной мере уже носили наступательный, сатирический характер. Песня «Король Ивето» являлась иносказательной сатирой на Наполеона, на его бесконечные войны, на пышность двора и на весь тяжелый гнет I империи[1]. В других случаях сатира поэта бичевала отрицательные явления быта: песня «Знатный приятель» иронизировала над любовными увлечениями сенатора, представителя общественных верхов, и над покладистой совестью мелкого чиновника. В ряде песен Беранже высмеивал людские пороки: обжорство, невежество, легкие нравы, сводничество, супружеские измены («Друг Робен», «Обжоры», «Музыка», «Добрая девушка», «Тетка Грегуар» и др.). Песня «Как яблочко румян» славословила веселую беспечность бедняка; здесь, как и в «Бедноте», Беранже пытался противопоставить бедняка общественным верхам, поэтизируя его веселость, добродушие, бескорыстие, честность, отзывчивость — как те черты, которых богачи лишены.

Наступательный тон всех этих демократических песен был еще сравнительно умеренный, в силу цензурного и полицейского гнета I империи. Но в беспечных анакреонтических мотивах этих песен отражались настроения неистощимой народной жизнерадостности. И эти жизнерадостность, веселость, шутливость, которые сеял поэт, становились, по его мнению, своего рода общественным лекарством в годы деспотизма I империи. В песне «Свободная шуточка» Беранже заявлял:

Где же, где наш вольный пыл?
Где наш дух народный?
Всю веселость иссушил
Славы луч бесплодный.
Чем лечиться, гражданин?
Знаю я рецепт один:
Шуточкой свободной!

Перевод *А. Кочеткова*

Песни Беранже быстро приобрели известность, и поэт в 1813 г. был принят в кружок песенников «Погребок». Но среда членов этого кружка оказалась идейно и общественно чужда поэту. Подхалимствуя перед Наполеоном и льстиво воспевая империю, члены «Погребка» не замедлили впоследствии переметнуться на сторону Людовика XVIII и возвратившихся эмигрантов, что заставило Беранже уйти из этого литературного общества.

На творчестве этого периода Беранже ясно виден переход его от реализма XVIII в. к критическому реализму XIX в. В песнях Беранже времен империи еще нет широкой картины общества и социально-политической борьбы, еще мало показана обусловленность поведения человека фактором общественной жизни. Персонаж этих песен хотя и демократичен, но чаще всего

[1] У Беранже были и другие песни против I империи, впоследствии им потерянные: «Тучный бык» и «Чистильщик сапог, сопровождающий двор». Поэт указывал, что эти песни «по ряду причин нельзя было опубликовать до Реставрации, поскольку они касались правительства Наполеона» («Полн. собр. песен», т. I, стр. 711).

это мелкий буржуа, ищущий счастья в повседневности. Этот персонаж зачастую еще не имеет политических и социальных интересов и живет как своего рода «естественный человек», руководствуясь своими чувственными страстями, своим эпикурейским символом веры. В пору империи Беранже охотно, хотя и не без юмора, изображал этого «естественного человека», видя в разгуле его чувственных потребностей единственное проявление его внутренней свободы и протеста против режима империи. И поэт не без основания упоминал о связи этих песен с предшествующей песенной традицией, с игривыми песнями Колле.

2

Когда армии антинаполеоновской коалиции вторглись в январе 1814 г. во Францию, Беранже особенно сильно и ясно осознал свое единство с народом, охваченным волей к обороне отечества. Поэт создает песни «Галлы и франки», «Мою, может быть последнюю, песню», призывая в них французов к единению и к отпору врагам.

Описывая капитуляцию Парижа, происходившую 30 марта 1814 г., Беранже рассказывает, что только народ, только «рабочий люд» был полон готовности защищать столицу до конца. «Надо было видеть изумление и бешенство этой, любившей сражения и готовой к борьбе мужественной толпы, весь день не переставшей просить оружия, которое, однако, поостереглись ей выдать. Я тоже напрасно выпрашивал ружье у тех, которым, как я слышал, была поручена раздача».

Но Реставрация пришла с обещаниями положить конец войнам, измучившим Францию, а «рабочий люд», как видел поэт, «более, чем другие классы, нуждался в мире». И в песне «Истый француз», в мае 1814 г., песенник выразил надежду, что лилии Бурбонов, может быть, и в самом деле смогут зацвести рядом с лаврами, завоеванными Францией при революции и империи.

Однако иллюзии быстро рассеялись. Реставрация не замедлила обнаружить свои связи с дворянско-клерикальной реакцией. Правда, под влиянием союзников, опасавшихся новой революционной вспышки во Франции, король Людовик XVIII вынужден был «даровать» французам конституцию. Но возвратившиеся эмигранты, дворянство и духовенство не желали мириться с уже установившимися во Франции буржуазными отношениями и добивались возврата к старорежимному прошлому. С течением времени агрессивность дворянско-клерикальной реакции все более возрастала.

В «Челобитной породистых собачек» Беранже впервые высмеял претензии возвращавшегося из эмиграции дворянства. В других песнях 1814 г. он протестовал против введения цензуры для периодической печати («Цензура»), бросал вызов духовенству («Мой кюре») и выражал свое презрение к англофильским тенденциям Реставрации («Боксеры, или англомания»).

После Ста дней началась вторая Реставрация. Ультрароялисты домогались полного восстановления старого режима и абсолютистской монархии. Внутренний режим Реставрации и белый террор вызывали народную ненависть.

В первом сборнике Беранже «Песни нравственные и другие» (1816) уже имелись некоторые песни против Реставрации, но он состоял преимущественно из ранних, написанных еще при империи, анакреонтических песен, в которых значительное место занимали фривольно-эротические мотивы. Эти мотивы свойственны были также песням Беранже начальных лет Реставрации. Лишь с середины 20-х годов, когда во Франции усилилась и обострилась борьба против режима Реставрации, поэт «почувствовал

необходимость отучить свою музу от ее слишком вольных манер»: он совершенно отказался от эротики, и песни его стали строже.

Еще будучи членом «Погребка», где от песни требовались только остроумие и веселость, Беранже находил, что «этого очень мало». Искусство, как уже тогда понял Беранже, не может быть самоцелью: «одна только польза освящает искусство». При Реставрации, явившись очевидцем великих национальных потрясений, разгрома империи, возвращения эмигрантов, возрождения монархии Бурбонов, поэт понял, что перед ним, представителем народа в литературе, стоят серьезнейшие задачи. «Несчастья родины открыли ему глаза,— пишет он о себе,— и вскоре он понял, что прошло время развлекаться похождениями докторов, судей, кокеток, обманутых мужей, что песня должна оставить путь, по которому она шла во время Колле, Панара и многих других, и что даже сам смех должен преследовать определенную цель». Беранже поставил перед собой задачу перестройки своей песни. Анакреонтические мотивы должны были отныне играть в ней роль подчиненную, служебную, а от тем бытовой сатиры и осмеяния общечеловеческих пороков песня должна была перейти к темам текущей политической борьбы, которые определили новую, политическую направленность смеха в песнях Беранже.

В пору Реставрации окончательно сложилось мировоззрение Беранже и сформировался его творческий метод.

Французская революция XVIII в. превратила поэта в убежденного демократа и страстного патриота, глубоко преданного ее освободительным идеям. Новая, современная история Франции началась, в представлении Беранже, именно со времени этой революции. Современная история Франции учила поэта пониманию существа происходящих событий, их перемен, характера политической борьбы, и дала ему возможность понять социальную структуру общества, а главное, увидеть и оценить ту огромную социальную силу, которая так активно выступила в годы революции и которую Беранже уже не выпускал из виду. Этой социальной силой был народ, игнорируемый, презираемый, ненавидимый дворянской и буржуазной литературой, но по-сыновнему любимый поэтом. Народу, его передовым стремлениям, защите его интересов и посвятил Беранже свое творчество. «С 1789 г.,— писал впоследствии поэт,— народ принял участие в политических событиях нашей страны; его понятия и патриотические идеи возвысились; наша история доказывает это. Песня, которую определили, как «выражение народного чувства», вынуждена быть с этих пор на высоте тех радостных и горестных впечатлений, которые производят победы и поражения на самый многочисленный класс. Вино и любовь должны были служить лишь обрамлением идей, занимавших воспламененный революцией народ. И не обманутым мужьям, алчным прокурорам и лодке Харона обязан я честью слушать, как мои песни распеваются в кабачках ремесленниками и солдатами».

Беранже восхищался героизмом, величием и бескорыстием народа, энтузиазмом волонтеров 1792 г. и другими проявлениями патриотической борьбы народных масс против внешних врагов первой французской революции XVIII в. Однако, восхищаясь самоотверженным мужеством народа в день штурма Бастилии, в дни июльской революции, Беранже все же считал якобинский террор, связанный с борьбой революционного плебейства против внутренней контрреволюции, плачевной и ошибочной крайностью. В 30—40-х годах, когда трудящиеся массы открыто выступили против капиталистического строя, Беранже, всей душой сочувствуя народным страданиям, колебался в своем отношении к этой борьбе: он не имел ясного представления о ее задачах, не верил в способность народа вести ее самостоятельно,

считал ее «преждевременной» и т. д. Ограниченный в своей положительной программе рамками буржуазно-демократической революционности, Беранже полагал, что самая главная задача современности — это борьба против абсолютизма, феодального дворянства и церкви. Он полагал, что буржуазия и пролетариат должны поэтому не предаваться внутренней вражде, а крепить единство демократического лагеря.

При всем своем рационализме, свободомыслии и резко враждебном отношении к католической церкви Беранже находился под известным влиянием христианских идей. Христос был для него таким же благородным «безумцем», как Колумб, Сен-Симон, Анфантен и Фурье, а равенство он называл «великой христианской идеей». Любовь к людям, любовь к своему ближнему также были в глазах поэта освященным богом законом всей мировой жизни.

Эта христианская любовь, которую Беранже особенно пропагандировал в цикле своих «социалистических» песен 30—40-х годов, была своеобразной формой его протеста против мира феодальных и пришедших им на смену буржуазных отношений. Но в то же время такие призывы к любви объективно были связаны со страхом поэта перед революционной активностью поднимавшегося пролетариата, выражали стремление буржуазной демократии к классовому миру в недрах буржуазного общества.

В обстановке бурной политической борьбы своей эпохи Беранже пришел к пониманию социальной обусловленности поведения человека. Правда, это происходило не без колебаний, поэт не всегда еще мог преодолеть унаследованное от XVIII в. представление о врожденных задатках человека и считал, например, что и своим собственным «чувством восторженного патриотизма» он «наделен от природы». Но в основном в песнях периода Реставрации прежний демократический герой Беранже превратился в человека общественного, который живет социальными и политическими интересами, ненавидит Реставрацию, борется против нее, скорбит об утраченной свободе, об унижении родины и верит, что гнету реакции наступит конец. Лирический герой поэзии Беранже также утрачивает свои эгоистические, чувственные интересы и превращается из эпикурейца в гражданина.

Таким образом, демократическое мировоззрение Беранже сформировалось под влиянием социальной борьбы конца XVIII и начала XIX в. Она же определила и эстетические воззрения поэта. «Прекрасно только то, что полезно»,— говорил Беранже. Искусство должно служить современности, обществу, и прежде всего — народу. «...старайтесь приносить пользу, это закон, данный человеку самим богом! — писал Беранже одному молодому поэту.— Более, чем когда-либо прежде, это стало нашим долгом в литературе. Не подражайте тем, кто довольствуется искусством для искусства. Постарайтесь найти в себе какое-либо сильное убеждение, которое относилось бы к родине или человечеству...». Ратуя за идейность искусства, Беранже требовал, чтобы оно не только правдиво отражало действительность, но умело и воздействовать на нее. Заслугой своих песен Беранже считал то, что «благодаря им поэзия в продолжение двадцати лет вторгалась в политические дебаты». Усвоив традицию песен французской революции XVIII в., песня Беранже активно воздействовала на происходящие события, организовывала народные массы.

Творчество Беранже развивалось в пору появления и утверждения романтизма. По мнению поэта, романтизм осуществил «литературную революцию, которая была лишь несколько запоздалым следствием революции политической и социальной». «Лично я,— добавлял он,— многим обязан этой школе, которая сломала аристократические барьеры нашей старой литературы».

Некоторые высказывания поэта позволяют убедиться в том, что его отношение к реакционно-аристократическому и к прогрессивному было далеко не одинаковым.

Беранже признавался в громадном впечатлении, которое произвел на него в пору империи Шатобриан; сила этого впечатления объяснялась тем, что Шатобриан выступал против господства бездарных эпигонов классицизма в литературе тех лет; «произведения Шатобриана избавили меня от помочей Ле Батте и Лагарпов — услуга, которой я никогда не забуду». Беранже на всю жизнь сохранил слабость к Шатобриану, литературному кумиру своей юности, несмотря на глубокое различие их политических позиций.

Однако к реакционному романтизму в целом Беранже относился отрицательно. Ему был чужд взгляд реакционных романтиков на поэта как на певца католицизма и трона. Заявляя, что поэт обязан своим творчеством «выполнить свое жизненное назначение перед обществом», Беранже выступал против реакционной теории искусства для искусства. Он был убежден, что эта ложная теория «делает искусство эгоистическим, отказывая ему во всеобщей полезности как цели». «Без идей нет поэзии»,— говорил Беранже. Поэт осуждал реакционный романтизм за его ретроградные тенденции, за свойственное ему скептическое и пессимистическое отношение к действительности.

Иначе относился Беранже к прогрессивному романтизму. В нем песенник, несомненно, находил поддержку своей борьбе с эстетическими предписаниями классицизма: своему стремлению работать в «низком» жанре песни, отходу от устарелых требований Буало, отказу от пользования образами античной мифологии, своему отрицанию условного поэтического языка классицистов. Прогрессивный романтизм, с другой стороны, поддерживал поэта в его борьбе против Реставрации, против дворянско-клерикальной реакции, а кроме того, повидимому, сближал Беранже с утопическим социализмом. Правда, с другой стороны, в теориях прогрессивного романтизма находили опору и некоторые слабые стороны мировоззрения поэта, вроде его «социального» христианства.

Имея в виду прогрессивный романтизм, Беранже говорил, что романтики «заставляют литературу нашу выражать более откровенно все новое, современное и чисто французское, что́ мы так долго передавали, даже в наших политических собраниях, при помощи заимствований у древности или на языке, совершенно враждебном простому и точному слову, языке, образец которого представляет наш Делиль». Беранже горячо одобрял деятельность прогрессивных романтиков, посвящавших свое творчество социальной проблематике,— деятельность Жорж Санд, Эжена Сю, ряда народных поэтов — Магю, Понси, С. Лапуанта и других. Однако со многими принципами демократического романтизма Беранже не был согласен. Он отвергал, например, доктрину безобразного. Он осуждал романтическую драму Гюго за то, что она является драмой событий, а не характеров и страстей, которые определяли бы развитие ее действия. Он решительно выступал против господства эмоции в поэзии романтиков, против их погони за красотой и звучностью слова, настаивая на необходимости точного выражения мысли. «Именно вниманием к этой стороне творчества должен прежде всего ознаменоваться гений, а не потоком стихов, без сомнения прекрасных, но напоминающих собой о той сказочной принцессе, которая рта не могла раскрыть, не роняя из него потоков жемчуга, рубинов, изумрудов,— бедная принцесса!» Особенно резко боролся Беранже против засорения языка неологизмами, вульгаризмами, областными словами и специальными терминами. Он обвинял романтиков в том, что язык стал у них самоцелью, тогда как он — лишь слуга мысли.

Критическое отношение Беранже к романтической эстетике свидетельствует о том, что в выработке своего художественного метода поэт серьезно расходился с принципами этой литературной школы и не столь уж многим был ей обязан. Его сближали с романтиками лишь общая борьба против классицистов, интерес представителей прогрессивного романтизма к социальным вопросам, к судьбе народа.

Первое и главное, что отделяло Беранже от романтиков, так часто чуждавшихся изображения современности,— это теснейшая, постоянная, устойчивая связь поэта именно с современностью. Беранже объявлял, что способен писать «только о тех предметах, которые сами собой приходили мне на ум». Это были темы окружающей действительности, связанные с ее политической борьбой, с ее повседневным бытом — с «будничностью, которая,— говорил поэт,— была так мне по душе».

Во-вторых, в отличие от романтиков, Беранже как художник-реалист всегда властвовал над своим материалом и отбирал главное, характерное. По его определению, искусство есть «разум, руководимый вкусом», а «хороший вкус — это искусство отбора». «Далеко не все мысли, которые нам приходят на ум, и далеко не все образы заслуживают того, чтобы мы тратили на них чернила,— писал поэт.— Надо выбирать; талант проявляется в этой способности отбора... Стремитесь к правде изображения. Только она — вечно прекрасна!.. Чтобы быть правдивым, не надо браться за исключения».

Забота об отборе главного приводила Беранже к проблеме типичности, которой он давал чисто реалистическое разрешение. «Какое это скверное обыкновение,— говорил он,— изображая эпоху, взять несколько фигур и привести их в порядок или загримировать по своему произволу, подняв их на пьедестал своего литературного стиля!» Протестуя против этого, он указывал, что для истории немаловажны «мелкие подробности»: «она может найти в них отражение народных мыслей, которыми, кажется, вовсе не дорожат».

В этом взгляде отразилась народная позиция поэта в искусстве, изображение им действительности с народной точки зрения. Достаточно прочитать, что́ он рассказывает в своей автобиографии о вступлении войск коалиции в Париж в 1814 г. Беранже говорит обо всем — о союзных монархах, о короле Людовике XVIII, о радости роялистов, о вызывающем поведении вернувшегося из эмиграции дворянства, об угнетенном настроении наполеоновских солдат, словом, обо всем, о чем писали и буржуазные историки, но, в отличие от последних, в центре своего рассказа он ставит народ, излагает его взгляд на происходящие события и полностью присоединяется к этой народной оценке их. Точно так же изображаемые Беранже в его песнях многочисленные положительные или отрицательные типы в большинстве случаев отражают отношение к ним народа.

Свои художественные задачи Беранже определял как художник-реалист, глубоко осознавший свою связь с народом. Обращаясь к современным поэтам, Беранже писал в 1837 г.: «Он (народ.— *Ю. Д.*) не чувствителен к утонченности ума и изяществу вкуса — пусть так! Но зато, чтобы привлечь его внимание, он обязывает авторов к выразительному и величественному изложению. Приблизьте же к его мужественной природе и ваши темы, и их изложение: он не просит у вас ни отвлеченных идей, ни символов,— дайте ему обнаженное человеческое сердце. Мне кажется, что Шекспир сумел удачно выполнить это условие».

Беранже настойчиво призывал современных поэтов научиться понимать народ и находить именно в народе источник поэзии. «Следуя укоренившейся привычке, мы еще судим о народе с предубеждением. Он представляется нам

грубой толпой, неспособной к возвышенным чувствам... Если есть еще в мире поэзия, то я не сомневаюсь, что ее надо искать в народе. Пусть-ка попробуют это сделать!»

Беранже с негодованием упрекал писателей и художников в непонимании народа: «Посмотрите-ка на наших художников,— изображают ли они простой народ даже в исторических своих картинах? Они считают его отвратительным, и этим ограничиваются. Но разве народ не может сказать тем, кому он представляется таким: «Не моя вина, что я одет в жалкие лохмотья, что мои черты искажены нищетой, а иногда и пороком. Но в этих истощенных и истомленных чертах сверкало воодушевление; под этими отрепьями течет кровь, которую я проливал при первом призыве отечества. Когда моя душа объята пламенем,— тогда-то меня и нужно писать: тогда я становлюсь прекрасен». И народ был бы прав, говоря таким образом».

Называя себя эхом горестей и надежд своих сограждан, Беранже избрал своим жанром песню, исстари любимую народом. Поэт говорил, что его песне нечего делать в «замках»: «Уйдем отсюда к третьему сословию, мой вкус и я — мы из народных масс».

Главной задачей песни поэт считал борьбу за благо народа. Песне следует активно включиться в политическую борьбу, ибо она «наиболее полезна для дела свободы». Песенник, по мнению Беранже, должен, разоблачая и бичуя врагов народа, вливать в народные массы бодрость и жизнерадостность как залог народной победы:

Где он появится в народе —
Веселье разольется там:
Веселье бодрость даст рабам,
А бодрость — мысли о свободе.

Перевод *В. Курочкина*

Песня, считал поэт, должна широко и вдохновенно пропагандировать освободительные идеи, дорогие народному сердцу, объединяя народ против сил реакции. С другой стороны, пропагандистской задачей песни Беранже, как «нового выражения чувств простого народа», было получить «доступ в гостиные знати» и «пробудить там участие к горестям и страданиям народа». Наконец, была у песни еще одна цель — просвещение народа, смягчение его нравов.

С той же реалистической ясностью разрешил Беранже и вопрос о технике своей песни, произведя переворот в истории этого «низкого» жанра. Песня во Франции никогда не создается в отрыве от той мелодии, на которую ее нужно петь. Вопрос о мелодии поставил Беранже перед необходимостью широко использовать старые популярные песенные напевы. Он признается, что был очень многим обязан «старинным мелодиям», на которые он, «если можно так выразиться, сажал верхом свои идеи». Но старинная мелодия была связана со старинным же, всем известным текстом, и задачей Беранже становилось создание нового текста, который был бы способен начисто вытеснить старый, занять его место. Задача несколько облегчалась тем, что прежний текст той или иной песни, в силу стародавнего пренебрежительного отношения профессиональных поэтов к этому жанру, не отличался непоколебимыми художественными достоинствами. К тому же, взяв «низкий» жанр, поэт не обязан был подчиняться стеснительным требованиям, предъявляемым классицистами к поэтическому языку. На этом пути Беранже, по его словам, «ускользал от академических требований и получал в свое распоряжение весь словарь родного языка, на четыре пятых, по мнению Лагарпа, запрещенный для нашей поэзии». Пользуясь всем фондом

родного языка, поэт создавал для старинных мелодий новый текст — жизнерадостный, злободневный, колкий, остроумный, общепонятный, полный оборотов разговорной речи, легко находивший дорогу к народному сердцу и навсегда одержавший победу над старым текстом.

Долгое размышление над песней, над всеми ее возможностями заставило Беранже признать рефрен обязательным для создаваемого им нового типа песни. «Без повторения одних и тех же слов песня слабее действовала на слух и восприятие слушателей»,— замечает он. И дальше: «Рефрен — это брат рифмы; как и она, он заставлял меня излагать коротко мои мысли и углублять выражения». Рифмой Беранже пользовался богатой, с опорной согласной, и он не без основания считал, что предвосхитил в этом отношении одну из реформ романтической школы.

«Наши предки... развлекались песней, но мало ценили ее»,— сказал Беранже. Реформа, произведенная им в области французской песни, заключалась в том, что, опираясь на реалистические традиции народной песни и преодолевая ее известный примитивизм, он положил конец пренебрежительному подходу к песне со стороны профессиональных поэтов и стал работать над нею с той же художественной требовательностью и тщательностью, какие до той поры считались уместными лишь в отношении жанров «высокой» поэзии. Отвергнув условности и пережитки классицистской поэтики, демократизировав песню, очистив ее, в частности от мифологических образов, обогатив ее язык, Беранже превратил песню в активное оружие текущей политической борьбы. Он поднял песню до уровня большого искусства и придал ей необычайное жанровое и композиционное разнообразие, невиданную гибкость, позволявшую ей превращаться под его пером в любой из «высоких» жанров — в оду, в гимн, в дифирамб и т. д. У Беранже найдутся песни самого разнообразного характера: песня-марш, песня-призыв, песня-памфлет, сатирическая песня, публицистическая, элегическая. У него встретится песня, построенная как лирический монолог, как ораторское выступление, как жанровая картинка. Иногда его песня строится как характеристика социального типа, иногда это миниатюрная сюжетная новелла в стихах.

Смелостью, правдивостью, ясностью своего критического реализма, своей ненавистью ко всякой аффектации и лживой выспренности Беранже интересен и поучителен. И понятно, почему более всего он воспринял из старой французской литературы наследство Рабле, Мольера, Лафонтена, почему из просветителей он больше всего почитал Руссо и почему в области песни считал честью для себя именоваться последователем Руже де Лиля, автора «Марсельезы».

3

Поняв глубоко реакционное, пагубное для родины и народных интересов значение Реставрации, поэт дал в своих песнях этого периода широкую реалистическую картину общественной и политической жизни Франции и борьбы французской демократии.

Во время издания первого сборника своих песен, в 1816 г., Беранже служил писцом в канцелярии Парижского университета. Начальство, обеспокоенное его книгой, пригрозило уволить его в случае повторения чего-либо подобного. Пять лет спустя Беранже ответил на эту угрозу изданием двухтомного сборника «Песни» (первый том был переизданием сборника 1816 г., второй составился из новых песен).

В издании 1821 г. Беранже выказал себя смелым и непримиримым врагом Реставрации, готовым до конца бороться с нею и поднимать своими песнями народные массы к борьбе.

По своему мировоззрению Беранже был учеником французских просветителей XVIII в., в частности, Вольтера и Руссо. Он — деист и верует в бога как первопричину и создателя вселенной, но это снисходительное и добродушное божество далее не вмешивается в дела мира, ограничиваясь ролью зрителя.

Мир, устроенный этим божеством, считал поэт,— прекрасен, гармоничен и создан для счастья людей, для их наслаждения всеми благами жизни, для того, чтобы они были равны, свободны и были братьями. Природа — неисчерпаемый источник человеческих радостей. Беранже любит описывать ее, как и весь материальный мир, окружающий человека. Но люди, как видит поэт, разъединены, слабы, суетны, а жизнь общественного человека дисгармонична, ибо он — жертва постоянных войн, всяческих проявлений насилия и реакции и особенно страдает от монархов, министров, дворян и церковников.

В шутливой песне «Добрый бог» Беранже изображает бога, весьма недовольного людьми, которые не сумели использовать дарованные им блага. Недоволен он и тем, что существуют монархи, лживо толкующие о божественном происхождении своей власти, постоянно ведущие войны, и люди в сутанах, цинично спекулирующие на религии в своих выгодах:

Увы, я, дети, не при чем.
Я — в тех, кто с сердцем и умом,
И я всегда был чужд злословью.
Живите счастьем и любовью
И, ненавидя звон цепей,
Гоните в шею королей!

Перевод *Вс. Рождественского*

В мрачные годы Реставрации, когда реакционные философы осуждали все земное, стремились отнять у человека его внутреннюю свободу, его дерзания и жизнерадостность, Беранже сначала был веселым и задорным пропагандистом эпикурейской морали. Он высмеивал католические догматы («Deo gratia эпикурейца», «Сошествие в ад»), воспевал внутреннюю свободу человека, радости чувственной любви и вольные любовные союзы. Таковы его песни «Марго», «Вакханка» и особенно «Бабушка» с ее задорным рефреном:

Ах, пожить умела я!
Где ты, юность знойная?
Ручка моя белая!
Ножка моя стройная!

Перевод *В. Курочкина*

Все только что упомянутые песни издания 1821 г. послужили поводом для судебного преследования по обвинению в «оскорблении религии и нравственности». Поэт лишился службы и по доносу правительственной газеты «Белое знамя» был привлечен к суду. Интерес общества к этому литературному процессу был так велик, что площадь перед зданием суда оказалась запруженной парижанами, судьи влезали в окна, за невозможностью войти в дверь, а сам Беранже 45 минут пробивался через толпу. Поэт был приговорен к трем месяцам тюрьмы и к уплате 500 франков штрафа: нераспроданные экземпляры книги суд постановил сжечь.

Песни Беранже, направленные против Реставрации, стяжали их автору бессмертную славу. Народность творчества Беранже проявилась в них с особенным блеском — в изображении происходящих событий с народной точки зрения.

Народность Беранже выразилась в непримиримой разоблачительной критике им всего строя Реставрации сверху донизу, в правдивом и убедительном показе того, что Реставрация является оружием дворянско-клерикальной реакции, враждебной интересам народных масс. Своей убежденностью в том, что Бурбонам невозможно управлять Францией, а Франции невозможно заставить их по-настоящему выполнять обещания хартии, Беранже, по его словам, был обязан «не столько личным раздумьям, сколько прежде всего народному инстинкту». Наряду с резко отрицательным отношением поэта к реакционности и паразитизму общественных верхов, народность Беранже проявилась в понимании большого значения трудовых масс для общественной жизни, в полном гуманности и сочувствия изображении бедноты. Народность Беранже сказалась, наконец, и в глубоком его убеждении, что строй Реставрации неминуемо обречен на гибель; замечательно, что самая форма выражения этой мысли окрашена влияниями фольклора («Будущее Франции», «Красный человек»).

В цикле песен «Белая кокарда», «Маркиза», «Отпрыск знатного рода», «Маркиз де Караба» и др. Беранже резко бичевал представителей эмигрантского дворянства, утративших всякое понимание исторической реальности, всякое национальное и патриотическое чувство.

Высокохудожественными и чрезвычайно выразительными в агитационно-пропагандистском отношении были те формы построения песни, к которым прибегал Беранже для разоблачения политической реакционности, тунеядства и морального разложения дворянства. Песня «Белая кокарда» построена как пародийная благодарственная кантата в честь интервентов, которую поют дворяне-эмигранты, вернувшиеся на родину в обозе армий коалиции:

В разгаре дружеской беседы,
Мы пьем в уюте и тепле
За чужеземные победы
На нашей, на родной земле!

Перевод *А. Арго*

— ликуют эти враги и насильники французского народа. Поэт сатирически изображает здесь программу требований и упований эмигрантов, рассчитывающих теперь вознаградить себя за все перенесенные невзгоды. В песнях «Маркиза» и «Отпрыск знатного рода» Беранже высмеивает отдельные индивидуализированные вариации этой общей программы; обе песни построены в виде монолога главного персонажа, который разоблачает самого себя, излагая свои воззрения и намерения. Персонажи этих песен вырастают в отрицательные социальные типы Реставрации, ярко показанные в своей политической реакционности, в надменно-враждебном отношении к народу и в полном аморализме.

Замечательным сатирическим типом дворянства является персонаж песни «Маркиз де Караба» — старый эмигрант, наивно уповающий по возвращении с чужбины найти в своих поместьях былые феодальные порядки и былых крепостных крестьян. Песня построена в виде рассказа о том, как маркиз предается сладким мечтам. Образ маркиза де Караба взят Беранже из популярной сказки Шарля Перро «Кот в сапогах», где персонаж сказки получал богатство и титул благодаря ловкости своего кота. Переосмысляя сказочный образ и перенося его в современность, Беранже особенно подчеркивает социальный паразитизм маркиза, его стремление угнетать крестьян и жить за счет их трудов, словом, его облик народного эксплуататора. Большое значение в песне имеет ее припев:

Встречай владыку, голытьба!
Ура, маркиз де Караба!

Перевод В. Левика

Авторская оценка происходящего, нигде прямо по цензурным условиям не выраженная, скрыто присутствует именно в этом припеве. Чем больше распаляется в своих мечтах старый неумный маркиз, ничего не понявший и ничему не научившийся, все еще воображающий, что в поместье он найдет прежних, безмолвных и покорных крепостных мужичков, чем с бóльшим смаком представляет он себе, как будет эксплуатировать своих крестьян, донимая их поборами, правом «первой ночи» и прочими феодальными повинностями,— тем более меняется от строфы к строфе тон припева, принимая то одну, то другую смысловую и эмоциональную окраску, но неизбежно становясь к концу песни суровым, сосредоточенным, грозным.

Столь же непримиримо разоблачал Беранже представителей католического духовенства как врагов прогресса, гасителей просвещения, безнравственных обманщиков, одурачивающих темный люд ради личной выгоды («Капуцины», «Приходские певчие» и др.). С особенной яростью обрушивался поэт на ненавидимых всей демократией иезуитов («Миссионеры», «Святые отцы», «Смерть сатаны»). В этих сатирических песнях отразилась резкая вражда народа к эксплуататорам-церковникам. Задачу разоблачения и осмеяния церковников Беранже осуществлял различными художественными средствами. Песня «Смерть сатаны» построена в виде крошечной сюжетной новеллы о необыкновенном происшествии — о том, как основатель ордена иезуитов Игнатий Лойола ухитрился отравить сатану, чтобы занять его место. Песня «Миссионеры» представляет собой наказ дьявола чертям, которых он посылает на землю: они должны при помощи иезуитов разжигать фанатизм и нетерпимость, вносить раздор в семью, стряпать церковные чудеса и расправляться со всеми инакомыслящими при помощи костров или кинжала. Наконец, песня «Святые отцы» построена в виде монолога иезуитов, излагающего ту же агрессивную программу клерикальной реакции, только на этот раз без всяких потусторонних мотивов; поэтому песня, повествующая о делах и намерениях иезуитов, создает типические образы — образы реакционеров, которые несут угрозу обществу, деятельность которых антинародна и исключительно вредна.

Рефрен песни подчеркивал ее главную мысль. «И сечь сильней, и бить больней мы будем ваших малышей!» — объявляют иезуиты, мечтая забрать в свои руки школьное дело.

Помимо разоблачения дворянско-клерикальной реакции, как опоры Реставрации, Беранже ополчался на весь режим Реставрации в целом. Прибегая к эзопову языку, к иносказаниям, к историческим параллелям, он ядовито нападал на легитимную монархию («Наваррский принц», «Навуходоносор», «Дамоклов меч», «Октавия» и др.), насмехаясь даже над персоной самого короля Людовика XVIII. Беранже возмущенно и насмешливо критиковал внешнюю политику Реставрации. Он издевался над англофильством Реставрации («Жалоба одной из девиц на современные дела»), над Священным союзом, участником которого стала к своему позору Франция («Смерть короля Кристофа», «Священный союз варваров»), воспевал вместе с другими передовыми поэтами своего времени освободительную борьбу Греции («Тень Анакреона», «Псара» и др.), а несколько позднее в песне «Новый приказ», нелегально распространявшейся в армии, призывал солдат, в связи с затеянной правительством Реставрации войной 1823 г., отказаться от содействия восстановлению Бурбонов на испанском троне.

В песне «Священный союз народов», написанной в 1818 г., поэт с торжественным пафосом противопоставил Священному союзу европейской реакции возвышенную демократическую мечту о братстве народов, не знающих войн, гнета милитаризма, монархического ига, живущих мирной жизнью и занятых радостным творческим трудом. «Я, первый во Франции, стал проповедывать союз народов»,— с гордостью говорит поэт. В приветственном письме, направленном 16 февраля 1848 г. демократической ассоциацией в Брюсселе правительству Второй французской республики и подписанном Марксом, имеются такие слова, несомненно, относящиеся к этой песне: «Вам, французы, вам принадлежит честь и слава в том, что вы положили главные основы того союза народов, который так пророчески воспел ваш бессмертный Беранже» [1].

С особой силой негодования и сарказма Беранже нападал в ряде песен-памфлетов на внутренний режим Реставрации и на всевозможные проявления реакции. С уничтожающим презрением высмеивал он ничтожество политических деятелей Реставрации («Мелюзга, или похороны Ахилла»). Он разоблачал участников белого террора («Плач по Трестальону»), всю присущую Реставрации атмосферу доносов и сыска («Господин Искариотов», «Донос», «Стой, или способ толкований»), цензурные преследования («Охрипший певец», «Злонамеренные песни»), продажных депутатов («Пузан, или отчет депутата»), политику репрессий и ссылок («Изгнанник», «Убежище», «Антуану Арно») и т. д. Уничтожающе высмеивал он при этом всех ренегатов и перебежчиков, вчера служивших империи, а ныне гнущих спину перед Людовиком XVIII («Паяц»), трусливых либералов («Я с вами больше не знаком»), эгоизм равнодушных к общественному благу обывателей («Прощание со славой»).

За исключением небольшого числа песен, в которых, нападая на трон, поэт еще прибегал к эзопову языку,— свое обличение режима Реставрации Беранже вел обычно с чисто народной прямотой и решительностью. Без всяких обиняков резал он правду в глаза угнетателям Франции. Белинский недаром писал о народности Беранже как о его прирожденном таланте [2].

Миру дворянско-клерикальной реакции Беранже противопоставлял народ как жертву ее гнета и как борца против нее, хранящего лучшие заветы революции XVIII в.

В отличие от эмигрантского дворянства, всем обязанного интервентам, в отличие от духовенства, более преданного интересам Рима, чем Франции, в отличие от трусливых буржуа,— народ у Беранже является единственным носителем патриотической идеи. Народ хранит память о революции XVIII в., и трехцветная ее розетка на отцовской шляпе дорога Роже Бонтану («Чудак»). Сержант-инвалид из песни «Старый сержант» восторженно вспоминает время героических освободительных войн республики:

Победы свет горел нам год от года,
Любой солдат судьбой был опьянен,
Немало уз разорвала Свобода
И не один в пожаре рухнул трон.
Народы шли на праздник возрожденья,
Военная победно пела медь...

Перевод *И. Тхоржевского*

Другой старый ветеран благоговейно хранит у себя запрещенное трехцветное знамя, знамя республики и империи; но он — не бонапартист и

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. V, стр. 578.
[2] В. Г. Белинский, Собр. соч., в трех томах, т. II, М. 1948, стр. 709.

вовсе не против того, чтобы заменить на его древке орла империи старинной французской эмблемой галльского петуха («Старое знамя»). Маркитантка с восторгом вспоминает былые, ставшие легендарными, походы революции и империи, в которых ей приходилось участвовать («Маркитантка»). Старый скрипач патриотически отказывается играть для интервентов («Разбитая скрипка»). Память о героическом прошлом Франции объединяет всех этих народных персонажей поэта и побуждает их к борьбе против Реставрации («Национальная гвардия», «Новый приказ»).



Иллюстрация Рафе к песне Беранже «14 июля». Париж. 1837.

В произведениях Беранже времен Реставрации фигурирует множество персонажей, которые во многих случаях оказываются социальными типами. Умение придать изображаемым реакционным общественным явлениям яркое типическое обобщение свидетельствует о большом реалистическом мастерстве поэта. Целый ряд сатирических типов, созданных Беранже, связан с политической реакцией: агент белого террора Трестальон, продажный депутат, полицейский шпион г-н Иуда [1], свирепый цензор, дворяне, попы и монахи, политические ренегаты, продажный поэт, трусливый обыватель. Цензура, давний недруг Беранже, мешала ему давать этим отрицательным типам прямую оценку, но поэт обычно прибегал к приему саморазоблачительного монолога героя («Отпрыск знатного рода», «Пузан, или отчет депутата», «Наш священник», «Маркиза», «Придворный поэт», «Паяц», «Я с вами больше незнаком» и др.). Чем откровенней, циничней и хвастливей были речи того или иного типа, вскрывавшие его внутреннюю сущность реакционера, угнетателя и эксплуататора народа или прислужника таких угнетателей и эксплуататоров, тем менее нуждались они в авторском комментарии.

Народность Беранже проявилась и в его способности создать галерею положительных реалистических типов, представляющих народ и его глубоко враждебное отношение к унижающему национальное достоинство режиму Реставрации. Особенно удались поэту патетические типы старых солдат, ветеранов республики и империи, страстных патриотов. Они хранят у себя на чердаке запрещенное трехцветное знамя, рассказывают односельчанам о былом героическом времени революции, они полны внутреннего негодования против Реставрации и готовы при первой возможности

[1] В знаменитом переводе Василия Курочкина этот персонаж переименован в «господина Искариотова».

броситься в борьбу с нею — за счастье родины и народа, за свободу и республику («Старый сержант», «Старое знамя», «Маркитантка» и др.). Поэт создал также немало бытовых или психологических типов, не всегда связанных с политической борьбой. Таков тип старой бабушки, оплакивающей свою молодость, тип беспечного весельчака из народа, тип разбитной трактирщицы и многие другие. Типы эти нередко сатиричны, но нередко являются и носителями «возвышенного начала» поэзии Беранже, так или иначе отражающими ее прогрессивные стремления.

Одним из замечательных типических образов народной Франции является у Беранже образ его музы, Лизетты. Муза поэта — не мифологическое божество поэтов-классицистов и не «серафический» женский образ романтиков. Это простая гризетка, швея — образ реалистический и демократический.

Лизетта как бы воплощает эпикурейское начало поэзии Беранже, и уже в этом отношении ее образ — олицетворение протеста против идеологии Реставрации. Лизетта полна жизнерадостности, веселости, простоты, искренности, а главное — бескорыстия. Она задорно смеется над лицемерием знати и двора, над ханжеской моралью, над религией и ее обетами и не прочь вскружить, смеха ради, голову чопорному придворному или богобоязненному монаху. Но как бы ни была она легкомысленна и непостоянна в своих привязанностях и увлечениях, Беранже мирится с ее грешками, потому что видит в ней равноправного человека, уважает ее свободу и человеческое достоинство («Измены Лизетты», «Вино и Лизетта», «Честь Лизетты», «Паломничество Лизетты», «Чердак» и др.).

«В самой легкости, с которою поэт уступает другим сердце своей Лизетты, едва ли можно видеть только ветреность и неспособность к сильной страсти,— отмечает Добролюбов.— Тут есть характеристическая черта, более глубокая, проявляющаяся, кроме Беранже, еще в некоторых стихотворениях Гейне. Это уважение к свободе выбора в женщине и вполне гуманное признание того, как нелепы и бессовестны всякого рода принудительные меры в отношении к женскому сердцу. Беранже, как истинный поэт и порядочный человек, не мог унизиться до того, чтобы позволить себе презирать и ненавидеть женщину за то только, что она, переставши любить одного, отдалась другому» [1].

Добролюбов справедливо отмечает, что отношение Беранже к Лизетте не лишено «легкости и игривости, даже — можем сказать — некоторого легкомыслия и небрежности» [2]. Однако поэт бывает и строг к своей героине, предупреждая ее, например, чтобы она не вздумала изменить честной бедности, продаться богачу, стать графиней: в этом случае он резко порвет с нею («Нет, ты не Лизетта!»). Впрочем, такой измены поэт не ожидает: он знает бескорыстие Лизетты, и она для него — не только возлюбленная, но также заботливый, преданный друг, духовный единомышленник. Подобно поэту, она любит родину, свободу, простых людей, презирает знать и попов. Достойно внимания, что Лизетта не является поклонницей Наполеона I; напротив, во время Ста дней поэт воспользовался ее образом, чтобы посоветовать Наполеону отказаться от деспотической политики («Политический трактат для Лизетты»). К ее образу поэт прибегал и для того, чтобы отмежеваться от капиталистов, от либералов: Лизетта очень опасается, как бы про ее друга не сказали, что он им продался («Советы Лизетты»).

---

[1] Н. А. Добролюбов, Избр. соч., М.—Л. 1948, стр. 389—390.
[2] Там же, стр. 390.

Борьба за свержение дворянско-клерикальной реакции была основной исторической задачей тех лет, и в этой борьбе народные массы объединялись с буржуазными слоями против Реставрации. В годы Реставрации «классовая борьба между капиталом и трудом была отодвинута на задний план», а на первом плане происходили бои между «феодалами и правительствами, сплотившимися вокруг Священного союза, с одной стороны, и руководимыми буржуазией народными массами — с другой» [1]. Необходимо также иметь в виду, что в начале XIX в. во Франции «капиталистическое производство, а вместе с ним и противоположность между буржуазией и пролетариатом были еще очень неразвиты» [2], «только еще начинали развиваться» [3]. Неудивительно поэтому, что Беранже показал активность народных масс лишь в их борьбе против Реставрации и дворянско-клерикальной реакции, но не в борьбе против капиталистического гнета. В последнем случае поэт ограничивался общим противопоставлением мира жизнерадостных и любящих друг друга бедняков миру богачей, зевающих от скуки посреди своей роскоши. Лишь в виде единичного исключения упоминает Беранже в «Слепом нищем» о вечной нужде бедняков: «когда сбор винограда хорош, у бедняков все равно сбора не будет».

Такова народная Франция в изображении Беранже. Поэт отразил при этом в своем творчестве и те «предрассудки масс», которые (предрассудки.— *Ю. Д.*), как указывает Энгельс, были присущи политической народной песне прошлого, дабы она могла сильнее «действовать на массы» [4].

Память о Наполеоне, укрепившем право крестьянства на владение конфискованными землями эмигрантов, жила при Реставрации в каждой крестьянской хижине. Образ Наполеона постепенно становившийся легендарным, превращался в символ французской славы и только оттенял своим величием ничтожество французских реакционеров Реставрации, «так метко изображенных Беранже мирмидонян легитимности», по выражению Энгельса [5]. Имя Наполеона становилось народным оружием против Реставрации, и Беранже решил воспользоваться этим оружием.

В это время в оппозиционной режиму Реставрации французской поэзии уже существовал культ Наполеона; создателями его были демократические песенники Эмиль Дебро и Шарль Лепаж, сатирики Бартелеми и Мери; к ним позднее присоединился ряд других поэтов, в числе которых был Виктор Гюго. Известно, что и выдающиеся поэты других стран — Байрон, Гейне, Мицкевич и др.— тоже пользовались образом Наполеона в своей борьбе против Священного союза.

Отношение Беранже к Наполеону было весьма сложным и со временем менявшимся. В пору Первой республики поэт восхищался им: «республика научила меня преклоняться» перед Наполеоном, заявляет он. Причиной этого преклонения были победоносные освободительные войны Наполеона, полководца республиканских войск. Истинного значения 18 брюмера поэт не понял: ему казалось, что в этот день Наполеон спас республику от анархии и от роялистских интриг. К Наполеону как к императору отношение Беранже было в годы империи двойственное, но скорее отрицательное: «Мое постоянное и восторженное восклицание гением императора, обожаемого народом,— пишет поэт,—...никогда не мешало мне видеть все возраставший

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. XVII, стр. 12.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XV, стр. 511.
[3] Там же, стр. 513.
[4] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», изд. «Искусство», М.—Л. 1937, стр. 194.
[5] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 433.

деспотизм Империи». В конце империи и в начале Реставрации образ Наполеона как душителя республики и завещанных революцией гражданских свобод, как самодержавного тирана и честолюбца, ставшего монархом, вызывал у Беранже резкую неприязнь. В пору Ста дней Наполеон пытался привлечь песенника на свою сторону, но Беранже отвергнул его предложения.

В песне «Пятое мая», явившейся откликом на смерть Наполеона, Беранже все еще укорял его во властолюбии, в унижающем его облик стремлении стать монархом. Тем не менее в последующие годы народное восхищение Наполеоном все более разделяется поэтом. Наполеон представлялся теперь песеннику только великим человеком, гениальным полководцем, сыном революции, устроителем и защитником новой, послереволюционной Франции. Таков его образ в песне «Народная память».

В других песнях времен Реставрации наполеоновская тема мелькает у Беранже лишь в какой-нибудь отдельной строфе — как напоминание о человеке, память о котором дорога народу, или как ядовитая стрела в адрес Реставрации («Мелюзга, или похороны Ахилла», «Венок из васильков», «Убежище», «Старый капрал» и др.).

Особняком стоит группа других песен Беранже о Наполеоне, написанных, повидимому, в 30—40-х годах и не опубликованных поэтом при жизни из нежелания сыграть на руку династическим проискам бонапартистов. В этих песнях выказывалась еще большая идеализация Наполеона, изображаемого в различные моменты его жизни. Объяснение такого отношения к Наполеону можно найти только в полном ничтожестве последующих правителей Франции [1].

Характеристика деятельности Беранже при Реставрации была бы неполна, если не упомянуть об отношении поэта к буржуазным либералам.

В начале Реставрации Беранже принадлежал к одному из объединений либералов — к «Обществу апостолов». С либералами его сближали тогда общие задачи борьбы против дворянско-клерикальной реакции; среди них у поэта имелось немало знакомых и друзей: Тьер, Минье, Лаффит и др. Особенно же близок был он с левым либералом Манюэлем, всегда восхищаясь его смелостью, прямотой, неподкупностью, честной бедностью и энергичной защитой народных интересов; поэт горько оплакал его смерть («Могила Манюэля») и завещал похоронить себя рядом с ним.

Но прямой и бескорыстный, Манюэль был исключением среди либералов, не скрывавших радости, когда он умер, а отношение Беранже к большинству либералов было настороженным и недоверчивым. Тут поэт поступал так, как те, по выражению Чернышевского, «образованные простолюдины», которые чуждались либералов «почти столько же, сколько и роялистов» [2].

Либералы, как видел Беранже, боролись против Реставрации отнюдь не во имя «победы народного принципа над легитимистским». Англофилы, они мечтали, самое большее, о конституционной монархии на английский лад, а Беранже ненавидел буржуазно-аристократическую Англию за ее непрестанную вражду к революции XVIII века и к французской демократии. Он видел, что либералы постоянно двурушничали: подстрекая его самого к изда-

[1] Эти апологетические песни о Наполеоне I дали возможность французской реакционной критике II империи, в нарушение всякой правды, выдать Беранже, после его смерти, за сторонника бонапартистской династии. Французская прогрессивная критика 60-х годов в лице будущего коммунара Артюра Арну посвятила поэту большой и обоснованный труд — двухтомную книгу «Беранже, его друзья, его враги и его критики» (Париж, 1864), очистив память Беранже от смехотворного обвинения в бонапартизме, как и от многих других клеветнических обвинений. Однако буржуазное французское литературоведение замалчивает работу Арну.

[2] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 237.

нию нового сборника, они в то же время заигрывали с Реставрацией и немедленно предавали поэта, если это было им выгодно (так поступили они в 1821 г.). Многие крупные либералы, «метившие попасть в скором времени в министры, проклинали меня издали, не переставая, однако, при встрече протягивать мне руку»,— говорит поэт.

Либералы, как видел Беранже, просто-напросто торговали своей принадлежностью к оппозиции, и он очень сожалел, что, по соображениям единства оппозиционного фронта, он лишен был возможности выступить против них. Замечательны следующие его слова:

«Многие из этих господ благодарили меня за помощь, оказанную им мною. «Не благодарите меня за песни, которые я сложил против ваших противников,— отвечал я,— а благодарите за те, которые я не сложил против вас». И знает бог, сколько между этими песнями было бы хороших и как часто я обдумывал их. За них, я полагаю, правительство легко простило бы мне все остальные».

Беранже, по его словам, «никогда не пристава ни к одной партии». Но более всего общался он с республиканцами, хотя они в 20-х годах еще не сплотились в политическую партию. Манюэль, повидимому, и был республиканцем.

После смерти Людовика XVIII, в 1824 г. на престол Франции вступил Карл X, глава ультрароялистов. Советники Карла X были отъявленнейшие реакционеры. Тайная цель правительства заключалась в том, чтобы восстановить абсолютную монархию.

Намерения Карла X ни в ком из современников сомнений не вызывали. Но к середине 20-х годов лагерь французской оппозиции был уже велик и силен: практика предшествующих десяти лет Реставрации способствовала его росту и укреплению. Все сколько-нибудь выдающиеся люди Франции принадлежали в это время к оппозиции. Борьба последней приняла теперь более резкий и наступательный характер. И Беранже снова ринулся в атаку.

«Едва ли кто имел такое сильное влияние на исход тогдашних событий, как он,— пишет Чернышевский о Беранже.— Он ненавидел Бурбонов,— и народ постепенно привыкал к чувству, которое внушал ему певец его лишений, его надежд. А Беранже ненавидел Бурбонов за то, что они были орудием реакционеров» [1].

После сборника «Новые песни», вышедшего в 1825 г., Беранже опубликовал в 1828 г. новый сборник «Неизданные песни». Либералы, говорит поэт, «старались помешать мне выпустить в свет этот том, появление которого могло нарушить кажущееся доброе согласие этих господ» с правительством Реставрации. Никогда еще Беранже не создавал столь убийственно злых песен-памфлетов против Реставрации. Он осмеял здесь коронование Карла X («Карл III, Простоватый»), осмеял религию («Ангел хранитель»), осмеял римского папу («Сын папы», «Свадьба папы», «Папа-мусульманин»), оплакал славу Франции, умирающую в изгнании («Похороны Давида»). Прибегая к фольклорным мотивам, он предсказывал окончательное измельчание и вырождение Франции под управлением Бурбонов («Будущность Франции») и предвещал политическую катастрофу, ожидающую самого Карла X («Красный человечек»).

Последовал новый суд над Беранже. Поэт обвинялся в оскорблении короля и религии, в возбуждении ненависти против правительства. На этот раз он был приговорен к девяти месяцам тюрьмы и к 10 000 франков штрафа. Либералы поспешили порвать с ним все отношения.

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Избр. философ. соч., т. II, М. 1950, стр. 395.

Но в это время Беранже был уже признанным национальным поэтом, песни которого пелись всем народом; его осуждение и пребывание в тюрьме превратились в настоящий триумф. Вся демократическая и прогрессивная Франция стремилась выразить сочувствие и поддержку поэту: его без конца посещали в тюрьме, присылали ему письма, стихи, подарки. Штраф был покрыт по коллективной подписке.

В тюрьме Беранже создал новый цикл песен против Реставрации, замечательных полным отсутствием всяких иносказаний или недоговоренности, полной свободой высказываний и оценок.

С убийственной иронией писал Беранже об одном кардинале, который предал его песни анафеме, и о будущем распределении десяти тысяч франков штрафа между всеми шпиками и придворными поэтами Реставрации («Кардинал и песенник», «Мои десять тысяч франков»). Особенно непринужденно звучит голос поэта в его лирике, где он рассказывает, как печальна его масляница в тюрьме, где он с гордостью заявляет, что не пожелал бежать за границу от суда, где он вспоминал о революции XVIII в., говоря о том, как сорок лет тому назад пала Бастилия и как немного понадобилось народу усилий, чтобы ее сокрушить («Моя масляница в 1829 году», «Камин в тюрьме», «Богиня», «Четырнадцатое июля»). Из-за тюремной решетки поэт попрежнему вел непримиримую войну против Карла X, мечтая сразить его меткой стрелой:

Разобран весь колчан мой ветхий —
Так ваши клеветники мстят.
Но все ж одной стрелою меткой,
О, Карл Десятый, я богат.
Пускай не гнется, не сдается
Решетка частая в окне.
Лук наведен, стрела взовьется!
Король, заплатите вы мне!

Перевод *П. Антокольского*

Реставрация пала в дни июльской революции 1830 г. Идейно-пропагандистская роль, сыгранная песнями Беранже в падении Реставрации, была огромна. Великое прогрессивное значение творчества Беранже, его совершенно особое место во французской литературе той поры были в первую очередь осознаны русской революционно-демократической критикой.

В то время как французские буржуазные критики, легитимисты и либералы, неприязненно относились к демократическим песням Беранже, старались ослабить и обесценить смысл его борьбы, выдать его всего лишь за эротического поэта или за новоявленного Горация, Белинский страстно восхищался передовым, воинствующим, глубоким характером его поэзии. «Я боготворю Беранже,— писал он в 1841 г. Боткину,— это французский Шиллер, это апостол разума в смысле французов, это бич предания. Это пророк свободы гражданской и свободы мысли. Его ...стихотворения на религиозные предметы — прелесть; его политические стихотворения — это дифирамбы»[1]. Белинский называл французского песенника «великим и истинным поэтом современной Франции, ...выражением своего народа и потому его исключительным любимцем»[2].

Белинский ставил в большую заслугу французскому народному поэту тесную связь его творчества с окружающей действительностью. «Тот еще не художник, которого поэзия трепещет и отвращается прозы жизни,

---

[1] В. Г. Белинский, Письма, т. II, СПб. 1914, стр. 250.
[2] В. Г. Белинский, Собр. соч., в трех томах, т. I, М. 1948, стр. 243.

кого могут вдохновлять только высокие предметы,— говорил Белинский.— Для истинного художника — где жизнь, там и поэзия»[1]. Беранже и был в глазах великого русского критика таким «истинным художником», который, вдохновляясь впечатлениями бытия, претворяет их в произведения искусства. «Беранже,— писал Белинский в другом месте,— есть царь французской поэзии, самое торжественное и свободное ее проявление... У него политика — поэзия, а поэзия — политика, у него жизнь — поэзия, а поэзия — жизнь»[2].

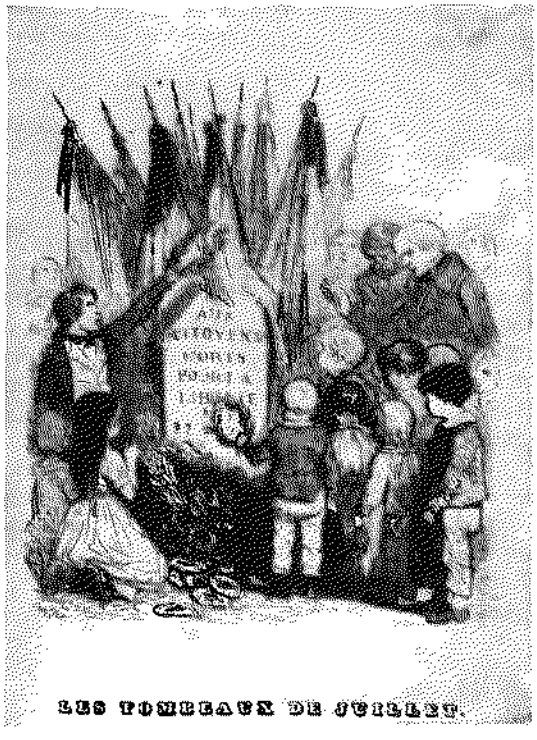


Иллюстрация Рафе к песне Беранже «Июльские могилы». Париж. 1837.

Особое место Беранже в современной французской литературе подчеркивал и Чернышевский: «Все, чем блистала Франция времени Первой империи и Реставрации, было фальшиво и поверхностно или противоречило истинным потребностям нравственной и общественной жизни; все основывалось на недоразумении, с одной стороны, на обмане или насилии, с другой. В литературе, например, господствовали две школы, равно фальшивые: одна в духе Шатобриана и Ламартина, накидывала на себя маску искусственных восторгов учениями, которых не понимала и о которых, в сущности, очень мало заботилась; другая накидывала на себя маску утонченной развращенности и мелкого сатанинства (école satanique). Те, которые не были лицемерами идеализма или цинизма, болтали о пустяках. Только Беранже составлял исключение, но Беранже не понимали, считая его не более, как певцом гризеток»[3].

4

Беранже с нежностью и проникновенной печалью оплакал павших народных бойцов июльской революции. Он гордился их революционным и патриотическим подвигом, снова свидетельствовавшим в его глазах о передовой освободительной миссии французского народа. Июльскую победу, отмечал поэт, не подавить никакой реакции:

И пусть в Париж все армии, народы
Придут стереть следы Июльских дней,—
Отсюда пыль и семена Свободы
В мир унесут копыта их коней.

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI, П. 1917, стр. 393.
[2] В. Г. Белинский, Собр. соч., в трех томах, т. I, М., 1948, стр. 254.
[3] Н. Г. Чернышевский, Избр. соч., М. 1934, стр. 386.

Во всех краях Свобода водворится,
Отживший строй погибнет наконец!
Вот новый мир. В нем Франция — царица,
И весь Париж — царицы той дворец.
О дети, вам тот новый мир готовя,
В могилу здесь бойцы сошли уснуть,
Но в этот мир следы французской крови
Для всех людей указывают путь!

Перевод *И. Тхоржевского*

Поэт принимал активное участие в событиях июльской революции: он находился в штабе восстания, обходил баррикады, ободрял их бойцов. Участвовал он и в том совещании, где обсуждался вопрос о новой форме правления. Тут он, изменив своим республиканским взглядам, подал голос за короля Луи-Филиппа. Беранже ошибочно полагал, что немедленное введение республиканского строя явится преждевременным, что оно только развяжет новую кровопролитную гражданскую войну, которая будет на руку легитимистам, сторонникам Карла X.

«Перед Июльской революцией я видел невозможность ввести в стране равенства систему английской представительной монархии, которая не может не опираться на привилегированную касту,— объяснял в 1833 г. Беранже свой поступок.— После же этой революции я убедился, что Франция еще не созрела для республиканской формы правления и, стремясь использовать до конца старую монархическую машину, я хотел, чтобы она послужила нам доской, переброшенной через ручей... Я считал возможным предназначить для этого переходного состояния период, равный эпохе Реставрации».

Июльская революция не улучшила положения народных масс: они чувствовали себя обманутыми и считали, что революция еще не завершилась. Их недовольство выразилось в многочисленных восстаниях 30-х годов, в которых все более видную роль начинал играть пролетариат. Окончательное упрочение капиталистических отношений во Франции повело к резкому углублению и обострению противоречий между буржуазией и пролетариатом. Это обстоятельство в особенности способствовало росту революционного возмущения рабочих, ставших, под руководством левых республиканцев-демократов, постоянными участниками восстаний, заговоров и волнений 30-х годов.

Первое время после июльской революции Беранже думал, что его задача как песенника выполнена: он без устали боролся против Реставрации, и ему казалось, что с ее падением можно было сложить оружие. Но вскоре поэт увидел, что защита народных интересов остается его долгом и на новом историческом этапе.

Настороженное и недоверчивое отношение поэта к буржуазной Июльской монархии определилось очень быстро. Некоторые его друзья-либералы, ставшие теперь министрами, предлагали ему различные доходные местечки и синекуры. Поэт насмешливо отверг эти предложения. Выразив своим «друзьям-министрам» пожелание успеха в трудном деле вождения государственного корабля, Беранже объявил, что останется попрежнему независимым и попрежнему с народом («Отказ», «Моим друзьям, ставшим министрами»):

Здесь, во дворце, я предан недоверью
И с вами быть мне больше не с руки.
Счастливый путь! За вашей пышной дверью
Оставил лиру я и башмаки.
В Сенат возьмите заседать Свободу,—
Она у вас унижена совсем.
А я спою на площадях народу.
Так хорошо на свете быть никем!

Перевод *Вс. Рождественского*

Увидев, что свобода унижена, Беранже вновь обратился к сатирической песне. Этой песне, видел он, найдется еще немало дела в современности («Реставрация песни»).

В сборнике «Новые и последние песни», вышедшем в 1833 г., был уже целый ряд язвительных, иронических высказываний Беранже об Июльской монархии, говоривших о разочаровании поэта в последней. В некоторых песнях он, подобно поэтам июльской революции, тщетно требовал от правительства Луи-Филиппа мужественной и достойной внешней политики, в частности, помощи польскому восстанию, вспыхнувшему как отзвук июльской революции («Поспешим», «Понятовский»). И он уже едко, хотя и иносказательно, высмеивал Июльскую монархию, говоря о революции в Бельгии, убого завершившейся установлением монархии («Совет бельгийцам»).

Обострившиеся общественные противоречия 30—40-х годов позволили поэту осознать тяжелое положение эксплуатируемых народных масс.

Беранже видел, что Июльская монархия ничего не делает для народа. Неспособны ничего сделать для него и умеренные, буржуазные или «трехцветные» республиканцы, игравшие относительно Июльской монархии ту же роль почтительной и всегда готовой продаться оппозиции, что и либералы 20-х годов по отношению к режиму Реставрации. Поэт убеждался, что буржуазные республиканцы «не знают, как следует, новую Францию», что их партия ретроградна и «живет только прошлым, не видя настоящего, каково оно есть, и будущего, каким оно должно быть». Во всех право-республиканских газетах Беранже прозорливо замечал их «скрытый аристократизм»: они обращаются к народу с «лицемерно-начальническими речами» и «скорее хотят пользоваться народом, а не приносить ему пользу».

Беранже ошибался, считая, что и левые республиканцы не помогают народу, а только бросают его в бесплодные кровопролитные восстания. Но все же его отношение к левым республиканцам было не лишено уважения. Высказывая пожелание «вернуть их к здравому смыслу», он в то же время именовал их «юными и храбрыми безумцами» (слово «безумец» у него не было бранным) и проявлял большой интерес к Бланки: «Меня интересует этот мужественный фанатик; в наши дни это редкая разновидность».

Положение народа представлялось поэту в 30-х годах положением мученика, бесконечно эксплуатируемого, ввергнутого в безысходную нищету и лишенного всякой помощи. Раньше Беранже умел показывать жизнерадостность народа, его политическую активность в ненависти к Реставрации, в попытках борьбы против нее, но в 30-х годах он изображает народ лишь в виде пассивной массы, измученной и подавленной.

Характер буржуазной монархии как нового орудия угнетения народа становился все более очевиден поэту. Об этом Беранже говорил в песне «Контрабандисты»:

Взимать правительство желает
С даров небес тройной оброк —
И плод на стебле засыхает,
И труд роняет молоток.

Перевод *И. Тхоржевского*

Но народ только терпит. В песнях о крестьянах Беранже изображает лишь их беспросветную жизнь и полную обездоленность («Жак», «Рыжая Жанна»). Так безнадежно горька доля народа, что иные бедняки начинают даже утрачивать патриотическое чувство, ибо родина для них — злая мачеха («Старый бродяга»):

Отчизны нет, коль нету крови.
Что мне до ваших нив златых,
До вашей славы и торговли
И до ораторов пустых?

Перевод *М. Замаховской*

— говорит старый бродяга, умирающий заклятым врагом общества. Но как положить конец народной нужде? Беранже не знает этого. Ему кажется, что

Те, кто измучены нуждой,
Лишь в смерти обретут покой...

И поэту остается лишь воззвать к состраданию «высших классов»:

Сжальтесь, ах, сжальтесь над рыжею Жанной!

Отношение Беранже к рабочим было отношением гуманного мелкобуржуазного демократа. Раздумывая о положении пролетариата, сочувствуя его горькой доле, поэт считал, что поднятый в 30-х годах вопрос об «организации труда» — вовсе не главное. «Экономисты,— пишет он,— всегда подходят с точки зрения производства и прибылей, вместо того, чтобы итти от человека и от его морального совершенствования». Гораздо более важным делом Беранже признавал «организацию трудящихся» — заботу о просвещении рабочих, об их культурном росте и моральном развитии.

Просвещать рабочих, стремиться к их интеллектуальному развитию и моральному совершенствованию — таковы были те культурнические задачи, которые поэт ставил себе в отношении пролетариата («Фея рифм», «Вильгему»).

Окруженный в 30—40-х годах множеством молодых поэтов, выходцев из рабочей и ремесленной среды, видевших в нем своего литературного учителя, уделяя им много внимания, забот, любви, помогая их творческому росту, Беранже в то же время пытался удерживать их от пропаганды революционных идей. Так, он резко упрекал одного поэта в том, что его песни «возбуждают умы, вместо того, чтобы сближать их».

Видя страдания народных масс и в то же время стремясь к социальному миру, Беранже не в силах был разрешить социальные проблемы современности. Слабость тогдашнего пролетариата обрекала поэта на постоянные колебания. Все существующие условия неизбежно вовлекали пролетариат в революционное движение. Но поскольку революционная теория отсутствовала, а противоречия капиталистического строя еще не дошли до крайней степени остроты,— в рабочих еще жила, благодаря влияниям буржуазной демократии, иллюзорная надежда на мирное разрешение классовых противоречий. Отражением этой иллюзии являлся утопический социализм той поры.

Невозможность разрешить противоречия действительности привела Беранже к утопическому социализму. В песне «Безумцы» он воспел учителей французского утопического социализма — Сен-Симона, Анфантена, Фурье, которых мещанская мысль осмеивала как безумцев:

Господа! Если к правде святой
Мир дороги найти не умеет,—
Честь безумцу, который навеет
Человечеству сон золотой!
Если б только земли нашей путь
Осветить наше солнце забыло,—
Завтра целый бы мир осветила
. . . . . .
Мысль безумца какого-нибудь!

Нельзя сказать, что Беранже стал пропагандистом какой-нибудь определенной доктрины утопического социализма. Ближе всего он, пожалуй, стоял к сенсимонистам, но он пропагандировал все те общие пожелания, которые были свойственны различным утопистам и сводились к критике капиталистического строя и к попытке мирным путем разрешить его противоречия.

Поэт считал, следуя за Сен-Симоном и его учениками, что человечество пережило три эпохи — первобытного варварства, рабства и христианства — и теперь приходит последняя, четвертая эпоха, век гуманности. Это эпоха, не знающая прежней дикости и грубости, эпоха законности, науки, искусства, эпоха окончания войн, эпоха мирного созидательного труда, братства и любви людей друг к другу («Четыре эпохи»). И поэту кажется, что Франция первой вступает в эту эпоху и бог с небес говорит ей:



Иллюстрация Ж. И. Гранвиля к песне Беранже «Рыжая Жанна»

...ты новый путь открыла.
Сияй же миру утренней звездой!

Но для того, чтобы эпоха гуманности утвердилась, люди должны помочь ее приходу и победе. Здесь начиналась область мечты Беранже о будущем и о той деятельности людей, которая должна приблизить счастливое будущее.

Поэт считал, что любовь людей друг к другу должна положить конец кровожадным захватническим войнам, жестокому и разрушительному милитаризму, создать основу для мирного и братского единения народов; люди должны верить в торжество прогресса и добра, отказаться от индивидуализма и жить для общества, должны воспитать в себе альтруистические чувства и смягчить свои нравы образованием и искусством («Орангутанги», «Муравьи», «Будущность писателей», «Самоубийцы», «Четки бедняка», «Вильгему»). И если, как желает верить Беранже, богачи устыдятся своего эгоизма и захотят поделиться с бедняком своими благами, то и бедняки, облагороженные влиянием искусства, перестанут их ненавидеть:

И смертоносный нож обиды
Ненужно выпадет из рук.

К утопическим воззрениям Беранже вполне применимы слова В. И. Ленина о тех «бесчисленных в эпоху 48-го года формах и разновидно-

стях буржуазного и мелкобуржуазного социализма», которые были «окончательно убиты июньскими днями». «В сущности,— писал Ленин,— это был вовсе не социализм, а прекраснодушная фраза, доброе мечтание, в которое облекала свою *тогдашнюю* революционность буржуазная демократия, а равно невысвободившийся из-под ее влияния пролетариат» [1].

В цикле «социалистических» песен Беранже, несмотря на их обычную реалистическую основу, стали проступать некоторые влияния прогрессивного романтизма. Романтическое начало проявлялось в мечтательном представлении поэта о наступающем веке гуманности, в иллюзиях о возможности социального мира и альтруистического перевоспитания людей, в мечте о будущем гармоничном общественном строе, в котором не будет ни розни между людьми, ни войн, ни насилия, ни несправедливости, и где сам человек переродится к лучшему.

Эти романтические тенденции в творчестве Беранже после 1830 г. отвечали периоду его социальных исканий. Тем не менее, по мере того, как откровенно преступная, хищническая деятельность финансовой аристократии, нагло грабившей французское народное достояние, становилась все более ясной поэту, реалистическая критика действительности делалась у него все более глубокой. «Начиная от королевского двора и кончая притонами низшего разряда,— характеризовал Июльскую монархию Маркс,— царила одна и та же проституция, тот же бесстыдный обман, та же страсть к обогащению не путем производства, а путем ловкого прикарманивания уже имеющегося чужого богатства» [2]. В 1839 г. Беранже называл Июльскую монархию «потоком грязи, в которую нас заставляют опускаться все глубже и глубже».

В этой обстановке рождались новые реалистические песни Беранже, резко разоблачавшие буржуазное господство, всю порожденную им отравленную атмосферу корыстности, морального разложения. В песнях-памфлетах «Бонди» и «Черви» Беранже с величайшей силой заклеймил грабительство финансовой аристократии, растлевающей Францию, подтачивающей самые устои государства.

Мы все — поклонники Ваала.
Быть бедным — фи! Что скажет свет?
И вот,— во имя капитала,—
Чего-чего в продаже нет!
Все стало вдруг товаром:
Патенты, клятвы, стиль...

Все решительно стало продажно во Франции:

Живет торговлей индульгенций
Всегда сговорчивый прелат,
И ложью проданных сентенций
Морочит судей адвокат.
За идеал свободы
Сражаются глупцы...
А с их костей доходы
Берут себе купцы!

Перевод *И. Тхоржевского*

И поэт может воззвать только к божеству:

Спаси же Францию и всходы ее славы
От сих, в июльский зной родившихся червей!

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 18, стр. 10.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, стр. 114.

Беранже видел, что его заветные представления о единстве демократического фронта начинают рушиться. Он убеждался в том, что буржуазия не только глуха к гуманным призывам, но и полна враждебности к народу и к его гению («История одной идеи»), что она чужда всяких альтруистических интересов, полна самого низкого эгоизма («Улитки»), что она умеет думать только о наживе и разлагает все общество, сея страшную порчу нравов, всеобщую продажность и подкупность. Голуби, некогда провожатые Афродиты, превратились теперь в вестников повышения или понижения биржевого курса («Голуби биржи»), потому что «люди хотят наживать, наживать» («У каждого свой вкус»). С глубокой печалью говорит старый Беранже об отравленности девичьей души мыслями о богатстве («Розан», «Девичьи мечты», «Королевская куртизанка»). Да, больше нет тех бескорыстных Лизетт, которые раньше так равнодушно и отчужденно глядели на дворцы и роскошь богачей: женщины теперь спешат продаться богатству. Поэт полон ненависти к растленному миру богачей. Беранже, подобно Гейне, слышал в безмолвии буржуазной реакции 40-х годов тихий звон ножа, оттачиваемого народом на своих угнетателей...

Беранже активно откликался на современные революционные события. В песне «Идея» он говорит — правда, в несколько отвлеченной форме — о неистребимости революционной идеи, борющейся ныне против буржуазного строя. Построив эту песню в виде диалога, в виде своего спора с Идеей, поэт превосходно выразил здесь противоречия своих воззрений: свою боязнь за это юное и прекрасное существо, которое неизбежно погубят правительственные войска и репрессии, свою попытку остановить ее, остеречь ее от опасности — и вместе с тем восхищение ее чарующей силой, восхищение словами Идеи о том, что торжество властей только поможет народу понять и полюбить ее, что она не боится ни тюрем, ни осуждения со стороны депутатов и церкви, ни ярости монархов. Так, в споре побеждают доводы Идеи, ее не остановить — и вспыхивает восстание...

И вот резня... Властей насилья...
И кровь и смерть... И смерть и кровь...
Напрасны мужества усилья,—
Восставшие разбиты вновь...
Но в пораженье став сильнее,
Могилы лавром увенчав,
Вновь к небесам летит Идея,
У побежденных знамя взяв.

Перевод В. Дмитриева

Идея, однако, не улетает на небеса. Нет, она парит над землей, всегда готовая спуститься вновь. И если она пока так «слаба и молода», то поэт верит:

...С божьей помощью, мне ясно,
Она окрепнет, господа!

Народный певец, Беранже верил в правду и в неизбежную грядущую победу революционного движения, которое, как он понимал, только закалялось и крепло в поражении восстаний 30-х годов. Так, по мере усиления революционных настроений в народной массе 40-х годов возрастало отрицательное отношение Беранже к буржуазной Июльской монархии, и мотив революции возродился в его творчестве.

Появившееся у Беранже отрицание капиталистического строя было большим шагом вперед. Впрочем, этот шаг не означал решительного разрыва Беранже с его прежними воззрениями. Нет, современник той переходной

«всемирноисторической эпохи, когда революционность буржуазной демократии *уже* умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата *еще не* созрела» [1], Беранже оставался полон колебаний, сомнений и, признавая право народа на революцию, все еще не мог окончательно порвать с иллюзиями утопического социализма.

В накаленную пору кануна февральской революции колебания поэта разрешились изданием его последнего прижизненного сборника — брошюры 1847 г. с десятью песнями, среди которых был знаменитый «Потоп». В обстановке неурожаев, голода, крестьянских восстаний, усилившейся борьбы масс против финансовой аристократии, народный песенник не мог не видеть исторической обреченности Июльской монархии, и его «Потоп» прозвучал как грозное пророчество могучей волны европейских революций 1848 г.

Грядущий революционный потоп должен смести троны монархов Европы, расчистив место для республиканского строя, для братского союза народов:

Пророк, скажи, кто океан сей грозный?
— То мы, народы... Вечно голодны,
Освободясь, поймем мы, хоть и поздно,
Что короли нам вовсе не нужны.
Чтоб покарать гонителей свободы,
Господь, на них наш океан пошли!

Перевод *В. Дмитриева*

В 30—40-х годах народность творчества Беранже выражалась в его отрицательном отношении к Июльской монархии. Неизменно любовное отношение поэта к народу приняло теперь несколько новую форму: Беранже реже воспевает недовольство и борьбу народных масс, но постоянно твердит об их страданиях и угнетенности, об их задавленности эксплуатацией. Народность Беранже проявилась также в его попытке найти разрешение общественных противоречий — в учениях утопического социализма, но с гораздо большей уверенностью и реалистической силой она выразилась в блестящем цикле антибуржуазных песен-памфлетов, резко бичующих финансовую аристократию и принесенную ею вредоносную атмосферу хищной корысти и нравственного разложения. В этом цикле песен отразилось нараставшее возмущение народных масс, содействовавшее усилению критических и возрождению революционных мотивов творчества Беранже.

Немногочисленные песни, написанные Беранже в период революции 1848 г. и в 50-х годах, связаны со все бо́льшим отходом дряхлеющего поэта от социально-политических тем к темам личной, интимной лирики. Ожесточенная классовая борьба, развязанная февральской революцией, внушала поэту тревогу. В мае 1848 г. он был торжественно избран в члены Учредительного собрания, но уже через две недели добился отставки, не желая находиться в стенах Собрания, ненавидевшего народ и провоцировавшего пролетариат на июньское восстание 1848 г. Беранже потратил много сил, стараясь добиться смягчения участи репрессированных участников этого рабочего восстания. Его подавленное настроение, утрата веры в братство людей, беспокойные предчувствия отразились в песнях «Моя трость», «Голубка и ворон потопа», «Барабаны».

К провозглашению Второй империи Беранже отнесся неприязненно. «Орел скворцам оставил мир в наследство»,— иронически выразился поэт в одной из песен. Отношение правительственных кругов к поэту было недоверчивым и подозрительным. Даже одна мысль о том, как бы предстоящие похороны Беранже не вылились в антиправительственную демонстрацию, на-

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 18, стр. 10.

водила на них страх. Все это дало повод поэту к созданию песни «Смерть и полиция», одной из его последних блестящих политических сатир.

Интимная лирика последних лет жизни Беранже проникнута желанием поэта уйти в свой внутренний мир, к своим раздумьям. Поэт продолжает цепляться за остатки дорогих ему утопических верований, хотя и вздыхает об их неосуществимости. Никогда не забывая о родине, он с гордостью говорит о себе как до конца преданном ей поэте и трогательно прощается с нею:

О, мог ли так, как я, тебя любить другой?

Беранже умер 16 июля 1857 г. После смерти поэта были изданы его автобиография, написанная в 1840 г., а также обширная переписка, представляющие собой ценнейший комментарий к его творчеству. Издание своих биографических материалов поэт считал полезным в том отношении, что его жизнь, полная оптимистической веры в народ и упорной борьбы за передовое искусство, «ободрила бы молодежь и была бы контрастом с книгами о разочарованных, которыми так изобилует наша эпоха».

Реалистическое творчество Беранже после 1830 г., сохраняя многие прежние свои особенности, утрачивает круг старых тем, связанных с борьбой против монархии Бурбонов, дворянства и духовенства. Над политическими темами, остающимися в сравнительно небольшом числе, у Беранже вообще начинают преобладать темы социальные, связанные с критикой упрочившегося капиталистического общества, характерные черты и противоречия которого выступают теперь перед поэтом с большей отчетливостью.

Изображение народа у Беранже углубляется. Он уже не пишет больше о жизнерадостных и беспечных бедняках, но изображает народ, подавленный эксплуатацией и нищетой.

Критический реализм Беранже значительно обогатился, когда неприглядная капиталистическая действительность и эксплуататорская сущность буржуазии со всей ясностью открылись поэту, разрушая его мечты о «гуманности» богачей, о возможности социального мира и убеждая его в неустранимости острейшего антагонизма между буржуазией и пролетариатом. В песнях кануна февральской революции — в «Идее», «Бонди», «Червях» и «Потопе» — Беранже приблизился к позициям революционной демократии 40-х годов, резко осуждая капиталистический строй и пророча ему гибель.

Новый исторический период, ознаменованный упрочением капиталистического строя и выступлением на арену борьбы пролетариата, вызвал ломку мировоззрения поэта. Но, несмотря на многочисленные колебания Беранже, любовь к народу оставалась его путеводной нитью. Она заставила его с отвращением отшатнуться от Июльской монархии, за которую он когда-то подал голос, понять отрицательное, губительное значение капиталистического строя, проклясть буржуазных хищников, растлевающих общество, и устремиться мыслью к тому лучшему будущему, очертания которого поэту были еще неясны, но мечта о котором родилась из отрицания капиталистического мира.

Беранже всегда был любимцем русской демократической читательской аудитории. Русская революционно-демократическая критика в лице Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова первой дала французскому народному поэту высокую и верную оценку. Среди переводчиков Беранже в XIX в. были поэты И. И. Дмитриев, Аполлон Григорьев, Л. Мей, А. Фет, Д. Ленский (которому переводить его посоветовал Пушкин). Переводчиками Беранже были и русские революционно-демократические поэты М. И. Михайлов и Василий Курочкин, нашедшие в его песнях новое оружие для

борьбы с царизмом, с реакционным лагерем крепостников и либералов. Мастерские переводы Курочкина, обнаружившие глубокое проникновение в сущность, в самый дух поэзии Беранже, замечательные по своей интонационной выразительности, по богатству красок, по легкости и гибкости стиха, снискали Курочкину заслуженное признание лучшего переводчика Беранже; впрочем, в отдельных случаях, под влиянием гнета царской цензуры, Курочкин вынужден был смягчать французский оригинал или даже прибегать к его пересказу — обстоятельство, подчеркнутое Добролюбовым в его статье о Беранже. Некоторые песни Беранже в переводе Курочкина были положены на музыку А. С. Даргомыжским («Знатный приятель», «Старый капрал» и др.). В числе переводчиков Беранже был и Н. Г. Чернышевский: находясь в заключении в Петропавловской крепости, он перевел отрывок из «Моей биографии» [1]. Восхищался французским народным песенником и М. Горький, рассказывающий об этом в своей автобиографической повести «В людях». Популярность Беранже среди русских читателей особенно возросла после Великой Октябрьской социалистической революции.

---

[1] См. кандидатскую диссертацию З. А. Старицыной, Беранже в оценке русской революционно-демократической критики, Казань, 1952.

Часть третья

ФРАНЦУЗСКАЯ

ЛИТЕРАТУРА

30-40-х годов

ВВЕДЕНИЕ

После июльской революции 1830 г. во Франции установилась диктатура крупной буржуазии. «При Луи-Филиппе господствовала не французская буржуазия, а лишь *одна ее фракция:* банкиры, биржевые и железнодорожные короли, владельцы угольных копей, железных рудников и лесов, часть примыкающего к ним крупного землевладения — так называемая *финансовая аристократия.* Она сидела на троне, она диктовала в палатах законы, она раздавала государственные доходные места...» [1]. Владычество финансовой аристократии вызывало недовольство промышленной буржуазии, которое выражалось в парламентской оппозиции. Отрицательно относилась к Июльской монархии совершенно отстраненная от политической власти мелкая буржуазия, в том числе крестьянство. Однако крестьянство созрело для революционной борьбы лишь в середине 40-х годов, в период подготовки революции 1848 г. (крестьянские восстания 1844—1846 гг. в департаментах Жиронда, Изер, Нижняя Луара, Кот-дю-Нор и др.). Что же касается промышленного пролетариата, численность которого непрерывно возрастала, а положение было особенно тяжелым и бесправным, то он поднялся на революционную борьбу в первые же годы Июльской монархии, ведя за собой наиболее радикальные слои городской мелкой буржуазии, революционизируя крестьянскую массу. Первое пятилетие после буржуазной революции 1830 г. характеризовалось ростом классовой сплоченности пролетариата, возникновением профессиональных рабочих объединений и республиканских тайных обществ, в которых, наряду с представителями радикально настроенной мелкобуржуазной интеллигенции, принимали активное участие и передовые рабочие («Общество друзей народа», «Общество прав человека и гражданина», «Общество революционных легионов», «Общество времен года» и др.). Более же всего революционная непримиримость, сила и сплоченность французского пролетариата проявились в ряде революционных восстаний, приобретавших массовый характер: рабочие движения 1831 г. в промышленных центрах Франции — Париже и Лионе; июньское восстание 1832 г. в Париже; революционные восстания в Париже и Лионе в апреле 1834 г. В дни восстаний республиканско-демократические общества принимали деятельное участие в борьбе, зачастую беря на себя руководящую и организующую роль.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, стр. 111—112.

Ф. Энгельс писал: «Франция разгромила во время великой революции феодализм и основала чистое господство буржуазии с такой классической ясностью, как ни одна другая европейская страна. И борьба поднимающего голову пролетариата против господствующей буржуазии выступает здесь в такой острой форме, которая другим странам незнакома»[1]. Однако французский пролетариат в годы Июльской монархии еще не был свободен от мелкобуржуазных влияний, а его руководители — республиканские тайные общества — еще не владели подлинно революционной теорией, поскольку они могли опереться лишь на труды социалистов-утопистов, где рациональное сочеталось с ошибочным, элементы правильного анализа современной социальной жизни и правильного исторического прогноза — с мелкобуржуазными заблуждениями.

Период Июльской монархии, вошедший в историю Франции как период резких социальных противоречий и освободительной народной борьбы, является важным этапом и для развития французской литературы. В эти годы реалистический метод во французской литературе завоевывает ведущее место, отстраняя на второй план романтизм, который господствовал при империи и монархии Бурбонов.

В период Июльской монархии достигает своего наивысшего подъема критический реализм — реализм Стендаля, Бальзака, Мериме, сатирических песен Беранже. Заметно усиливаются реалистические тенденции в произведениях прогрессивных романтиков (творчество В. Гюго, Жорж Санд, А. де Мюссе), причем это усиление элементов реализма органически связано с идейным приближением этих писателей к народу, к его борьбе.

В «Манифесте Коммунистической партии» сказано, что в буржуазную эпоху, когда производственные отношения под воздействием интенсивно развивающихся производительных сил неизбежно революционизируются, «люди приходят, наконец, к необходимости взглянуть трезвыми глазами на свое жизненное положение и свои взаимные отношения»[2].

1

В годы Июльской монархии многие представители даже далеких от народа буржуазно-либеральных литературных кругов, тенденциозные защитники того общественного порядка, который установился во Франции после 1830 г., обращаются к реальной действительности, правда, не углубляясь в ее изучение и ограничиваясь бытовыми зарисовками. Любование буржуазной действительностью не позволило этим бытописателям стать подлинными реалистами, ограничило их возможности, хотя отдельные стороны реальной жизни и были отражены некоторыми из этих писателей правдиво и красочно.

Одним из характерных и наиболее плодовитых представителей апологетической буржуазной литературы периода Июльской монархии был Огюст Эжен Скриб (Scribe, 1791—1861), перу которого принадлежит более трехсот комедий и водевилей, а также ряд мелодрам и несколько оперных либретто.

Начав свою литературную деятельность еще в период Реставрации, Скриб достиг вершины успеха в 30—40-х годах, когда были написаны его наиболее известные пьесы — «Товарищество» («Лестница славы», 1831),

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, стр. 211.
[2] Там же, стр. 12.



Титульный лист «Le Pacte de famine»
Из серии «Romans du jour illustres»

«Бертран и Ратон» (1833), «Стакан воды» (1842), «Адриенна Лекуврер» (1848) и др. Этот успех был во многих отношениях заслуженным. Отлично зная сцену и ее законы, Скриб достигал подлинного мастерства и блеска в композиционном построении пьесы, в развитии ее интриги, в неожиданных концовках, и это выгодно его отличало от множества других буржуазных комедиографов того времени. Бесспорным достоинством Скриба, которое проявляется преимущественно в его исторических пьесах, является также частое иронизирование писателя над бытом и нравами дворянского сословия, высмеивание честолюбивых вельмож, распутных аристократов, кичливых отпрысков старинных фамилий (Робер Вальполь из комедии «Честолюбец», Бомболино из водевиля «Полишинель», лорд Сандерленд и его друзья из комедии «Фаворитка» и др.).

Бо́льшая часть скрибовских комедий посвящена изображению современного буржуазного быта. Именно здесь отчетливее всего чувствуются слабые стороны писателя, его слащавость и фальшь. Скриб добродушно посмеивается над частными сторонами буржуазной жизни (комедия «Крестины» и др.). С позиций буржуазного практицизма и вульгарного «здравого смысла» Скриб подвергает осмеянию и всячески пародирует проявления романтики в литературе и в жизни, иной раз справедливо осуждая «замогильные» настроения реакционных романтиков, но чаще всего цинично издеваясь над характерными для демократического романтизма стремлениями к правде, справедливости, к большим и красивым человеческим чувствам. В комедиях «Неутешные», «Жизнь или смерть» и многих других Скриб высмеивает романтическую идеализацию любви. Герой комедии «Пуф» осмеян за свою искренность и неумение изворачиваться. В комедии «Покойник Лионель» молодой человек, пытавшийся покончить с собой из-за того, что слишком сильно любил обманувшую его женщину, является предметом презрения и насмешек со стороны всех «положительных» персонажей пьесы. Всем этим «романтическим чудакам» Скриб противопоставляет сытую удовлетворенность, здравый смысл и деловые качества благоденствующих представителей буржуазного мира, которым чужды какие бы то ни было «сентименты». Герой этой комедии Монтжирон самодовольно говорит неудачнику Лионелю: «Ты экзальтированный и горячий, я — спокойный и рассудительный, ты — парящий в небесах, я — твердо шагающий по земле» (акт I, сцена 1). В уста Монтжирона Скриб вкладывает восторженный гимн в честь того всеобщего благоденствия, которое якобы осуществлено в буржуазном мире.

Хотя буржуазные персонажи Скриба далеко не безупречны в своих поступках, но автор всегда снисходителен к ним. Примиряющий юмор царит в комедии «Оскар, или муж, обманывающий жену», где изображена грязная изнанка буржуазного семейного быта. В комедии «Товарищество» («Лестница славы») Скриб, осуждая группу мошенников, которые из корыстных побуждений стремятся всяческими неправдами протолкнуть в Палату депутатов своего ставленника, противопоставляет им молодого человека, который действует фактически теми же методами. «Моральное преимущество» героя комедии перед его конкурентом заключается лишь в том, что домогается он депутатского кресла не из «низкой» корысти, а из «похвального» желания угодить отцу своей невесты.

Идеализация эгоизма и делячества — наиболее слабая сторона комедий Скриба о современной Франции.

Являясь певцом буржуазии, Скриб относился с откровенным пренебрежением к народу. Его исторические пьесы изображают историю как результат придворных интриг, определенных действий и противодействий со стороны



Скриб. Гравюра Ш. Бонье.

королей, министров, фаворитов и фавориток. По их капризу начинаются или прекращаются войны, вспыхивают и угасают мятежи.

Буржуазная Франция высоко оценила творчество Скриба. Его пьесы не сходили со сцен парижских и провинциальных театров и всячески рекламировались буржуазной прессой. В 1836 г. Скриб был избран в члены Академии. Зато передовые люди Франции не заблуждались в оценке драматурга. «Скриб знает свое ремесло, но не знает искусства»,— писал о нем Бальзак [1]. «С этими богачами, которым столь невыгодно поднимать серьезные вопросы, можно говорить только о шампанском или о последней комедии г-на Скриба»,— говорит Стендаль [2]. Весьма определенным образом относились к Скрибу и передовые люди России — Пушкин, который иронизировал по поводу избрания Скриба в Академию [3], Герцен, революционные демократы. «Скриб — гений, писатель буржуазии, он ее любит, он любим ею, он подладился к ее понятиям и ее вкусам так, что сам потерял все другие; Скриб — царедворец, ласкатель, проповедник, гаер, учитель, шут и поэт буржуазии. Буржуа плачут в театре, тронутые собственной добродетелью,

[1] Письмо Е. Ганской от 14 мая 1887 г. (Сб. «Бальзак об искусстве», М., 1941, стр. 440).
[2] Стендаль, Собр. соч., т. XIII, стр. 28.
[3] А. С. Пушкин, Полн. собр., соч., т. VII, Изд. АН СССР, 1949, стр. 373.

живописанной Скрибом, тронутые конторским героизмом и поэзией прилавка»,— писал Герцен [1].

Другим характерным представителем буржуазной литературы периода Июльской монархии был Шарль Поль де Кок (Charles Paul de Kock, 1794—1871). Подобно Скрибу, Поль де Кок писал комедии и водевили, но главное место в творчестве этого, тоже очень плодовитого, автора занимали романы. Бесспорным достоинством Поля де Кока-романиста является его наблюдательность, его умение схватывать внешние впечатления и создавать довольно красочные зарисовки отдельных сторон современного быта — городские сценки, портреты обывателей, их пустую болтовню. Полю де Коку, как и Скрибу, нельзя также отказать в занимательности сюжета, в умении заинтересовать читателя ловко построенной интригой, где всякого рода неожиданности играют довольно большую роль. В отличие от Скриба, он, рисуя быт социальной верхушки, не пренебрегает и демократическими слоями общества, уделяя в своих романах большое внимание описанию жизни городской бедноты. Мир Поля де Кока — «это мир гризеток, солдат, поселян, среднего городского класса; его сцена — это бульвар, публичный сад, трактир, кофейня средней руки, иногда кабак, комната швеи, бедная квартира честного ремесленника»,— говорил о нем Белинский [2]. Позволяя себе добродушно подтрунивать над внешней стороной буржуазного быта, над безвкусными нарядами и смешными обычаями, Поль де Кок всячески стремился при помощи мягкого юмора или слащавой идеализации затушевать противоречия современной ему действительности. Подобно Скрибу, он брал под защиту аморализм и эгоизм буржуазной «золотой молодежи», стремясь представить в качестве вполне извинительных «ошибок молодости» и половую распущенность, и душевную черствость, и даже попытки завоевать материальное благосостояние путем разорения других людей. Так, Эдмон Гервиль — герой романа «Эдмон и Констанс»,— играя на бирже, не только разорился до нитки, но и разорил свою невесту, доверившую ему все свое состояние. После этого он счел благоразумным порвать с нею и вступить в брак без любви с богатой наследницей. В романе «Андре Савояр» Поль де Кок пытается возвести на пьедестал графиню де Франкорнар, которая тоже порвала с любимым человеком, чтобы выйти замуж за титулованного богача.

Сентиментальная фальшь, которая не позволяет Полю де Коку, при всей колоритности его внешних зарисовок и правдивости отдельных деталей, подняться до реализма при описании буржуазного быта, лишает реалистической правдивости и его демократические образы. Поль де Кок создавал образы безропотных непротивленцев, умеющих довольствоваться малым и слезно благодарить добрых господ за самую жалкую милостыню. Подобные фигуры превратились у Поля де Кока в штампы, кочующие под различными именами из одного романа в другой. Поль де Кок изображал народ таким, каким его хотела видеть буржуазия,— смирным, покорным. Он весьма сурово расправлялся с теми представителями городского дна, которые не соответствовали его идеалу, горько сетуя при этом на испорченность простонародных нравов. В романах Поля де Кока мы редко находим буржуа, развратившего простую девушку, но часто встречаем порочную служанку семнадцати-восемнадцати лет, развращающую буржуазного юношу или преступно посягающую на добродетель почтенного отца семейства.

Русская революционно-демократическая критика строго осуждала Поля де Кока, как и Скриба, за аморализм и искажение жизненной правды. Отда-

---

[1] А. И. Герцен, Полн. собр. соч., т. V, 1919, стр. 132.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. III, стр. 431.

вая должное юмору и живой наблюдательности этого романиста, Белинский в ряде своих рецензий на его книги подчеркивал то развращающее влияние, которое они могли оказать на молодежь своей безнравственностью и цинизмом. «Передо мной лежит роман *Поль-де-Кока* «Сын моей жены», перелистываю его с расстановкой и трепещу при мысли, что это подлое и гадкое произведение может быть прочтено мальчиком, девочкою и девушкою»,— писал Белинский в одной из своих рецензий [1]. В таком же резком тоне писал о Поле де Коке Салтыков-Щедрин. Он следующими словами охарактеризовал несложную житейскую философию, на которой основаны романы Поля де Кока:

«По Поль-де-Коку, жизнь человеческая представляется в виде цветущей долины, и течение ее обусловливается самыми несложными мотивами. Обыкновенно какой-нибудь Альфред, ремеслом, по-французски, бонвиван, а по-русски — шалопай, шатается по белу свету... И вот ему сначала встречается Арманс, потом встречается Бланш, потом Жюстин и множество других... Он смакует, порхает с цветка на цветок и с каждой поочередно разыгрывает водевиль на тему: dansons, buvons... et chantons! Наконец, однако, он пропивается до тла и к довершению всего занемогает истощением сил. Очевидно, ему надлежит пропасть, но Поль-де-Кок слишком добродушен, чтобы допустить столь справедливую, но печальную развязку... Легко себе представить, как действует такое чтение на человека, который был основательно подготовлен к нему домашним подобного же рода воспитанием» [2].

Творчество Скриба, Поля де Кока и других близких им буржуазных беллетристов, пытавшихся создавать романы или пьесы на современные темы, позволяет наглядно убедиться в том, что ни хорошее знание буржуазного и мещанского быта, ни композиционная слаженность, ни юмор не могут привести тех писателей, которые выступают как апологеты буржуазного эгоизма и стяжательства, к подлинно реалистическому отражению жизни. Реакционное мировоззрение этих писателей заставляет их лакировать действительность, тенденциозно сглаживая социальные противоречия. Поэтому подлинно реалистическим искусством 30-х и 40-х годов XIX в. становится критический реализм, творчество тех честных и правдивых писателей, которые, обнажая язвы и противоречия аморального и стяжательского буржуазного мира, объективно отражали мировоззрение широких народных масс. Это хорошо сознавал Белинский, который в декабре 1847 г. писал В. П. Боткину: «Владычество капиталистов покрыло современную Францию вечным позором... Взгляни на литературу,— что это такое? Все, в чем блещут искры жизни и таланта, все это принадлежит к оппозиции — не к паршивой парламентской оппозиции, которая, конечно, несравненно ниже даже консервативной партии, а к той оппозиции, для которой Bourgeoisie — сифилитическая рана на теле Франции» [3].

2

Представители критического реализма XIX в. стремились раскрывать в своих произведениях реальную причинную взаимосвязь социальных явлений. Они, как образно выразился Бальзак, «щупали пульс своей эпохи, чувствовали ее болезни, наблюдали ее физиономию» [4].

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. II, стр. 156.
[2] М. Е. Салтыков-Щедрин, Полн. собр. соч., т. VII, ГИХЛ, Л., 1935, стр. 238.
[3] В. Г. Белинский, Письма, т. III, СПб., 1914, стр. 326.
[4] «Бальзак об искусстве», М., 1941, стр. 158.

Глубокое понимание реальных отношений позволяло писателям-реалистам отражать в своем творчестве не случайные детали быта, а социально-типические характеры и обстоятельства в их многообразном индивидуальном выражении.

Материалистическая основа критического реализма 30—40-х годов в значительной степени обусловлена влиянием материализма XVIII в. и литературного наследия просветителей. Просветители, как и представители критического реализма XIX в., акцентировали внимание на проблеме влияния материальных условий жизни и социальной среды на характер и поведение человека. Но, в отличие от реалистов XIX в., просветители допускали наряду с этим возможность существования изолированной от общества и свободного от его влияния «естественного человека», что было одной из их идеалистических иллюзий, одним из проявлений свойственного им антиисторизма.

Критический реализм 30—40-х годов воспринял и положил в основу своей эстетики ряд прогрессивных эстетических принципов века Просвещения: критическое обличение социального зла, правдивое отражение жизни с целью исправления ее пороков. Лучшие реалистические произведения XIX в. являются творческим воплощением важнейших эстетических принципов Дидро — тех самых принципов, от которых отказалась буржуазно-апологетическая беллетристика с ее воспеванием преуспевающих негодяев: «сделать добродетель привлекательной, порок — отталкивающим, смешное — очевидным,— вот задача всякого честного человека, который берется за перо, за кисть или за резец» [1].

Продолжая традиции просветителей, представители критического реализма 30—40-х годов создавали отрицательные типы аристократов, обличая их сословные предрассудки и суеверия с позиций разумного, т. е. критического, отношения к действительности. «Никогда литературное искусство Франции не порвет с разумом»,— писал Бальзак [2], подхватывая основной принцип просветительской эстетики.

В то же время между реализмом 30—40-х годов и реализмом Просвещения имеется существенное качественное различие, обусловленное конкретными социально-историческими причинами.

Представители критического реализма 30—40-х годов отказываются от многих просветительских иллюзий. В XIX в. исчезает вера во врожденную доброту освобожденного от сословных пут и предоставленного своей личной инициативе «естественного» человека. Реалисты 30—40-х годов глубоко разочаровываются в просветительском принципе «разумного эгоизма» и отказываются видеть в нем основу общественной морали, развенчивая эгоизм как величайшее социальное зло. Исчезает представление о внеисторическом «естественном человеке». Преодолевая всяческие абстракции и вневременные представления, создатели реалистического романа 30—40-х годов стремились трактовать современность как конкретную историческую эпоху в ее конкретном историческом своеобразии.

В связи с более четким пониманием определяющей роли материальных условий жизни писатели-реалисты преодолевали идеалистическое представление просветителей о якобы решающей роли просвещения и воспитания в деле общественного переустройства.

Критический реализм 30—40-х годов был наследником лучших, наиболее демократических сторон философской мысли и эстетики Просвещения

---

[1] Дидро, Об искусстве, 1936, стр. 101.
[2] «Бальзак об искусстве», стр. 158.

и разоблачителем тех иллюзий просветителей, в которых отразилась их исторически обусловленная ограниченность, ставшая очевидной после установления во Франции господства буржуазии.

3

Основой эстетики критического реализма 30—40-х годов было обращение писателей к современной реальной действительности.

В отличие от реакционно-романтической эстетики с ее культом творческой фантазии эстетика критического реализма выше всего ставила в искусстве правду, знание жизни. «Правда! Горькая правда» — гласит эпиграф к роману Стендаля «Красное и черное». Стендаль писал: «Я нисколько не презираю художников, которых я охотно назвал бы «художниками-зеркалами»,— людей, которые... точно воспроизводят природу, как это сделало бы зеркало» [1]. Но тут же он прибавляет: «Природа являет необычайные зрелища, возвышенные контрасты; они могут остаться непонятными для зеркала, которое бессознательно их воспроизводит» [2].

Великим реалистам было ясно, что, подражая природе, писатель неизбежно делает отбор фактов в соответствии со своими взглядами, что художник и не может быть и не должен быть бесстрастным зеркалом. В отличие от плоского эмпиризма, характерного для писателей натуралистической школы, выступавших во второй половине века, представители критического реализма стремились отобрать из бесчисленных фактов действительности социально-типическое, отражающее в своем индивидуальном своеобразии правильно познанные писателем исторические закономерности. Подтверждением большого познавательного значения критического реализма 30—40-х годов служат частые ссылки на произведения и характеры крупнейшего из его мастеров — Бальзака — в научных трудах Маркса и Энгельса, и известные слова Энгельса из письма к Гаркнес о том, что из романов Бальзака он почерпнул больше экономических сведений, «чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых» [3].

С позиций своей материалистической эстетики реалисты 30—40-х годов с презрением отвергали поверхностные бытовые зарисовки Поля де Кока или авантюрные сюжеты Скриба. «Писатель должен гнушаться превращать свой рассказ, когда он повествует о действительно бывшем, в своего рода игрушку с сюрпризами»,— писал Бальзак в предисловии к «Истории тринадцати» [4].

Писатели реалистического направления, несмотря на то, что им также не были чужды консервативные взгляды и некоторые идеалистические заблуждения, критиковали и пародировали эстетические принципы и творчество реакционных романтиков с их оторванными от жизни фантастическими измышлениями. Об этом свидетельствуют сатирические памфлеты Бальзака — «Романтические обиды», «О литературных салонах и хвалебных словах» и т. д., ряд высказываний Стендаля, отвергавшего «все унылое и глупое» [5] в этой линии романтизма, не принимавшего «туманного Нодье» с его «звонкими фразами» [6], высмеивающего Виньи с его мистической «Элоа»; об этом же

---

[1] Стендаль, Собр. соч., т. IX, стр. 223.
[2] Там же, стр. 224.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, стр. 406.
[4] Сб. «Бальзак об искусстве», стр. 395.
[5] Стендаль, Собр. соч., т. IX, стр. 83.
[6] Там же, стр. 69.

говорят пародийные, по отношению к романтическим штампам, эпизоды в новеллах Мериме (например, история спасенной турчанки из «Двойной ошибки»). Сторонники критического реализма разоблачали неприглядную сущность так называемых «демонических» характеров, разбивая попытки реакционных романтиков возвести на пьедестал индивидуалистов-отщепенцев.

Гораздо более сложными были их взаимоотношения с романтиками прогрессивного лагеря — их современниками.

Уже при самом своем зарождении критический реализм XIX в. выступал в единстве с прогрессивным романтизмом. Под лозунгом борьбы за правдивое отображение в искусстве жизненных контрастов и противоречий, освобождения литературного творчества от стесняющих его правил и канонов и соблюдения «местного колорита» в искусстве, что фактически означало борьбу за национальный характер искусства, как романтики, так и реалисты еще в 20-х годах объявили войну эпигонам классицизма.

Перед программной работой реалиста Стендаля «Расин и Шекспир» и предисловием к «Кромвелю» романтика Гюго в годы Реставрации стояли общие задачи, хотя Стендаль был гораздо последовательнее Гюго в своих требованиях приближения искусства к действительности. В годы Июльской монархии прогрессивные представители как реализма, так и романтизма выдвигали в своих произведениях положительные образы людей из народа, касались темы народной освободительной борьбы.

Однако между реалистами и прогрессивными романтиками 30—40-х годов сохраняется то качественное различие, которое объясняется различием творческих методов, обусловленным в свою очередь различием их философско-исторического мировосприятия. Оно сказалось прежде всего в различном понимании у реалистов и у романтиков роли и значения народных масс в истории. Романтики-демократы горячо сочувствовали народным страданиям, высоко ценили моральные и духовные качества простых тружеников. Многие из них поднимались до правильного понимания роли народных масс в создании культурных ценностей, в развитии национального искусства («Собор Парижской богоматери» В. Гюго, «Странствующий подмастерье», «Орас», «Консуэло» Жорж Санд). В то же время идеалистическое понимание исторического процесса, характерное для романтиков, было причиной недооценки, с их стороны, материальных условий жизни, что в свою очередь было причиной непонимания ими подлинного исторического значения народа как создателя материальных ценностей. Недооценка материальных, экономических условий при идеализации роли творческого сознания толкала романтиков прогрессивного лагеря к тому, что они, при всех своих демократических симпатиях, объективно снижали значение масс и чрезмерно преувеличивали значение личностей.

Идеалистический культ личности, ее сил и возможностей часто толкал прогрессивных романтиков к ошибочным выводам. У них заметна наивная вера в возможность устранения социальных противоречий путем нравственного перевоспитания сильных мира сего, путем частных благодеяний, путем мирной рациональной перестройки общества по образцу, придуманному и разработанному отдельными теоретиками-социалистами. Эта наивная вера, базирующаяся на идеалистическом и субъективистском восприятии исторического процесса, позволяла романтикам более оптимистически смотреть на развитие истории и верить в возможность близкого осуществления своих утопических идеалов. Их мало смущало то обстоятельство, что классу буржуазии принадлежало в то время материальное, экономическое могущество, что при всей активности передовых рабочих Франции широкие народные массы, в частности крестьянство, не были еще свободны от буржуазных

влияний. Их социальный оптимизм питался воспоминаниями об освободительных традициях революции 1789 г., а также тем, что во Франции 30—40-х годов существовали антиправительственные тайные общества, что была уже разработана программа утопического социализма в различных ее вариантах. Романтики-демократы 30—40-х годов отличались от реалистов — своих современников — большей целеустремленностью в будущее, большей верой в переустройство социальной жизни и бóльшим пафосом борьбы за его скорейшее осуществление. Но и эта вера и этот пафос были основаны на утопических представлениях, где рациональное сочеталось с иллюзорным. В. И. Ленин писал в V главе своего труда «К характеристике экономического романтизма»: ««Планы» романтизма изображаются очень легко осуществимыми — именно благодаря тому игнорированию реальных интересов, которое составляет сущность романтизма» [1]. К демократическим романтикам Франции в значительной степени применима та критика, которую мы находим на страницах «Манифеста Коммунистической партии» по адресу социалистов-утопистов: «Изобретатели этих систем, правда, видят противоположность классов, так же как и действие разрушительных элементов внутри самого господствующего общества. Но они не видят на стороне пролетариата никакой исторической самодеятельности... Место общественной деятельности должна занять их личная изобретательская деятельность, место исторических условий освобождения — фантастические условия, место постепенно подвигающейся вперед организации пролетариата в класс — организация общества по придуманному ими рецепту» [2].

Критический реализм тоже оказался не в состоянии полностью осознать значение народных масс в истории, но, по сравнению с романтиками, он сделал значительный шаг вперед в этом направлении; и прежде всего потому, что он исходил из понимания ведущей роли материальных условий в общественной жизни.

Критический реализм, в отличие от романтизма, не изолировал личность от материальной среды. Задумав свою «Человеческую комедию», Бальзак поставил перед собой цель «написать произведение, которое должно было охватить три формы бытия мужчин, женщин и вещи, то есть людей и материальное воплощение их мышления,— словом, изобразить человека и жизнь» [3].

Одной из главных тем критического реализма 30—40-х годов стала тема власти денег в современной буржуазной действительности. Представители критического реализма показали человеческие судьбы среди алчного мира, где за деньги можно купить почти все — судью, депутата, прессу, искусство, любовь женщины, голоса избирателей. Бальзак писал в «Златоокой девушке»:

«В Париже ни одно чувство не сопротивляется потоку вещей, и их течение понуждает к борьбе... Там нет более близкого родственника, чем стофранковый билет, нет иного друга, кроме закладной конторы» [4]. Реалистические художественные произведения периода Июльской монархии представляли собой живую иллюстрацию к словам Энгельса: «Уничтожение феодального рабства сделало «чистоган единственной связью между людьми». ...Человек перестал быть рабом человека и стал рабом *вещи*» [5]. В трезвом

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 2, стр. 217.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, стр. 36.
[3] Бальзак, Собр. соч., т. 1, 1951, стр. 4.
[4] Сб. «Бальзак об искусстве», стр. 232—233.
[5] К. Маркс и Ф. Энгельс, Собр. соч., т. II, стр. 354.

понимании реальной силы денег и их неотделимости от материальных ценностей, воплощением которых они являются, заключалось большое преимущество реалистов над романтиками. Прогрессивные романтики стихийно тоже ощущали власть денег, тоже относились к ней отрицательно, но, не умея материалистически понять это явление, они пытались придать ему отвлеченно-мистический характер, пытались усмотреть в деньгах какую-то зловещую «дьявольскую» силу.

Если одной из просветительских иллюзий была идеализация буржуазной семьи и стремление противопоставить семейную мораль социальному аморализму, то реализм XIX в. показал, что вместе с другими социальными отношениями и семейные отношения в буржуазном мире подвергаются губительному воздействию экономических условий, уродуются, распадаются, брак превращается в деловую сделку, как это мы видим, например, в новелле Мериме «Венера Илльская», в истории супругов Реналь из романа Стендаля «Красное и черное». У Бальзака дочери Горио грабят родного отца, а типографщик Сешар — родного сына. Все это опять-таки объективно иллюстрирует марксистское положение о том, что «буржуазия сорвала с семейных отношений их трогательно-сентиментальный покров и свела их к чисто денежным отношениям»[1]. Показывая воздействие материальных условий на человеческие отношения, вплоть до самых интимных, критический реализм отошел от свойственной романтикам отвлеченно-идеалистической трактовки чувства любви, как одного из проявлений высоких духовных качеств личности, как одного из тех спасительных прибежищ, которое идеалистически противопоставлялось пошлости и грязи социального мира. Тема любви в реалистическом романе и новелле, приобретая материалистическое освещение, часто способствует критике буржуазного цинизма и аморальности с гуманистических позиций.

Критический реализм 30—40-х годов положил конец тому противопоставлению «чистой», «естественной» сельской жизни развращенному городу, которое было свойственно сентименталистам XVIII в. и было в то время исторически обосновано. Раскрыв конкретную материальную основу порочности буржуазного городского быта, реалисты XIX в. показали вместе с этим и проникновение развращающих буржуазно-денежных отношений в крестьянскую среду, что опять-таки соответствует марксистскому положению о том, что «буржуазия подчинила деревню господству города»[2]. Тем самым критический реализм поднялся над идеалистической поэтизацией современной сельской жизни у романтиков.

Критический реализм порвал с идеалистическим представлением романтиков о художнике, который якобы всегда стоит вне окружающей его среды и может воздействовать на нее при помощи своей творческой фантазии, являясь в то же время духовно свободным от влияния среды на его сознание и творчество. Реалисты 30—40-х годов наряду с образами честных и неподкупных людей искусства создали целую галерею образов буржуазных литераторов, основная цель жизни которых, по циничному выражению Этьена Лусто из романа Бальзака «Шагреневая кожа»,— «чеканить монету чернильницей». Изображением «жрецов искусства» подобного типа писатели-реалисты ярко проиллюстрировали справедливое положение Маркса о том, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»[3]. Они подняли правдивую и глу-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, М. 1955, стр. 11.
[2] Там же, стр. 13.
[3] К. Маркс, Теории прибавочной стоимости, часть I, М. 1954, стр. 261.

боко трагическую тему гибели одинокого, оторванного от народа таланта в мире денежных отношений.

Таким образом, стихийно-материалистическое мировосприятие позволило писателям-реалистам далеко опередить своих союзников — демократических романтиков — в их критике современной социальной действительности, значительно углубив и расширив эту критику.

Марксизм-ленинизм учит, что история общественного развития есть история самих производителей материальных благ, история трудящихся, история народов.

Понимание материальной основы общественной жизни является огромным преимуществом реализма 30—40-х годов над современным ему романтизмом, значительным шагом вперед по пути к правильному пониманию роли народных масс в истории. Правда, должным образом оценивая значение материальных благ для жизни общества, писатели этого направления еще не пришли к ясному пониманию того, что все эти блага по праву должны принадлежать народу.

Тема труда и образы людей труда еще не заняли в реализме 30—40-х годов подобающего им центрального места. Жизни народных масс они уделили в своем творчестве непропорционально малое место сравнительно с изображением быта и нравов господствующих слоев общества. Критическая сторона их реализма заметно преобладала над утверждающей, отрицательные образы — над положительными. «Порок более заметен; он пышен и, как говорят торговцы о шали, очень выигрышен; добродетель, напротив, являет кисти лишь необычайно тонкие линии»,— писал Бальзак в предисловии ко 2-му изданию «Отца Горио». В творчестве реалистов чувствовался пафос *познания* мира, но еще недостаточно звучал пафос его *изменения*.

Недостатком критического реализма было непонимание того, как следует перестроить современные условия, неясность перспектив. Но в то же время писатели этого направления уже обладали трезвым и основанным на глубоком анализе современной им жизни пониманием ее объективных условий. Следовательно, они уже сделали многое для развития познавательной и преобразующей силы искусства. Что же касается представителей прогрессивного романтизма, то они были объективно еще дальше от решения задачи изменения социальных условий, так как не понимали сущности того, что хотели и мечтали изменить. Их мечты при всей своей свободолюбивой и демократической целенаправленности зачастую оказывались воздушными замками.

В отличие от прогрессивных романтиков, полностью отрицавших буржуазный мир и видевших в нем одно только зло, представители реализма 30—40-х годов, при всем своем критицизме по отношению к буржуазии, исходили из признания исторической необходимости буржуазного строя и высоко ценили связанный с ним материально-технический прогресс, понять значение которого с романтико-идеалистических позиций было невозможно. Вместе с тем критический реализм, вскрывая и отображая реальные классовые противоречия капиталистического общества, объективно боролся против буржуазного мира гораздо действеннее, чем романтизм с его утопическими иллюзиями.

В написанной еще в 1825 г. статье «О новом заговоре против промышленников» Стендаль вступил в полемику с Сен-Симоном, писавшим о том, что промышленная буржуазия заслуживает уважения, поскольку она создает материальные ценности. По словам Стендаля, владельцы промышленных предприятий никаких ценностей не создают и никакой общественной пользы не приносят. Обществу приносит пользу только тот, кто трудится.

«Всякий труд, выполняемый честно, полезен, а следовательно достоин уважения» [1].

Бальзак в своем романе «Крестьяне» убедительно показал, что не ростовщики и не спекулянты, а простые крестьяне-труженики извлекают из земли ее богатства, которые потом неправедным путем переходят в руки тунеядцев, опутавших этих тружеников своими сетями. В «Златоокой девушке» Бальзак пишет, что «фабрикант, этот, сказал бы я, последний приводной ремень, пускает в ход машину, подгоняет народ, и народ своими загрубелыми руками выделывает и золотит фарфор, шьет фраки и дамские платья, производит изделия из железа и дерева, филигранит сталь, придает прочность пеньке и хлопку, полирует бронзу, гранит хрусталь, делает искусственные цветы, вышивает шерстью, объезжает лошадей, плетет сбрую и позументы, гравирует на меди, красит кареты, подстригает старые вязы, выпаривает хлопок, выдувает стекло, обрабатывает алмазы, полирует металлы, превращает мрамор в тончайшие лепестки, облагораживает булыжник» [2].

Отдавая должное народу как создателю материальных ценностей, реалисты 30—40-х годов порой поднимались до понимания народа как движущей силы исторического развития.

Реалистические черты романа Мериме «Хроника времен Карла IX» проявляются прежде всего в том, что в этом историческом романе Мериме уделил парижской толпе и рядовым участникам событий несравненно большее внимание, чем историческим лицам, которые в то время возглавляли политическую жизнь Франции,— королю Карлу IX, Екатерине Медичи, Гизу, Колиньи. Этим роман Мериме резко отличается от романа А. Дюма «Королева Марго». Дюма использовал в своей книге те же исторические факты, но дал им совершенно иное, романтическое освещение, увидев в истории лишь страсти и борьбу отдельных высокопоставленных личностей.

Интересно также сравнить описание одного и того же события — битвы при Ватерлоо — у реалиста Стендаля в романе «Пармская обитель» и у романтика Гюго в романе «Отверженные». Гюго считал, что все зависело от личности полководца. «Его личность сама по себе значила больше, чем все человечество в целом»,— писал он о Наполеоне» [3]. Стендаль, напротив, основное внимание уделил рядовым участникам этого исторического сражения, солдатской массе и офицерской среде, подчеркивая, что историческая закономерность, а не сцепление случайностей, сыграли решающую роль в исходе борьбы.

Мы наблюдаем у передовых романтиков процесс приближения к реалистической объективности, а также и элементы романтических иллюзий в мировоззрении и творчестве лучших представителей критического реализма. Это объяснялось недостаточной зрелостью французского рабочего движения в первой половине XIX в. Даже величайший из реалистов Франции XIX в. Бальзак искал спасения в легитимизме, в иллюзорной надежде, что дворянская верхушка в своей антибуржуазной оппозиции якобы в состоянии добиться «сверху» бо́льших успехов, чем движение масс «снизу», что народу нужны помощь и защита со стороны монархии и церкви. Естественно, что эти легитимистские иллюзии подчас приводили великого мастера реализма к отклонению от реалистической правды и к творческим неудачам. Однако материалистическая основа мировоззрения писателей-реалистов при-

---

[1] Стендаль, Собр. соч., т. IX, стр. 277.
[2] Бальзак, Собр. соч., т. 7, стр. 267.
[3] В. Гюго, Отверженные, т. I, М. 1948, стр. 325.

давала романтическим элементам их творчества случайный, преходящий характер.

Народность критического реализма этого периода прежде всего выражается в глубокой критике буржуазного общества, в обнажении его непримиримых противоречий. В этой критике объективно отражались народная точка зрения на буржуазию, народная оценка буржуазного мира. Что же касается тех произведений, где эта критика ослаблена, где ощущается примесь ложных иллюзий, то здесь мы видим проявление противоречивых социальных тенденций в творчестве писателя. В условиях Июльской монархии не снижает народности критического реализма даже специфическое для него отсутствие ясных исторических перспектив, так как в те годы сами народные массы не были еще вооружены революционной теорией и выступление их носило еще стихийный характер.

«Социалистический тенденциозный роман,— писал Энгельс,— целиком выполняет, на мой взгляд, свое назначение, правдиво изображая реальные отношения, разрывая господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывая оптимизм буржуазного мира, вселяя сомнения по поводу неизменности существующего,— хотя бы автор и не предлагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону» [1].

4

Различие между писателями-реалистами и прогрессивными романтиками 30—40-х годов XIX в. нашло свое отражение в самой композиционной структуре реалистического романа. Если для романтического произведения характерно резкое выделение центрального героя (или героя и его антагониста), высоко поднятого над социальной средой, из которой он вышел, то герой реалистического романа — это всегда человек, показанный в его сложных и многообразных связях с обществом. Именно это и делает его в глазах писателя-реалиста интересным, заслуживающим внимания. Если романтики охотно изображали героическую, исключительную личность, воздействующую на общество, то в реалистическом произведении предметом изображения является общество, воздействующее на личность, определяющее ее развитие, ее судьбу. В годы Июльской монархии основным жанром критического реализма стал социальный роман, который давал наибольший простор для отображения широких картин общественной жизни и их обстоятельного критического анализа.

Социальный роман 30—40-х годов стремится к многоплановости, к предельно широкому охвату общественной жизни, к жанру романа-хроники. Этот жанр дает писателю простор в изображении многих социальных слоев и групп. Тяготение к созданию многоплановых романов-хроник сказывается в заглавии романа Мериме «Хроника времен Карла IX», в подзаголовке романа Стендаля «Красное и черное» — «Хроника 1830 года», в особенности в грандиозном плане «Человеческой комедии» Бальзака.

Критический реализм решительно стирает грани между героями и социальным фоном, развертывая картину характерного для буржуазного мира столкновения противоречивых личных интересов; в этом столкновении центральные персонажи романа принимают участие наряду со всеми остальными. Социальная среда в реалистическом романе становится сложной по своему классовому составу активной силой, которая находится в состоянии

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, стр. 395.

непрерывного движения, неослабной борьбы. Она активно воздействует на героев, формируя мысли, чувства, действия и взаимоотношения отдельных личностей, хотя бы они при этом и мнили себя людьми свободной воли. Обостренные личные противоречия и конфликты являются отражением социальных закономерностей.

История индивидуума, желающего завоевать общество, всегда завершается тем, что общество завоевывает его, подчиняет его своему духовному и моральному влиянию. Этой проблеме посвящен ряд выдающихся реалистических романов периода Июльской монархии.

Поскольку критический реализм этого периода имел дело с буржуазным обществом, в нем особенно большое место занимает наиболее трагический вариант этой проблемы — тема крушения и гибели положительных сторон человеческого характера под губительным воздействием буржуазной среды. Реалистический роман в годы Июльской монархии с горечью отразил тот процесс развращения буржуазией отдельных представителей трудового народа Франции, о котором Маркс и Энгельс писали: «Когда французская буржуазия свалила господство аристократии, перед многими пролетариями, в силу этого, открылась возможность подняться над пролетариатом, но лишь постольку, поскольку они становились буржуа» [1]. С гуманистическим пафосом в этом романе раскрываются духовное и интеллектуальное богатство героя, его воля и энергия, его искренняя, страстная натура. После этого, показывая судьбу своего героя на фоне общей картины хищнического и эгоистического буржуазного мира, где, как в джунглях, выживают только наиболее приспособленные, писатель-реалист рисует эволюцию героя, точнее, духовную и моральную его деградацию, показывая, как из незаурядного человека вырабатывается хищник, как большие страсти размениваются на мелкие грязные страстишки.

Реалисты 30—40-х годов раскрывают в характере своих героев богатые возможности, которые могли бы титанически развернуться в другую эпоху, при иных обстоятельствах, но которые в буржуазном мире либо глохнут, либо получают ложное направление ~~в силу того, что человек~~ вынужден бороться за счастье, попирая своих ближних. Характерно, например, что бальзаковский Гобсек до того, как он заживо похоронил себя в своей ростовщической конторе, был смелым моряком и охотником на тигров. У прожигателя жизни Валентена Бальзак видит «взгляд скованного Прометея или свергнутого Наполеона» («Шагреневая кожа»). Взор Вотрена «был взором падшего ангела, вечно жаждущего борьбы» («Отец Горио»). Буржуазный мир с его неукротимой жаждой личного обогащения губит все ценное в человеке — талант, принципы, свежесть чувств, чистую совесть. Трагизм этой темы резко отделяет критический реализм 30—40-х годов от буржуазно-апологетической беллетристики этого же периода с ее безоблачным оптимизмом, основанным на восхищении буржуазной действительностью, на пошлом благодушии. Источником трагического мироощущения великих реалистов прошлого века было ощущение ими объективной непримиримости капиталистических противоречий, гуманистическая боль за человека, попранного или морально искалеченного буржуазной действительностью.

Демократический характер реализма 30—40-х годов выражался, однако, не только в разоблачении буржуазного мира, в показе моральной деградации людей, зараженных духом наживы. Рядом с деградирующими персонажами писатели-реалисты создавали положительные образы людей, морально стойких, далеких от стяжательских инстинктов, от пресмыкательства перед

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. IV, стр. 38.

золотом, от лжи и лицемерия. И эти положительные персонажи были почти всегда представителями угнетенных и бесправных народных масс. В этом критический реализм опять-таки смыкался со своим соратником в антибуржуазной борьбе — с прогрессивным романтизмом, хотя и в этом случае разница мировоззрений и методов давала себя знать. С одной стороны, народные положительные персонажи у реалистов еще не занимали в те годы того центрального места, которое в своих произведениях им уделяли демократические романтики, еще находились на периферии реалистического романа, выступая в качестве второстепенных, а иногда даже эпизодических фигур. Однако демократический герой у реалистов имел перед демократическим героем у романтиков большое преимущество — органическую связь с воспитавшей его народной средой. Это не одиночка, не отщепенец, противопоставленный реакционной социальной среде, подобно Рюи Блазу Гюго или Консуэло Жорж Санд. Способность Бальзака видеть «настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти», Энгельс справедливо называл «одной из величайших побед реализма» [1].

Реалистический герой-демократ силен не своими личными, исключительными свойствами, а своей социальной типичностью, своей органической связью с народной массой. Таковы, например, Ферранте Палла в романе Стендаля «Пармская обитель», Мишель Кретьен из романа Бальзака «Утраченные иллюзии». Они показаны как представители определенных социальных групп и исторических событий. Мишель Кретьен — участник точно обозначенного исторического народного восстания в Париже, Пьетро Миссирилли из рассказа Стендаля «Ванина Ванини» — карбонарий, Низрон из романа Бальзака «Крестьяне» — бывший якобинец.

В силу приближения прогрессивных романтиков 30—40-х годов к реалистическому методу, о чем говорилось выше, в отдельных романтических произведениях можно тоже встретить образы революционеров-борцов, участников баррикадных боев за народное освобождение. Это Жан Лараньер и Поль Арсен из романа Жорж Санд «Орас», сражавшиеся, подобно Мишелю Кретьену Бальзака, в июне 1832 г. у стен монастыря Сен-Мери. Это Гаврош из романа Гюго «Отверженные». Но эти образы не характерны для романтической литературы и знаменуют собой то реалистическое начало, до которого поднимаются лучшие представители прогрессивного романтизма в лучших своих произведениях.

5

Одной из характерных особенностей французского критического реализма 30—40-х годов и одним из больших его достижений является его психологизм — детальный и глубокий анализ человеческих характеров в их становлении и развитии.

Психологизм социального романа 30—40-х годов органически связан с его идейными задачами. Свойственная этому роману динамика развития характеров — показ их в эволюции — отражает процесс воздействия социальной среды на индивидуальное сознание, процесс глубокий и сложный. Он не имеет ничего общего с той мгновенной ломкой характера и внезапным нравственным перерождением человека, которые романтики были склонны объяснять влиянием отдельной замечательной личности на сознание и поведение другой личности. Свойственные реалистическому роману сложность характеров, их противоречивость, их склонность к внутренним

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма. М. 1947, стр. 406.

конфликтам и колебаниям тоже являются прямым выражением идейного замысла. Изображая социальные силы в состоянии конфликта, изображая их взаимодействие, их борьбу, в которую всегда бывают втянуты и герои романа, писатели-реалисты объективно показывают, что социальные конфликты отражаются в конфликтах психологических. Таким образом, сложность индивидуального сознания в реалистическом произведении выступает как отражение внешних противоречий. Крупнейшие представители критического реализма 30—40-х годов видели, что общество не однородно и его воздействие на человеческую личность носит противоречивый, сложный характер. «Человек ни добр, ни зол»,— писал Бальзак в предисловии к «Человеческой комедии». Общество, с одной стороны, его «совершенствует, делает лучшим». А с другой стороны, «стремление к выгоде... развивает его дурные склонности» [1]. Через психологическое раскрытие противоречивых характеров, так же как и через изображение противоречивой внешней обстановки, писатели-реалисты показывали непримиримый в буржуазном обществе конфликт между естественным стремлением человека к счастью, которое уродовалось и извращалось в условиях хищнической буржуазной действительности, и теми нормами морали, которые жили в народном сознании.

К особенностям психологического метода у реалистов 30—40-х годов принадлежало также свойственное им стремление создать образ не пассивным описанием душевного состояния персонажей, а преимущественно изображением их активных действий вместе с материалистическим раскрытием побудительных причин этих действий. Благодаря этому реалистический социальный роман объективно иллюстрирует материалистическое положение о том, что социальная практика воздействует на сознание людей, которое, в свою очередь, обусловливает совершение тех или иных практических действий. Характерные для литературы XVIII в. романы в письмах и романы-дневники, дающие простор для пассивного самоанализа отдельных личностей, заменяются психологическими романами, полными действия, движения, столкновений множества противоречивых и сложных характеров, раскрывающихся в своих многообразных активных взаимоотношениях.

Кроме глубокого и детального психологического анализа, для критического реализма 30—40-х годов характерна тенденция к столь же детальному описанию внешнего, материального мира.

В отличие от всех своих предшественников — реалистов XVI—XVIII вв., классицистов, романтиков,— реалисты XIX в. уделяют большое внимание бытовым аксессуарам, портретам, с обязательным описанием деталей одежды, интерьеру, пейзажу, в особенности городскому, поскольку в то время именно город стал центром экономической и политической жизни страны. Париж и провинция, дворянский салон и крестьянская хижина, фешенебельные рестораны и дешевые кабачки, магазины и духовные семинарии, крестьянские пашни и поля сражений, театры, кафе, бульвары, улицы, казармы, тюрьмы — все это описывается обстоятельно и красочно. Однако, в отличие от натуралистических романов, где интерьеры и натюрморты зачастую выдвигались на первый план, заслоняя собой человека, здесь все эти описания полностью подчинены социальной идее романа и наряду с изображением действий и поступков персонажей служат для их углубленной психологической характеристики — социальной и индивидуальной.

О необходимости внимательно и правдиво описывать внешний мир — окружающие человека материальные вещи — говорил Стендаль. «Фальшивые одежды подготавливают к фальшивому диалогу»,— писал он в прило-

[1] Бальзак. Собр. соч., т. 1, 1951, стр. 8.

жении к своей программной работе «Расин и Шекспир» [1]. Еще больше, чем Стендаль, придавал значение описанию бытовых аксессуаров автор «Человеческой комедии».

Характерное для этих писателей стремление раскрыть общественную и частную жизнь своего времени при помощи описания материальной обстановки органически связано с их материалистическим мироощущением, с их тяготением раскрывать внутреннюю жизнь человека через внешнюю среду, на которую его мысли и чувства, характер и вкус накладывают свой отпечаток и которая в свою очередь воздействует на его внутренний мир.

6

Отличаясь от романтизма характером своего восприятия действительности, критический реализм значительно отличался от романтизма и своим художественным стилем. Эстетическим идеалом реализма 30—40-х годов становится максимальная бытовая конкретность, чувственная наглядность и осязаемость всей образной системы, а также ясность и простота — качества, необходимые для того, чтобы донести до широкой читательской массы реалистический социальный роман-хронику с его композиционной и психологической сложностью. Стендаль пропагандировал в своих эстетических трудах «стиль ясный, живой, простой, идущий прямо к цели» [2]. Он писал Бальзаку в письме от 30 октября 1840 г.: «У меня только одно правило: *быть ясным*. Если я не буду ясным, то весь мой мир будет уничтожен» [3]. С этих позиций, полностью соответствующих их общей творческой задаче — критическому отображению действительности в ее конкретных материальных формах,— реалисты 30—40-х годов отвергали характерный для романтического метода приподнятый, эмоциональный стиль с его тяготением к абстрактным или экзотическим образам и сравнениям, к риторике и развернутым метафорам. «Аффектация... воздвигает стену между автором и его читателем»,— писал Стендаль [4].

В отдельных же случаях, когда писатели-реалисты использовали в своих произведениях не конкретные и бытовые, а фантастические образы, они прибегали к образам народной литературы с характерным для фольклора сочетанием условной фантастики и быта, причем все то, что было когда-то отражением наивной народной веры в сверхъестественное, используется теперь в чисто условном плане как один из способов аллегорически раскрыть материалистические закономерности реального мира. С народным поверием связан образ Венеры Илльской у Мериме, народные мотивы живой воды, купленной дьяволом души, талисмана, исполняющего желания владельца, использованы в «Философских этюдах» Бальзака — «Эликсир долголетия», «Прощенный Мельмот», «Шагреневая кожа». Характерное для народных сказок использование образов животных для сатирического осмеивания классового врага мы находим в ряде песен Беранже («Улитки», «Челобитная породистых собачек» и др.). С фольклорными традициями связаны многие его персонажи — король Ивето, маркиз Караба.

Одним из проявлений свойственной реализму 30—40-х годов народности была борьба представителей этого литературного направления за подлинно народный французский язык, очищенный от дворянского салонного жаргона с его вычурностью и жеманством. «Высшие классы общества

---

[1] Стендаль, Собр. соч., т. IX, стр. 81.
[2] Там же, стр. 71.
[3] «Литературные манифесты французских реалистов», стр. 45.
[4] Стендаль. Собр. соч., т. IX, стр. 161.

говорят на особом, мишурном жаргоне, который, будучи промыт в литературной или философской золе, оставляет бесконечно мало золота на дне»,— писал Бальзак в «Герцогине де Ланже» [1].

В предисловии к «Человеческой комедии» Бальзак дал высокую оценку В. Скотту, который «подкрепил поэзию непринужденностью самых простых разговоров» [2]. Мериме в своей работе о Пушкине отмечал как одно из величайших достоинств русского поэта то, что он был близок к народу «и старался пользоваться лишь теми словами, которые встречались в обиходе у его соотечественников, как дворян, так и крестьян» [3]. Стендаль писал в своем труде «Романтизм в Италии», ратуя за понятный всем кругам общества общенародный язык: «Главнейшее орудие народного гения — это его язык... человек, который говорит на языке, понятном одному ему, намного ли отличается от немого?» [4]

Нападая на романтиков за их напыщенность и длинноты, за их злоупотребление метафорами, реалисты в союзе с прогрессивными романтиками боролись против классицистов и Академии, которая под предлогом очищения языка его обедняла и ограничивала. И в своих эстетических работах и в своем творчестве они добивались сочетания простого и ясного стиля с расширением лексики, с обогащением литературного словаря за счет употребительных в народных массах слов и речевых оборотов. Необходимость этого диктовалась теми широкими задачами, которые стояли перед реалистическим социальным романом. В то время как романтики, принципиально тоже проповедовавшие расширение литературного лексикона, практически лишь сделали первые шаги в этом направлении, реалисты, которые стремились отразить в своем творчестве все многообразие социального быта, включая все его материальные аксессуары, сумели не только в теории, но и на практике расширить литературный язык, пользуясь сокровищницей народной разговорной речи.

Стремясь к социальной характеристике и психологической индивидуализации персонажей, реалисты наряду с другими методами характеристики широко индивидуализировали и разнообразили язык персонажей. Этим критический реализм опять-таки выгодно отличался от романтизма, обычно пренебрегавшего речевой характеристикой персонажей и не дававшего их языковой дифференциации. «Искусство изображения людей словами, искусство делать их речь живой и слышной, совершеннейшее мастерство диалога всегда изумляло меня у Бальзака и французов»,— писал А. М. Горький [5].

Во второй половине XIX в. французская буржуазия перешла к открытой политической реакции. Предательство буржуазных республиканцев, которые после революции 1848 г. превратились из временных союзников революционного пролетариата в его непримиримых врагов, преследование и уничтожение социалистических тайных обществ и рабочих организаций, установление военно-полицейской диктатуры Наполеона III — все это знаменовало собой временное поражение народных масс. Этот временный спад освободительного народного движения является причиной того качественного различия, которое существует между критическим реализмом периода Июльской монархии и критическим реализмом второй половины века. После 1848 г. для французской реалистической литературы становится характерна утрата социальных перспектив и ощущения динамики общественного развития, т. е.

[1] «Бальзак об искусстве», стр. 226.
[2] Бальзак, Собр. соч., т. 1, 1951, стр. 5.
[3] Мериме, Александр Пушкин, изд. Биб-ки «Огонек», М. 1936, стр. 16.
[4] Стендаль, Собр. соч., т. IX, стр. 132.
[5] А. М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 24, М. 1953, стр. 486.

того историзма, который является одной из сильнейших сторон критического реализма 30—40-х годов. Усиливаются социальный скепсис, пессимизм, созерцательное отношение к жизни. Появляется тенденция возводить в абсолют и объявлять свойством самой человеческой натуры социально и исторически обусловленные пороки современной буржуазной действительности. Герой реалистического романа и повести мельчает, исчезают положительные образы народных революционеров, активность воспринимается исключительно как свойство беспринципных буржуазных хищников. В центре внимания писателя часто оказывается человек, пассивно страдающий, жалкий и слабый, не умеющий бороться, не способный за себя постоять.

Однако, несмотря на качественное различие между французским реализмом 30—40-х годов и 50—60-х годов XIX в., между ними существует прямая творческая преемственность. Традиции критического реализма периода Июльской монархии были живы даже в годы безвременья, проявляясь в смелом разоблачении буржуазного общества, его быта и нравов, культуры и морали.

Объективно критический реализм 50—60-х годов тоже отражал в себе мироощущение народной массы, в то время побежденной и бессильной, но полной ненависти и отвращения к послереволюционной буржуазной действительности, которая обманула надежды трудового народа. Бальзаковская тема «утраченных иллюзий» живет в социальных романах Флобера, в лучших образцах лирики Бодлера, в произведениях Мопассана.

Глубокий психологизм, стремление писателя через поступки персонажей и через детальное описание окружающей их обстановки раскрыть их внутренний мир во всей его сложности тоже являются той положительной традицией критического реализма 30—40-х годов, которая сохраняется у позднейших мастеров французской реалистической прозы. Посредством психологического анализа писатели показывали воздействие социальной жизни на развитие человеческого характера, изображали процесс постепенного отрезвления человека, находившегося в начале своего жизненного пути под властью ложных иллюзий, постепенного его перехода от оптимизма к пессимизму, от наивной романтики к горькому скепсису. Мастера критического реализма второй половины XIX в., начиная от Гюстава Флобера и кончая Анатолем Франсом, с честью продолжают традиции своих великих предшественников в неустанной борьбе за выразительность, ясность и точность литературного языка, за обогащение словаря в сочетании с простотой и лаконизмом литературного слога.

* * *

Критический реализм Франции, опирающийся на лучшие народные традиции ее литературы и представляющий собой новое высокое достижение ее национальной культуры, по праву занял в мировой литературе одно из ведущих мест.

Передовые люди России высоко оценивали реалистов Франции, — об этом свидетельствуют в первую очередь критические работы революционных демократов — Белинского, Чернышевского, Добролюбова. А. М. Горький писал в статье «О том, как я учился писать»:

«Настоящее и глубокое воспитательное влияние на меня, как писателя, оказала «большая» французская литература — Стендаль, Бальзак, Флобер. Этих авторов я очень советовал бы читать «начинающим»: это, действительно, гениальные художники, величайшие мастера формы» [1].

[1] А. М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 24, М. 1953, стр. 486.

Высоко оценивали французский критический реализм и основоположники марксизма. К. Маркс писал в своей работе «Ж. Пэше о самоубийстве»:

«*Французская* критика *общества* обладает,— отчасти, по крайней мере,— тем большим преимуществом, что она показала противоречия и уродство современной жизни не только во взаимоотношениях отдельных классов, но и во всех областях и формах современного общества, причем сделала это в ярких и живых образах с чутьем жизни, с широтой кругозора и с смелой оригинальностью. Мы напрасно стали бы искать всего этого у людей другой нации. Достаточно, например, сравнить критические заметки Оуэна и Фурье, поскольку они касаются живых отношений, чтобы получить представление о превосходстве французов. И не только специально у «социалистических» писателей Франции надо искать критического изображения состояния общества; мы найдем его у писателей из всякой области литературы, в особенности литературы романов и мемуаров» [1].

Обличительный пафос делает лучших представителей французского критического реализма XIX в. опасными и неприемлемыми для современной империалистической буржуазии. Продолжателями великих традиций их социального романа являются в современной Франции те передовые писатели, которые в наши дни выступают от лица всего французского народа в защиту мира и демократии.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Собр. соч., т. III, стр. 673.

ГЛАВА I

ЛИТЕРАТУРА ИЮЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ



обытия июльской революции, ее освободительные идеи, развязанное ею революционное движение 30-х годов оказали сильнейшее влияние на французскую литературу, вдохнули в нее новую жизнь. Герцен писал о книгах, вышедших во Франции после 1830 г.: «Они, при всех своих недостатках, сильно будили мысль и крестили огнем и духом юные сердца. В романах и повестях, в поэмах и песнях того времени, с ведома писателя или нет, везде сильно билась социальная артерия, везде обличались общественные раны, везде слышался стон сгнетенных голодом невинных каторжников работы; тогда еще этого ропота и стона не боялись как преступления»[1]. Речь здесь идет главным образом о произведениях прогрессивного романтизма. В 30-х годах это течение романтизма становится господствующим течением романтической школы; к нему принадлежат не только Виктор Гюго и Жорж Санд, но и множество других талантливых писателей — литературное поколение июльской революции. Эти писатели, как бы введенные в литературу революцией 1830 г., особенно живо и страстно откликались на передовые идеи своего времени, на задачи революционного движения, неразрывно связывали свое творчество с требованиями народной борьбы, непримиримо обличали новые формы общественного гнета, новые социальные противоречия — и их творческая деятельность в громадной мере содействовала победе, упрочению и широкой популярности демократического романтизма 30-х годов.

Революция 27—29 июля 1830 г. была начата типографскими рабочими — в то время наиболее образованной и сознательной частью пролетариата, — и в ней приняли участие ремесленники, учащаяся молодежь, городская беднота, мелкая буржуазия.

У восставшего народа не было ни вождей, ни определенных целей, кроме свержения ненавистной Реставрации с ее дворянско-клерикальной реакцией. Стихийный патриотический порыв вдохновлял восставших. Те или иные политические требования складывались лишь в процессе борьбы. Наиболее решительные демократы (будущие левые республиканцы) ратовали

---

[1] А. И. Герцен, Былое и думы, Л. 1946, стр. 174.

за установление республики. Но они были в меньшинстве. Либералы же и умеренные республиканцы провозгласили конституционную монархию во главе с королем Луи-Филиппом Орлеанским.

Франция при Июльской монархии стала объектом беспримерного систематического грабежа со стороны стоявшей у власти финансовой аристократии. Представители последней, умело спекулируя на постоянном государственном дефиците и искусственно поддерживая государство на границе банкротства, поставили правительство в полную зависимость от себя как заимодавца. Безнаказанная циничная грабительская практика финансовой аристократии разлагала общество и становилась образцом для всех хищников меньшего калибра, неустанно обкрадывавших казну.

«Июльская монархия,— пишет Маркс,— была не чем иным, как акционерной компанией для эксплуатации французского национального богатства; дивиденды ее распределялись между министрами, палатами, 240 000 избирателей и их прихвостнями. Луи-Филипп был директором этой компании — Робером Макэром на троне» [1].

При Июльской монархии политическими правами стало пользоваться 240 000 человек (вместо 125 000 при Реставрации), вся же прочая 30-миллионная масса населения продолжала оставаться политически бесправной. Положение трудового народа после июльской революции не только не улучшилось, но стало еще тяжелее. Народ попрежнему оставался во власти темноты, бесправия, нищеты. В 20-х годах промышленный переворот уже привел к резкому ухудшению условий труда и к усилению капиталистической эксплуатации, а теперь положение еще более обострилось. «Революция 1830 г.,— пишет Маркс,— отняла власть у земельных собственников и отдала ее капиталистам, т. е. из рук более отдаленных врагов рабочего класса передала ее более непосредственным его врагам» [2].

Народные массы, участники июльской революции, гордые своей победой, надеявшиеся на то, что демократические и прогрессивные стремления «трех славных дней» воплотятся в жизнь, не замедлили увидеть, что после революции мало что переменилось, кроме собственных имен и грамматических поправок в тексте хартии. Они увидели, что правительство Июльской монархии ведет трусливую и реакционную внешнюю политику, не желая поддерживать зарубежные восстания, вспыхнувшие в результате июльской революции, что оно ничего не делает для народа и, преследуя его защитников-революционеров, заигрывает с реакционными элементами, вроде легитимистов.

Народное возмущение росло, и все бо́льшую роль в нем начинал играть пролетариат. Начались грозные восстания 30-х годов, руководство которыми постепенно перешло в руки левых республиканцев. Первая половина 30-х годов была порой кипучей народной борьбы и энергичных попыток свергнуть Июльскую монархию. Однако недостаточная развитость капиталистических отношений и недостаточная еще обостренность социальных противоречий обусловливали слабость революционного движения 30-х годов; его кадры были в общем малочисленны и текучи, а в тайных обществах, организаторах восстаний, по началу немалую роль играли либеральные буржуа. Демократический лагерь еще не имел и революционной теории.

Июльская революция породила свою литературу, связанную с народной борьбой и сильную духом народного негодования.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, стр. 114.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIII, ч. 2, стр. 310.

Под литературой июльской революции подразумевается круг явлений французской *демократической литературы* 30-х годов, представляющих собой прямой и непосредственный отклик на «три славных дня», на все принесенные ими надежды, на последующую гибель этих надежд и на развитие революционного движения 30-х годов.

Живо откликаясь на все события общественно-политической жизни, воспевая самоотверженную революционную борьбу народа, укрепляя его веру в лучшее будущее, литература июльской революции смело и страстно боролась против буржуазной монархии, разоблачала, высмеивала, дискредитировала правительство и короля, возмущенно протестовала против финансовой аристократии и принесенного ею духа общественной коррупции, резко вскрывала общественные противоречия, твердила о величайшей обездоленности народных масс и призывала к установлению республиканского строя.

В своем развитии литература июльской революции прошла три следующих этапа:

Первый — начальный этап, являющийся непосредственным откликом на события трехдневной июльской революции.

Второй — наиболее плодотворный период развития литературы июльской революции, связанной с расцветом революционной борьбы первой половины 30-х годов. Этот второй этап — время появления наиболее замечательных произведений литературы июльской революции, отвечающих героическому периоду народных восстаний против Июльской монархии.

Третий — финальный этап литературы июльской революции, когда эта литература угасает в обстановке полной победы буржуазной реакции и разгрома массового революционного движения. Это время конца 30-х годов.

1

На июльскую революцию горячо откликнулись поэты либерально-демократического лагеря 1830 г.

Появилось бесчисленное множество песен, гимнов, од, кантат, баллад, авторы которых — Виктор Гюго, Петрюс Борель, Марселина Деборд-Вальмор, Эмиль Дебро, Бартелеми, Луи Фесте, Огюст Ле Бра и многие другие — восторженно воспевали революцию и ее баррикадные бои. «Парижская песня» Казимира Делавиня стала гимном освобожденной Франции. Значительная часть этой лирики была издана в 1831 г. Эмилем Дебро в виде антологии под заглавием «Радуга свободы» [1]. Немедленно после революции были созданы и частью опубликованы в 1830 г. посвященные ее событиям поэмы: «Восстание» Бартелеми, «Ночь с 28-го на 29-е» Петрюса Бореля, «Пробуждение Франции, или три дня славы» поэта-рабочего Жюля Мерсье и др.

Эта поэзия начала июльской революции, охваченная патриотическим восторгом в связи с освобождением родины от гнета Реставрации, горела энтузиазмом при виде возвратившегося трехцветного знамени Первой республики и империи, была полна пылких надежд на возрождение французской национальной славы, на возвращение Франции прежней ее роли светоча свободы и освободителя народов. Воспевая победу народа в боях на баррикадах, мужество его безымянных борцов, героизируя все детали революционных событий, эта поэзия посылала горячий привет оживившемуся зарубежному революционному движению, восстаниям в Бельгии, Польше, Германии, Италии и призывала французов поддержать эти восстания.

---

[1] «L'Arc-en-ciel de liberté, ou Couronne lyrique offerte à ses Défenseurs», par E. Debraux, Paris. 1831.

С другой стороны, этой поэзии была присуща неопределенная, но стойкая уверенность в том, что тяжелое положение народных масс теперь обязательно облегчится, что богач поделится своим достоянием с бедняком, что нужда и голод, наконец, исчезнут. Не один поэт 1830 г. приветствовал короля Луи-Филиппа, получившего трон из рук революции и тем самым как бы обязанного свято выполнять все ее освободительные и социальные цели.

Таков был круг основных тем первого, наивно-оптимистического этапа поэзии июльской революции (несколько дополнявшийся разоблачениями Реставрации, особенно ее последних реакционных мероприятий). Главное значение этой поэзии июльской революции на первом этапе ее развития было в осознании *народной* победы над Реставрацией, в пропаганде той мысли, что Реставрация была свергнута *самим народом*.

Но если эта восторженная поэзия говорила о патриотической радости и удовлетворенности ее творцов, то уже в августе 1830 г. резким диссонансом в ней прозвучала сатира молодого поэта-романтика Огюста Барбье (Barbier, 1805—1882) «Добыча». Своей художественной силой, смелой правдивостью, искренностью негодования, верностью главных социально-политических обобщений, наконец, своим необыкновенно выразительным, эмоционально-гибким стихом, который, по выражению Герцена, «иногда режет, делает боль, будит нашу внутреннюю скорбь»[1], сатира Барбье обязана была тому, что отразила возмущение обманувшихся народных масс.

«В слепом и безумном самоотвержении народ не щадил себя, сражаясь за нарушение прав, которые нисколько не делали его счастливее,— писал об июльской революции Белинский.— ...Сражаясь отдельными массами из-за баррикад, без общего плана, без знамени, без предводителей, едва зная против кого и совсем не зная за кого и за что, народ тщетно посылал к представителям нации, недавно заседавшим в абонированной камере: этим представителям было не до того; они чуть не прятались по погребам, бледные, трепещущие. Когда дело было кончено ревностию слепого народа, представители повыползли из своих нор и по трупам ловко дошли до власти, оттерли от нее всех честных людей и, загребя жар чужими руками, преблагополучно стали греться около него, рассуждая о нравственности. А народ, который в безумной ревности лил свою кровь за слово, за пустой звук, которого значения сам не понимал, что же выиграл себе этот народ? — Увы! тотчас же после июльских происшествий этот бедный народ с ужасом увидел, что его положение не только не улучшилось, но значительно ухудшилось против прежнего. А между тем вся эта историческая комедия была разыграна во имя народа и для блага народа!»[2].

Резким, властным, плебейски-откровенным языком сатира Барбье говорила о возмущении и разочаровании поэта, на глазах которого революция, совершенная бескорыстной «святой чернью», «под чьими лохмотьями только и бились человеческие сердца», нелепо завершилась пошлой картиной торжества стяжателей. Барбье с волнующим подъемом описывал бои июльской революции, когда

...Чернь, под рубищем храня сердца из стали,
Встречала смерть на грудах баррикад.
Там люди, сжав ружье рукой, от крови склизкой,
Патрон скусивши задымленным ртом,
Что издавать привык лишь крики брани низкой,
Взывали: Граждане, умрем![3]

Перевод В. Буренина

[1] А. И. Герцен, Было и думы, Л. 1946, стр. 388.
[2] В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т II. М. 1948, стр. 630.
[3] Огюст Барбье. Ямбы и поэмы. Одесса, 1922, стр. 5.

Этой патетической картине борющегося народа, изображенного небывало смелыми для тогдашней поэзии реалистическими мазками («рот, привыкший к грубой брани, черный от пороха, скусывал патрон» и т. п.), во второй строфе Барбье контрастно противопоставлял элегантных, женоподобных молодых людей из «высшего общества», которые в момент великой патриотической бури трусливо прятались у себя дома:

Что делали вы в день, когда средь страшной сечи,
Святая «сволочь», бедняки, народ,
Под сабли и штыки, под пули и картечи,
Презревши смерть, бросался вперед?
В тот день, когда Париж был полон чудесами,
Смотря тайком на зрелище борьбы,
От страха бледные, с заткнутыми ушами,
Дрожали вы, как подлые рабы!

В третьей и четвертой строфах «Добычи», долженствовавших быть в представлении поэта ее художественной кульминацией, Барбье пытался создать аллегорический образ богини Свободы. Рисуя ее в виде властной женщины из народа, поэт противопоставлял этот образ тепличным, слабонервным аристократкам Сен-Жерменского предместья. Но Барбье осложнил образ богини грубо-натуралистическими деталями, связанными с эротической его трактовкой. Эта двойственность в трактовке образа богини говорила о противоречивом отношении поэта к народной стихии революции.

В пятой строфе Барбье напряженно-скупыми словами обрисовывал городской пейзаж Парижа на следующий день после революции: взрытые загроможденные мостовые, простреленные стены, разрушенные дома. То был великий Париж, который «взволнованные народы именуют святым»... И что же? Этот Париж на самом деле оказывался помойной ямой, зловонным стоком: он стал гнусным притоном рвачей и пролаз, «трусливых мошенников», «циничным рынком», где идет подлая, пошлая дележка достояния павшей Реставрации.

Тема пятой строфы повторялась в последней — в описании охоты за кабаном, бешеного бега собачьей своры и отвратительного жадного раздирания туши убитого зверя.

«Добыча» с ее порывистым нервным ритмом как бы еще отражала кипучую атмосферу июльских боев. Своей неувядаемой славой эта сатира обязана I, II и V строфам: именно они произвели громадное впечатление на современников и не раз перепевались другими поэтами июльской революции. Самое выражение Барбье «святая сволочь» (sainte canaille) стало темой новых революционных стихотворений, славословивших народ.

В декабре 1830 г. Барбье написал другую сатиру, «Лев», где ввел в обиход демократической поэзии ставший с тех пор популярным аллегорический образ «народа-льва». Барбье повествовал здесь о льве, который в течение трех дней гневно метался по великому городу, сокрушая своих врагов, победил их, устал и прилег отдохнуть. Толпа карликов, дрожащих от страха, льстиво поглаживала ему лапы, целовала шерсть, расточала похвалы, называя его своим повелителем и государем. Когда же лев захотел встать, отряхнуться и по-царски зарычать, оказалось, что карлики успели надеть на него намордник... Реалистический язык этой аллегории был ясен: буржуазные политиканы обманули грозный, но доверчивый народ. Сатира «Лев» окончательно укрепила мгновенно родившуюся известность Огюста Барбье.

Слава Барбье не умирала весь XIX в., потому что художественная правда «Добычи» и «Льва» подтверждалась и в пору февральской революции и в пору революции 4 сентября 1870 г.

В 1831 г. вышел сборник сатир Барбье «Ямбы» («Jambes»). За год, прошедший со времени революции, многое во взглядах Барбье переменилось. Тут еще имеются сильные сатиры прогрессивного звучания: «Кумир», бичующий культ Наполеона, «Варшава», где Барбье возмущенно откликается на кровавую расправу царизма с польской революцией. Тем не менее в других сатирах Барбье уже отходил вправо. В нем проснулась религиозность, дотоле не дававшая себя знать, ему стало казаться, что июльская революция посягает на церковь, на бога. Революционный Париж кажется теперь поэту не светочем свободы, а «адским котлом», «святая чернь» превращается в своевольного озорника, бьющего стекла. Барбье доходит до разочарования в июльской революции, до признания полной ее ненужности, до утраты веры в прогресс и полного социального пессимизма. Эти колебания настроений поэта не означали, впрочем, окончательного разрыва Барбье с демократическими интересами.

Глубокое недовольство народных масс, отраженное в «Добыче», «Льве» и некоторых других сатирах Барбье, продолжало нарастать. Народные волнения множились. Попытка правительства спасти от суда министров Карла X привела к бурным народным волнениям 17 и 18 октября 1830 г. Провокационная панихида легитимистов по герцогу Беррийскому 15 февраля 1831 г. завершилась тем, что народ разгромил церковь Сен-Жермен Л'Оксерруа и архиепископский дворец. Множество антиправительственных манифестаций требовало поддержки зарубежного революционного движения, особенно революции в Польше. Стремясь к упрочению своего международного и внутреннего положения, Июльская монархия взяла резкий курс вправо: 13 марта 1831 г. к власти пришел «кабинет сопротивления». Его глава, Казимир Перье, для «успокоения» монархов Европы отказался от всякой поддержки зарубежных революций, а во внутренней политике перешел к жестокому вооруженному подавлению восстаний, игнорируя вопросы о народных нуждах. Однако «успокоить» французские народные массы было невозможно: они все более приходили к убеждению, что июльская революция не закончена. Реакционная политика Казимира Перье привела лишь к усилению революционной борьбы, первыми проявлениями которой были лионское восстание в ноябре 1831 г. и парижское левореспубликанское восстание 5—6 июня 1832 г.

В этой обстановке начинается второй период поэзии июльской революции, замечательный сильнейшим развитием политической сатиры, неустанно нападающей на Июльскую монархию. Активизируется и политическая песня, доходя до резкой критики трона и правительства. Все энергичней борясь за дело народных масс, сатира и песня с течением времени становятся оружием республиканской оппозиции.

Начало второго периода отмечено активной деятельностью поэта Огюста-Марселя Бартелеми (Barthélemy, 1796—1867), уже стяжавшего себе известность сатирами против Реставрации. Участник июльской революции, воспевший ее в поэме «Восстание», Бартелеми сначала приветствовал Луи-Филиппа, но вскоре разочаровался в Июльской монархии. После прихода к власти Казимира Перье, поэт приступил, с 27 марта 1831 г., к изданию еженедельного журнала политической стихотворной сатиры «Немезида» («Némésis»), выходившего целый год, по 31 марта 1832 г.

Издание такого рода журнала — небывалое до той поры дело в истории политической поэзии — свидетельствовало, как велика была общественная потребность в сатире. Наступательная, негодующая, убийственно насмешливая «Немезида», отразившая могучий рост народного негодования, быстро стяжала громадную популярность. На протяжении целого года памфлет Бар-



Огюст-Марсель Бартелеми.

телеми неустанно бичевал Июльскую монархию, ее министров, ее реакционную внешнюю и внутреннюю политику, ее заигрывание с легитимистами и клерикалами. «Немезида», неизменно злободневная, откликалась на все события общественно-политической жизни, громила проявления реакции, сочувственно говорила о народных бедствиях и революционной борьбе народных масс.

«Немезида» резко отмежевывалась от реакционного романтизма, разоблачая лицемерие и своекорыстие его представителей. Она высмеивала Шатобриана и его выспренние разглагольствования в стиле библейских пророков, но особенно резко нападала на Ламартина. Этот меланхолический певец озер, небес, луны, как бы не жилец на белом свете, иронизировала она, вовсе не чужд интереса к современности: он никогда не упустит случая воспеть к своей выгоде какое-нибудь празднество реакционеров, вроде коронования Карла X, а главное — совсем неплохо разбирается в финансовых вопросах, в биржевых спекуляциях и отлично умеет прижать издателя, опоздавшего с платежами. Выпады против Шатобриана и Ламартина были вызваны их враждебностью, как легитимистов, к июльской революции [1].

Сатирам «Немезиды» присущи реалистические черты — результат народного влияния, но проявились они односторонне. Воспитанный на традициях поэзии революции XVIII в., на опыте борьбы буржуазной демократии против Реставрации, Бартелеми с наибольшей реалистической убедительностью разоблачал старых врагов народа — дворянство и духовенство, высмеивал обосновавшуюся в Шотландии свергнутую старшую ветвь Бурбонов и ее претендента, мальчика Генриха V, громил реакционные интриги ее агентуры — французских легитимистов. С замечательной иронией рекомендовал, например, Бартелеми правительству Июльской монархии людей типа шуанов, в качестве идеала гражданина: ведь они никогда не поднимали восстаний в Париже и даже не носили трехцветных эмблем.

«Немезида» энергично выступила против реакционеров, объявлявших народные восстания и волнения результатом интриг злокозненных «агита-

[1] «Бартелеми, этот человек, рожденный с истинным дарованием, угадал лучше и прежде других великого Ламартина,— писали «Отечественные записки» — ... Помнится нам, что г. Бартелеми говорил между прочим, будто бы поэтические признания г. Ламартина ложны, что он как нельзя лучше умеет отделять свою повседневную действительную жизнь от идеальной — небесной жизни поэта — и сию последнюю употреблять с удивительным искусством для достижения своих земных целей. Время, кажется, оправдало слова г. Бартелеми» («Отечественные записки», СПб., 1839, т. I, статья «Французская литература в 1838 г.», стр. 99).

торов». Большой заслугой «Немезиды» в данном случае и новым проявлением ее реалистических тенденций было то, что она констатировала наличие резких социально-экономических противоречий: «Немезида» громко говорила о том, что рабочие бедствуют, голодают и что они вправе бороться за улучшение своей доли, хотя бы буржуа и оскорбляли их кличкой «каторжников».

В сатире «Поэт и восстание» Бартелеми писал: «Кто питает это бесконечное восстание, этого движущегося гиганта? — Голод! Голод! Это бич, оставляемый без внимания нашими мудрецами. Взгляните, как изборождены лица его свинцовой рукой! Когда закрывается мастерская и ремесленник не зарабатывает больше в предместье на каждодневный кусок хлеба, он идет, свесив руки, с пустым взором, обросший бородой — работать на верфи мятежа»[1]. И Бартелеми объявлял, что он — с этим ремесленником, с восставшим народом: «Всегда я буду плыть в движущейся толпе, творя на лету ее живую историю».

Однако в своей критике Июльской монархии Бартелеми уповал на возможность общественной гармонии, классового мира, компромиссного разрешения основных социальных проблем и оказывался романтиком, поэтом-утопистом, верующим в отзывчивость правительства и буржуазии.

Гневно укоряя буржуазную монархию за ее равнодушие к народным нуждам, Бартелеми не понимал значения буржуазии как нового и притом непримиримого эксплуататора народа. Но ему унизительно было сознавать, что при Июльской монархии Франция стала царством банкиров, что судьба родины — в грязных руках игроков на повышение, что «министры-биржевики» записывают в свой приход «доходы от позора» и «дисконтируют кровь, проливаемую Польшей».

«Немезида» негодующе нападала на Июльскую монархию за ее отказ от поддержки зарубежного революционного движения и посвятила целый ряд сатир трагической судьбе польской революции, не менее трагическому исходу итальянских восстаний в легатствах и безуспешной борьбе португальской демократии против короля-абсолютиста Мигела. Столь же резко, а порой и резче, обрушивалась «Немезида» на меттерниховскую реакцию, поддерживаемую и благословляемую римским папой.

В сатире «Казимиру Перье» «Немезида» укоряет главу «кабинета сопротивления» в том, что он не принял никакого участия в июльской революции, которую не любит и боится, в том, что он панически дрожит за сохранность «порядка», в том, наконец, что он правит Францией во главе таких же трусов, которые уже привели ее на край пропасти.

«Мы устали молить на коленях»,— такими словами заканчивалась эта сатира. Она и в самом деле только молила о том, чтобы Казимир Перье перестал быть эгоистом, трусом и консерватором. С подобной же «мольбой на коленях» обращается «Немезида» и к королю, призывая его ускользнуть от своей свиты и тайком послушать, что говорит недовольный народ. Наивная надежда на доброту и справедливость короля не оставляет Бартелеми: «Ты один можешь успокоить это бурлящее, вскипающее волнением море,— пока не пролилась наша кровь».

Заявление поэта о том, что он с народом, с восстанием, и эти его «мольбы на коленях», казалось бы, мало вяжутся друг с другом. Но дело в том, что «Немезида» прежде всего стремилась найти социальный компромисс. Отношение Бартелеми к народу противоречиво: называя рабочих «братьями», он в то же время страшится их. Ему кажется, что если «эти темные люди, кото-

[1] Ю. Данилин, Поэты июльской революции, М. 1935, стр. 102.

рых называют пролетариями», восстанут всей массой,— а к этому их толкает голод,— они сметут весь существующий порядок.

В сатире «Лион», откликающейся на ноябрьское восстание лионских ткачей 1831 г., «Немезида» советует буржуазному обществу накормить голодный народ в интересах собственного благополучия:

Когда бы вы историю читали,
Нашли бы вы спасительный урок.
Едва увидит темный пролетарий,
Что высший класс совсем не так высок,
Что хлеб — голодных глоток достоянье,
Тогда — беда! Нас ждет жестокий рок,
И пусть войска огнем сотрут восстанье,
Его конец — грядущих бед залог[1].

«Пораздумайте над этим, богачи! — твердит «Немезида» в сатире «Всеобщее восстание».— Настал час, когда нужно отдать телогрейку нагой нищете и черный хлеб — голоду. Только этой ценой сохраните вы свой плащ и право на чистую пшеничную муку».

Исходя из правильной предпосылки об обездоленности, бесправии и голоде народа, «Немезида» делала в высшей степени ложный вывод о том, что все дело только в экономических причинах, что народ бьется за хлеб и отдаст «все права» за сытость, что он якобы совершенно аполитичен и безучастен к судьбам родины.

«Немезида» возмущенно протестовала против вооруженной расправы правительства с лионскими повстанцами-ткачами: усмирять восстание следовало не гранатами, а хлебом. Ибо, получив хлеб,

Народ задует факелы бунтов,
И, без труда, забыв о царстве нищих,
Он будет все права отдать готов,
Оставив для себя права на пищу.

Мысль эта настойчиво повторяется в ряде сатир, например, во «Всеобщем восстании»:

И там и тут растет голодных строй,
Что им до партий, до имен, до кличек?
Король, республика, Наполеон Второй,
Шотландский мальчик — это безразлично,
Не в этом суть. Здесь истина проста:
Голодных в бой ведет повсюду голод,
Свои предместья Рыжего Креста,
Очаг борьбы — имеет каждый город.
Голодных тысячи, весь человечий род.
Он к сытым тянет руки, он встает.

Все основные воззрения «Немезиды» — и сострадание к народу, связанное с неверием в пролетариат, и вера в способность буржуазии пойти на жертвы, и, наконец, иллюзии о всемогуществе доводов разума, которыми можно убедить буржуазию в трон, свидетельствовали об утопизме Бартелеми.

«Немезида» считала, что самый опасный враг общества — это дворянско-клерикальная реакция. Отсталость этой точки зрения, которой Бартелеми был обязан влиянию революции XVIII в., находила себе соответствие и в стиле «Немезиды», представлявшей собой переходное явление от старой

[1] Ю. Данилин, Поэты июльской революции, стр. 104. Перевод отрывков из «Немезиды» принадлежит Вас. Лебедеву-Кумачу. Александрийскому стиху оригинала переводчик предпочел десятисложник и изменил парное чередование рифм.

сатиры классицизма к романтической сатире. В противоположность эмоциональной, бурной, стремительно мчащейся сатире Барбье, сатира Бартелеми рассудочна, дидактична, неторопliва: поэт, точно классный наставник, размеренным голосом, методически выговаривает буржуазии за ее эгоизм, а министрам — за их реакционность. Тон сатиры становится более взволнованным лишь в описании лионского восстания и более резким — в разоблачении интриг легитимистов или Ватикана и римского духовенства.

Накануне июльской революции Бартелеми был бонапартистом. «Немезида» хранит следы этих его политических симпатий. Наполеон I остается для поэта «нашим императором-мучеником», «богом нашей истории», «королем армии и простого народа», «Немезида» вздыхает по «сильным людям», которых нет у власти, и угрожает «брюмером» царству банкиров. Но у Бартелеми был и культ свободы, в силу чего «Немезида» далека от узкой пропаганды бонапартизма, хотя в пору ее издания сын Наполеона, герцог Рейхштадтский (так называемый Наполеон II) еще был жив (он умер в июле 1832 г.). Под влиянием июльской революции с ее республиканскими тенденциями Бартелеми в некоторой степени освобождался, подобно многим своим современникам, от власти наполеоновского культа. Широкий успех «Немезиды» в 1831—1832 гг. объяснялся не ее бонапартистскими нотками, а тем, что она, в наиболее сильных сторонах своей критики, отвечала общим тенденциям борьбы французского демократического лагеря этих лет.

Правительство Июльской монархии ненавидело «Немезиду», неустанно разжигавшую настроения общественного недовольства, но, не решаясь запретить ее, ограничилось подкупом Бартелеми. Издание «Немезиды» прекратилось, и автор ее разом утратил свою широкую известность. Ренегатство Бартелеми произвело удручающее впечатление на поэтов июльской революции, но, разумеется, не остановило их борьбы, тем более что революционное движение в начале 1832 г. резко активизировалось.

Одним из крупных событий на втором этапе развития поэзии июльской революции было издание в 1833 г. сборника Беранже «Новые и последние песни». Воздерживаясь здесь от резкой и развернутой борьбы с Июльской монархией, старый народный песенник не скрывал, однако, своего разочарованно-неодобрительного, недоверчивого отношения к ней. В песне «Июльские могилы», воспевая народную победу Июля и оплакивая погибших безвестных народных борцов, Беранже не только не усматривал в Июльской монархии какого бы то ни было достойного завершения революции, но, напротив, заявлял, что «слава» июльских инсургентов — «всегда гроза для трона» и что новые властители боятся народа.

Нейдут ли вновь со знаменем трехцветным? —
Твердят они в июльский жаркий день...

Перевод *И. Тхоржевского*

Беранже подчеркивал в этой песне патриотическое значение июльской революции: она дала утвердиться свободе, и никаким врагам Франции не удастся уничтожить завоеваний революции, если бы они даже явились в Париж:

Отсюда пыль и семена Свободы
В мир унесут копыта их коней.
Во всех краях Свобода воцарится!

Эта всемирно побеждающая свобода есть залог нового светлого будущего, и поэт гордится тем, что путь к этому будущему снова указывают «следы французской крови».

В других песнях сборника Беранже осуждал Июльскую монархию за ее консерватизм, трусость, равнодушие к народу и зарубежному революционному движению. Однако в качестве умеренного республиканца поэт ожидал утверждения республиканского строя лишь в далеком будущем. Разрешение социальных вопросов он пытался найти в рецептах утопического социализма, и его сборник 1833 г. оказался поэтому несколько в стороне от того главного пути, каким в это время пошла поэзия июльской революции.



Петрюс Борель. Гравюра А. Гофера.

Этим главным путем был переход поэзии июльской революции (после июньского восстания 1832 г.) на позиции левых республиканцев. К этому времени революционное движение почти всюду в Европе было уже подавлено, и поэзия июльской революции обращалась всем фронтом к изображению французской действительности, к обостряющейся борьбе против Июльской монархии.

О перестройке передовой части поэзии июльской революции в левореспубликанскую свидетельствует творческий путь отдельных поэтов, например, Петрюса Бореля (Borel, 1809—1859) с его сборником стихотворений «Рапсодии», полным напряженного ожидания новой революции, призывов к цареубийству и к установлению республики. Об этом свидетельствует массовая поэзия — ряд сатир («Республиканские стихотворения» Ф. Давенея, 1831 г., «Крик пролетария» С. Давенея, 1832 г.), а также песен, подытоженных сборником «Республиканские песни» [1], изданным в 1834 г. Массовая поэзия с плебейской резкостью ополчалась на финансовую аристократию, на развращающую власть денег, насмехалась над королем, все более возмущенно твердила о бедствиях эксплуатируемого богачами пролетариата, полным голосом призывала к революции, в которой народ уже не даст буржуазии обмануть себя, призывала войска не стрелять в народ и т. д.

Поэты июльской революции ставили теперь себе задачей использовать популярную форму «Немезиды», как еженедельной политической сатиры, для пропаганды левореспубликанских воззрений.

Попыток создать левореспубликанскую сатиру, подобную «Немезиде», было особенно много. Остановимся на сатире «Красный человек» («L'Homme rouge»), издававшейся поэтами Луи-Агатом Берто (Berthaud, 1812—1843) и Жаном-Пьером Вейра (Veyrat, 1810—1844).

[1] «Les Républicaines, chansons populaires des révolutions de 1789, 1792 et 1830». Paris. 1834.

«Красный человек» выходил в Лионе с апреля по август 1833 г.; в нем отразилась накаленная политическая обстановка, предшествовавшая второму восстанию ткачей в апреле 1834 г.

Первое восстание лионских ткачей, вызванное неимоверной их эксплуатацией и крайней нищетой, выдвинувшее главным образом экономические требования и жестоко разгромленное правительством, оставило в сознании лионского пролетариата чувство жгучей ненависти к королю и жажду отмщения. Второе восстание прошло уже под республиканскими лозунгами, хотя снова обнаружило свою слабость, неорганизованность и незрелость.

«Красный человек» ярко отражает силу и слабость революционного движения; сила эта заключалась в могучей воле народных масс к ликвидации Июльской монархии, к беспощадной расправе с угнетателями народа, слабость же проявлялась в стихийности революционной борьбы народа, еще незрелого в своих политических требованиях и методах действий, не считавшегося с наличием реальных предпосылок для победы, еще полагавшего главную цель революции в казни короля.

В «Красном человеке» господствует стихия мятежа и гнева, призыв к революции во что бы то ни стало, призыв к беспощадной расправе с угнетателями народа, особенно с королями. «Красный человек», один из самых страстных памфлетов 30-х годов, ставит себе задачей:

Открыть и объявить убийц и палачей,
Чтоб опознал их всех и проклял пролетарий
И каинов своих обрек суровой каре![1]

Горькое разочарование в неудачном исходе июльской революции побуждает поэтов яростно бичевать реакционных правителей Июльской монархии, которые:

Гнусят, продажные, три года точат яд,
Знамена чистые своей слюной скверня,
И в душах изъязвив надежды и отрады,
Вокруг легких Франции все вьются, эти гады!..

Поэты резко и гневно напоминают Луи-Филиппу, что в молодости он уже был свидетелем революции и казни Людовика XVI, и мстительно пророчат ему приход новой народной бури, которая сметет его трон и воздвигнет гильотину на всех королей.

И вот, наверное, машина роковая.
Стальные челюсти средь схваток раскрывая,
Начнет опять крушить — клыком, клинка острей,
Бегущих кто куда, развенчанных царей...

Последует и казнь Луи-Филиппа, о чем поэты ставят его в известность:

И вот уж титул Ваш, непризнанный никем,
В корзину катится, окровавлен и нем.

Мотив цареубийства разрабатывается «Красным человеком» особенно горячо. Несмотря на разгром зарубежного революционного движения в Италии, в Польше, в Савойе, «Красный человек» пламенно призывает итальянцев и савойцев (Вейра — савойский эмигрант) к новой революции, к мести их «усмирителю» королю Карлу-Альберту, к расправе с ним, и уже предсказывает этому венценосцу ожидающую его казнь:

И вот, развенчанный, войдешь на эшафот.
Торжественно палач твою сломает шпагу,
Отпрянет голова, и пурпурную влагу
Рукоплесканьями осыплют...

---

[1] Ю. Данилин, Поэты июльской революции, стр. 208. Переводы из «Красного человека» — Д. Бродского.



Жан-Пьер Вейра. Портрет работы Клариса.

В своих призывах к восстанию, к революции — будь то во Франции или в Савойе — «Красный человек» неизменно уповает на помощь небес, веря, что они уже принимали участие в июльской революции:

Светясь в божественной голубизне, три дня
Был нашим вожаком высокий столп огня.

Небеса и впредь не оставят своим содействием революционное движение, полагают Берто и Вейра, ибо бог — с народом в его справедливой борьбе против тиранов. Сатира «Красного человека» переполнена евангельскими и библейскими образами: восставшая Франция — это Христос в Солиме, Италия — это Мария Магдалина, Луи-Филипп — это Иона, изрыгнутый революцией из чрева китова. Будущая революция открывает путь в обетованную землю — в Ханаан. И так далее. Себя самих авторы «Красного человека» называют «посланцами бога», выполняющими в революционной борьбе веления небесной справедливости.

Отмечая, что «религиозность часто уживается» с «успехами цивилизации», Белинский писал: «...живой пример Франция, где и теперь... многие, отложившись от христианства, все еще упорно стоят за какого-то бога» [1].

[1] В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. III, М. 1948, стр. 710.

Религиозные мотивы «Красного человека» не имеют, конечно, ничего общего с католицизмом и воспроизводят те воззрения, в которых своеобразно преломлялась тогдашняя революционность народных масс. После июльской революции, активно включившей пролетариат в политическую борьбу, он уже перестал быть, как на рубеже XIX в., одной «угнетенной, страдающей массой, способной в своей беспомощности ждать избавления только от какой-нибудь внешней, высшей силы»[1], а, напротив, уже «признан был третьим борцом за господство»[2] в обществе (наряду с землевладельческой аристократией и буржуазией). Но, в силу незрелости революционного движения, он еще попрежнему уповал на помощь небес. Левореспубликанская печать тоже постоянно напоминала о господе боге; так, газета «Трибуна» писала 26 сентября 1832 г., что у искусства — лишь два источника вдохновения: религия и свобода.

Для «Красного человека» характерна власть революционной мечты, сказывавшаяся в представлении о будущей победе народа, в картинах предстоящей казни его коронованных палачей, в страстной надежде на приход лучезарной республики и дополняемая горячими упованиями на бога как защитника народа и мстителя тиранам. Все эти особенности характеризуют «Красного человека» как яркое произведение демократического романтизма 30-х годов XIX в., отвечавшее своими многочисленными революционными тенденциями стихийной воле народных масс к свержению Июльской монархии.

Правительственные преследования быстро положили конец изданию «Красного человека» в Лионе (вышло 22 выпуска) и попытке его возрождения в Париже (еще два выпуска в апреле 1834 г.). Столь же беспощадна была расправа правительства со всеми другими попытками издания еженедельной левореспубликанской сатиры, в том числе и с «Диогеном» Эжезиппа Моро.

Эжезипп Моро (Moreau, 1810—1838; псевдоним Пьера-Жака Руйльо) был крупнейшим поэтом июльской революции. Внебрачный сын служанки, Моро в пятнадцать лет был выгнан из духовной семинарии за антирелигиозное стихотворение. Он сделался наборщиком в городе Провене и стал писать песни в подражание Беранже. В одной из них он воспел своего литературного учителя, сидевшего в 1828 г. в тюрьме, и получил от него ободряющее письмо. С 1829 г. Моро работает наборщиком в Париже. Он принимает живейшее участие в июльской революции, в ее баррикадных боях, в штурме народом Лувра. После революции он теряет работу наборщика, пытается быть учителем и существовать литературным трудом, но постоянно бедствует, голодает, ведет нищенский и бездомный образ жизни. Участвует в июньском восстании 1832 г., воспетом им в песне «5 и 6 июня». Вернувшись после длительной болезни в Провен, Моро создает там в 1833 г. свое крупнейшее произведение, периодическую сатиру «Диоген». В результате преследования это издание прекращается на девятом выпуске. Моро снова в Париже. Снова нищета, голод, бездомность и невозможность получить литературную работу. В жажде хоть какого-нибудь литературного заработка он пишет, по заказу префекта полиции, сатиру на поэта Берто, в чем немедленно раскаивается. Последующая дружба с Берто и Вейра дает ему на некоторое время возможность хоть как-нибудь перебиваться и иметь кров. Но в пору наступившей буржуазной реакции Эжезиппа Моро как революционного поэта не печатают или он вынужден публиковать свои произведения без подписи

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, стр. 261.
[2] Там же, стр. 669.

К концу жизни Моро — корректор в типографии. Разгром революционного движения отнимает у него волю к жизни. Поэт губит себя усиленными приемами опиума и умирает 28 лет от туберкулеза в больнице на «койке для бедных».

Моро восторженно воспевал июльскую революцию, синеву небес, «залитый солнцем Лувр и блеск его колонн», воспевал героев победившей революции, народ, «что победив, и голоден, и гол, по грудам золота с презрением прошел», рабочих, которых поэт называет «Ахиллами тайными безвестной Илиады». Но поэт не замедлил увидеть, что народ обманут; увидел он и то, что народ, в котором июльская победа пробудила чувство гордости и сознание своей силы, не желает больше нищенствовать:

Народ прозрел. Обида в нем
Растет: «Увы! Меня предали.
Король на голоде моем
Жиреет. Лувр я кровью залил.
Попрал я мусор золотой
И трон низвергнул в дни восстанья,—
Ужели этой же рукой
Просить я должен подаянье? [1]

Перевод *Вс. Рождественского*

Об этом пишет Моро в песне «5 и 6 июня», воспевая июньское восстание 1832 г. Поэт оплакивает ошибку парижан, не поддержавших это восстание, и удостоверяет, что его участники, республиканская молодежь, были герои, патриоты, надежда Франции, что подвиг их — залог великих освободительных сил будущей республики:

Нет, нет, из них был каждый прав,
Стремясь грядущее измерить.
Они погибли, доказав,
Что можем в Дециев мы верить.
Свобода! Франция! Какой
Ждет нас расцвет, когда к границам
Республика, горя душой,
Всей лавой армий устремится!

Песня Моро, один из редчайших поэтических откликов на июньское восстание, была издана листовкой в 1833 г. и немедленно подверглась полицейским преследованиям.

Эжезипп Моро всегда ясно сознавал свою кровную близость к народу, свою зависимость от него, свой долг служить ему.

Слова, как молнию, рождает грудь рапсода,
Едва в своем пути коснется он народа [2],

писал поэт. Он смотрел на себя как на выразителя народной воли: вдохновляясь народной мятежностью, он своей лирикой служит народу. После июльской революции поэт поставил себе задачей поднимать народ к новой революции, воспламенять его, «вооружить на бой за гибнущее дело». Сознание такой цели наполняло поэта величайшим мужеством. Говоря о преследующей его клевете, о шипящей злобе, о гонениях со стороны властей, Эжезипп Моро гордо констатировал, что враги боятся его, что при всей

---

[1] Эжезипп Моро. Незабудка, М. 1937, стр. 37—38. Дальнейшие цитаты — по этому же изданию.

[2] Здесь и далее перевод цитат из Моро — В. Левика.

ненависти к нему они вынуждены терпеть проклятья народного поэта и не в силах помешать ему оставаться в'чным глашатаем мятежа:

Покуда не дерзнут, как в средние века,
Железом и огнем смирить мои проклятья,
Придется их терпеть — и я пойду, о братья,
Как новый трубадур, как нищий савояр,
С мятежной лирою в толпу, на тротуар —
Греметь с треножников пред босоногой рванью,
Жестокой правдою плебеев звать к восстанью!

«Диоген» («Diogène») Моро является большим шагом вперед, сравнительно с сатирой Бартелеми.

В отличие от «Немезиды», Моро нападает не только на легитимистов (сатира «Генрих V») и клерикалов, но также и на бонапартистов, с редкой для того времени проницательностью определяя их как «разнузданную солдатню» и политических проходимцев (сатира «Партия бонапартистов»); о Наполеоне поэт говорит как о великом полководце, но подчеркивает, что это был враг демократии, спокойно расстреливавший народ. В отличие от Бартелеми, автору «Диогена» ясно, что народ думает не об одной сытости, но горячо любит родину, горюет о ее униженности в настоящем и борется за республиканский строй; и если Бартелеми боится, что народ, осуществляя революцию, впадет в крайности,— Моро всегда на стороне народа, всегда оправдывает народ. Наконец, в отличие от Бартелеми, Моро, хотя и остающийся утопистом, стремится не к сохранению буржуазного общества, но, напротив, порой мечтает об уничтожении (хотя и с помощью небес) всего проклятого эксплуататорского мира.

«Диоген» обладает множеством реалистических черт, хотя мысль поэта и находится в плену романтических представлений. Моро всецело на стороне народа, живет его интересами, энергично выступает против всех его врагов — трона, дворянства, церковников и богачей, против легитимистов и бонапартистов. Подлинный демократ, Моро любит народ не за то, что он страдает, угнетен и всегда обманут, но за то, что народ способен подняться к революции:

...Восстать для бурной славы —
И на бодливого бурбонского быка
Обрушить бешенство победного клинка.

Подобно авторам «Красного человека», Моро не мог отделаться от представления о грозном и справедливом боге, защитнике угнетенных и покровителе революционной борьбы. В сатире «Сожженное село» Моро повествует о роковой ошибке огнекрылого архангела, который по своей слепоте сжег бедное село, тогда как, будь на его месте сам поэт, он лучше бы выполнил предначертания небес. Он

...Вихрем огненным, в блистании пожара
Прошел бы мир, губя потомков Валтасара,
И на камнях дворцов, где грудой пепел лег,
Чертил бы пламенем: «Тираны, грозен бог!»

Остановимся на образе лирического героя «Диогена» — на автопортрете автора. Облику Моро присущи черты мягкости, нежности, мечтательности; его сердце широко и доверчиво открыто впечатлениям жизни, радостям любви. Романтик Моро считает себя как поэта посланцем бога, заповедавшего ему бежать от знатных, служить народу и свободе. В стремлении быть с народом Моро доходит до своеобразного аскетизма; долг поэта — жить по-диогеновски, презирая все жизненные блага, быть бездомным бедняком,

которому даны «гитара лишь, да песнь, да ширь моей страны», дабы сохранить неподкупность мысли и право смело ратовать за народ. Поэт доходит даже до мысли об отказе от любви как возможной помехи революционному служению родине. Но реалистические влияния, революционные предания позволяют ему преодолеть этот романтический аскетизм: он убеждается, что ведь участники революции XVIII в. любили,— тем самым и ему дано право на любовь, и она не отвратит его от служения революции.

В сатире «Видение» Моро утверждает, что июльская революция ничего не улучшила в положении трудящихся, что лучшие дети народа погибли в ее дни только затем, «чтоб утвердить слова и свергнуть имена». Но это печальное сознание не отнимает у поэта ни его энергии в разоблачении существующей социальной неправды, социальных противоречий, ни его глубокой веры в необходимость новой революции.

Левые республиканцы-демократы, с воззрениями которых тесно связан «Диоген», стремились к установлению демократической республики и всеобщего избирательного права. Их лозунгом было: «Через республику — к социальным реформам». Существо этих реформ оказывалось, однако, не вполне ясным, тем более что ряды левых республиканцев начала 30-х годов были классово разнородны. Моро пришел в этот лагерь как представитель революционных рабочих, которые считали первоочередной, самой главной задачей — требование социально-экономического равенства; французский пролетариат провозгласил это требование еще в годы революции XVIII в., когда буржуазия выдвинула на первый план лозунг гражданского равенства. Логическим следствием этого требования, представляющего собой традицию бабувизма, была у рабочих 30-х годов стихийная воля к социальной революции, имеющей целью уничтожить весь эксплуататорский строй, т. е. не только дворянство, но и «новую аристократию» — богачей, буржуазию.

Воля к такой социальной революции не могла, однако, в начале 30-х годов объединить весь французский революционный лагерь, весьма пестрый по своему классовому составу. Пролетариат, еще слабый, не мог возглавить его борьбу. В революционном движении начала 30-х годов было немало либеральных буржуа, пытавшихся играть роль вожаков. Революционеры 30-х годов еще не изжили буржуазно-демократических иллюзий, влияний социального пацифизма, надежд на возможность мирного переустройства общества. Они еще предпочитали красному флагу трехцветный, еще колебались в оценке якобинского террора и по большей части отвергали его «ужасы».

В этих условиях революционная борьба левых республиканцев, хотя в ту пору они и «действительно были представителями народных масс» [1], неминуемо носила неустойчивый и противоречивый характер. С одной стороны, в этой среде, особенно в рабочей массе, бурно вскипала выстраданная, клокочущая ненависть к эксплуататорским классам, воля к их уничтожению. Самые передовые представители левых республиканцев требовали грозной и беспощадной расправы с богачами. Но, с другой стороны, среди мелких буржуа и части рабочих появлялись колебания перед бушующей стихией революции, перед революционным террором, который так противоречил всем накрепко вколоченным в народное сознание религиозным и утопическим упованиям. Действительность каждый день рушила эти упования, но левые республиканцы еще продолжали в них верить, хотя, конечно, в известной мере уже начинали изживать свои иллюзии. В своих утопических призывах к

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVIII, стр. 28.

богачам или к богу они уже не просто просили помощи, но требовали ее, угрожая богачам бедой. Так, Моро писал:

Подайте: ведь взметнув свой факел огнезарный,
Бабёфа тень несет иной закон аграрный!
Земля — вулкан; как бог, рассудок вам гласит:
Лишь подаяние сей пламень погасит [1].

Мысль Моро нередко обращается к «святому времени» революции XVIII в. Поэт не все правильно понимал и оценивал в ее событиях, но он понял, что ненависть народа к его врагам, к эксплуататорским классам, связанным с контрреволюцией, была закономерна и освящена веками страданий. Моро убежденно протестовал против реакционных «писак», обвинявших народ в «кровожадности», против несправедливости суда истории:

Когда столетьями алкая жадно мщенья,
Король-народ, восстав и правя торжество,
Низвергнет в прах врагов, кусающих его,—
Писаки требуют, чтоб жажду мести правой
В себе он задушил, смиряя гнев кровавый,
Чтоб не ударил вновь он, к ужасу палат,
В варфоломеевский губительный набат!
Бурбонского Фукье история простила,
Народного Джеффри она не пощадила!

В этой же сатире «Мерлен из Тионвиля» Моро оправдывал революционный террор якобинцев как святую необходимость в их патриотической борьбе против контрреволюции, в их заботе о счастье родины, об освобождении человечества:

Хоть слепо иногда разили их мечи,
Хор обвинителей презренный, замолчи!
Пыланием души очищено их дело,
Змею своей пятой дания остервенело,
Они замыслили, призвав огонь и сталь,
Открыть французам путь в сияющую даль.

. . . . . .

Иль было правильней — в величьи благородном,
Дарить любовь и мир злодеям многоплодным,
Кровавым пиршеством не утомлять топор,
И как теперь — во дни, когда царит позор,—
Места и ордена назначить без изъятья
Поверженным врагам, бормочущим проклятья?

Моро находил при этом, что террор якобинцев был недостаточен. Будущая революция, по мысли поэта, должна использовать оружие террора с такой же беспощадностью, как беспощадны к народу эксплуататорские классы.

---

[1] Из стихотворения «Сожженное село» (Э. Моро, Незабудка, стр. 73). Многие места этого стихотворения и «Зимы» представляют собой как бы полемику со стихотворением В. Гюго «За бедных» (из сборника «Осенние листья», 1831). Если Гюго был уверен, что буржуа способны быть филантропами и обещал им за это щедрое вознаграждение на небе, то Моро старался расшевелить их рвение более сильным, чем божья награда, аргументом — грозной тенью Бабёфа. Но автор «Диогена» уже переставал верить в отзывчивость богачей: если Гюго надеялся пробудить в богачах совесть, то Моро заявлял в «Зиме», что эгоистичным богачам нет дела до бедняков, которых они только умеют обманывать. Если Гюго мирился с существующим неравенством на земле, находя, что так уж все установлено богом, то Моро мечтал о революции во имя осуществления равенства. Если у Гюго голодные бедняки только молчаливо завидуют пирующему богачу, то у Моро эти голодные поднимают восстание.

Тесная связь Моро как левореспубликанского поэта с революционным движением 30-х годов дала ему возможность отчетливо осознать не только обездоленность народа в пору Июльской монархии, но и всю его многовековую угнетенность и многовековую борьбу. Так усиливались реалистические черты в творчестве Моро, поэта демократического романтизма. После опыта июньского восстания 1832 г. поэт понял, что народ — отнюдь не стонущий Лазарь на пиру у богача, что он полон сознания своей силы, своего достоинства, что он возмущен необходимостью попрежнему голодать и справедливо берется за оружие снова. Реалистические тенденции Моро, как и его народность, с наивысшей силой выразились в его утверждении, что страдающий народ имеет право на революцию и на отмщение своим врагам. В «Мерлене из Тионвиля» мысль эта выражена еще в публицистической форме, но поэт затем вернулся к ней в своей знаменитой сатире «Зима».

Реалистические стороны творчества Моро сильно дают себя знать в «Зиме». Вся основа этой сатиры вполне реалистична: окружающая действительность, мучения народа, общественные противоречия — все это поэт увидел «глазами народа» и воспроизвел с убеждающей правдивостью. Но в финале сатиры, в революционной мечте поэта и в его утопических колебаниях одерживают верх романтические представления, власть которых Моро был не в силах преодолеть.

В «Зиме» Моро резко противопоставил страдающую народную массу представителям «высших» классов. Зима для богачей — не более, как приятная перемена обстановки, переезд из поместий в столицу, где их ждут всевозможные наслаждения, утоление всех прихотей и капризов. Но для бедняков зима несет холод и голод, усугубляет их страдания; как бы ни мечтал бедняк стать птицей, чтобы перенестись в теплые края, его удел только один: «дрожи и умирай на нищенской подстилке». И сколько бедняков бросается в Сену, сколько их трупов заполняет парижский морг!

Поэт видит, что богачи не спешат накормить бедняков. Когда же измученные голодом, стонущие, жаждущие мести бедняки поднимаются к восстанию, богачи обманывают их, подсылая к ним своих «пламенных ораторов», которые

Простой сантим жалея братье нищей,
Накормят бедняков речей духовной пищей,

льстиво твердя народу, что ведь он же завоевал в июльскую революцию трехцветное знамя,— чего же ему еще?

Народ страдает, мерзнет, голодает, и он — жертва обманщиков. Измученный всеми муками бедняков, поэт мечтает о наступлении эры подлинного равенства и призывает грядущую революцию воплотить свою мечту:

Когда ж настанешь ты, о день мечты моей,
Ты, исправитель зла жестоких прошлых дней,
Всеобщий уровень писателей-пророков,
Предсказанный, увы, вне времени и сроков?
Рассудок шепчет мне: «Мир закоснел, он спит,
Он не изменится!» А сердце говорит:
«Тем лучше; бедный раб во дни святого мщенья
Хоть заблуждается,— достоин всепрощенья!»

«Бедный раб», поднявшийся ко мщенью,— это народ. И если, осуществляя революционный террор, народ впадает в крайности, будет делать ошибки, «заблуждаться», поэт его оправдает. Моро приветствует революцию, когда снова сверкнет меч Спартака, когда снова выйдет на свет из недр общества тот появляющийся в великие и грозно-веселые дни восста-

ний «подземный народ», о котором история говорит с отвращением (та же буржуазная история, прощающая королевского, а не народного Фукье-Тенвиля), те средневековые трюаны, mauvais garçons, цыгане, пастушки — всё участники различных восстаний и волнений былых времен, та грозная безымянная голь, которая бессмертна и, погибая под мечом палача, тотчас же возрождается:

И сытые тогда, боясь голодной голи,
Врагу предложат часть их пиршественной доли,
Но мститель роковой, чей так прекрасен гнев,
Воскликнет: «Всё мое! Я именуюсь — лев!»
И разыграются неслыханные сцены,
Которые Иснар предрек народу Сены:
К пустынным берегам, где зыблется камыш,
Напрасно варвары придут искать Париж,
Сотрется даже след великого Содома,
Соборы не спасут его от божья грома,
И ликованьями я встречу серный град,
Что вихри ниспошлют на зачумленный град,
И молодость моя в минуты роковые
Близ лавы огненной согреется впервые!

Так представляет себе будущую социальную революцию Моро. Сытым богачам больше уже не удастся обмануть голодных бедняков: народ захватит всю власть и приступит к делу отмщения. И бог будет с народной революцией: его молнии испепелят Париж богачей [1].

Реалистическая правда «Зимы», правда народной ненависти к эксплуататорским классам и воля к свержению их была причиной того, что сатира Моро глубоко запала в память французской революционной демократии. На «правительственных концертах» Парижской Коммуны чтение «Зимы» артисткой Агар встречало страстный отклик со стороны коммунаров.

Эжезипп Моро не смог, однако, удержаться на вершине народно-революционных стремлений своего времени. В концовке «Зимы» он кается в своих «безумных мыслях» и, забыв о грозном боге, соучастнике революции, взывает к его милосердию:

...Братьев горести не ведают предела,
При виде их нужды мутится разум мой.
..Дай манну им вкусить, и стихнут их проклятья.
Ты требуешь любви — так пусть не страждут братья!

Обладая народно-революционным инстинктом, Моро еще не был вооружен подлинно революционной теорией и в подходе к социальной проблеме оставался утопистом. Минутами ему даже казалось, что богачи, если их припугнуть тенью Бабёфа, будут способны, ради собственного благополучия, поделиться с беднякими. Видя, однако, что богачи на это не идут, он призывал в «Зиме» к социальной революции. Но здесь, с мстительным восторгом представляя себе гибель Парижа богачей, Моро радуется этому лишь на мгновенье... Ведь погибнет и цивилизация: останутся варвары да камыши... Что же дальше? Что вырастет на этом пепле? Этого Моро не знает: здесь предел его мысли. Он был типичным поэтом того безвременья, когда «революционность буржуазной демократии *уже* умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата *еще не* созрела» [2]. Он совсем

---

[1] В этом религиозном мотиве Моро оказался под влиянием французского поэта-плебея XVIII в., Николая Жильбера, который в оде «Последний день» славил грядущий страшный суд и предстоящую гибель мира со всей его социальной неправдой.

[2] В. И. Ленин, Соч., т. 18, стр. 10.

еще не представлял себе, каково будет лучшее будущее, и говорил о нем только как о «дальних роз цветеньи». Революционная мечта Моро, в более конкретном выражении, исчерпывалась зрелищем будущей гибели Парижа богачей. Неизвестность же последующего, неясность реальной созидательной перспективы революции обессиливали поэта, и свою святую ярость он уже считал «безумием» и снова поддавался иллюзиям. Но эта шаткость Моро была не личной чертой поэта, а знамением времени, характерным проявлением слабости, незрелости революционного движения 30-х годов.

Кроме «Диогена», Моро оставил ряд других замечательных стихотворений. Такова в особенности его сатира «Жану-парижанину», где народный поэт с яростью отхлестал Дон-Жуана, представителя буржуазной реакции, предающегося разгулу над трупами «расстрелянных плебеев» 30-х годов; коммунары помнили это стихотворение. Таково второе послание Моро к Беранже, где автор «Диогена» резко укоряет своего бывшего учителя за его молчание в 1835 г., когда палата пэров судила республиканцев. Таковы стихотворения Моро «1836 год» и «Корсиканец», где, откликаясь на казнь Алибо и Фиески, покушавшихся на Луи-Филиппа, Моро оплакивает этих детей народа, называя Алибо даже «мучеником», хотя и отрицает индивидуальный террор. Достойна внимания и сатира «Поэт Ласенэр», где Моро с великой силой возмущения протестовал против попытки грабителя и убийцы Ласенэра выдать себя, к восторгу буржуазной реакции, за революционного поэта.

Вторая половина 30-х годов была временем угасания поэзии июльской революции. В обстановке цензурных и полицейских преследований эта поэзия, и так уже утратившая свою почву с разгромом революционного движения, развиваться более не могла, а ее поэты, осознав крушение своих заветных надежд, переживали духовный кризис, приводивший их то к отступничеству, то к нищете и медленной смерти, то к самоубийству.

Крупнейшим, быть может, произведением поэзии июльской революции на третьем, последнем ее этапе был сборник стихотворений Огюста Барбье «Лазарь» («Lazare», 1837).

Барбье негодующе писал о страшной доле английского пролетариата, задавленного эксплуатацией. Лучшая вещь сборника, сатира «Медная лира», разоблачала кричащий антагонизм между трудом и капиталом, беспощадную эксплуатацию народа для обогащения фабриканта, равнодушного к человеческим страданиям. Зрелище этой эксплуатации и угнетенности народа подавляло Огюста Барбье, видевшего в этом поругание всех заветов христианской любви к ближнему. Поэт не мог указать никакого выхода из положения, но его сатира, напряженно и драматично очертившая непримиримые социальные противоречия, приобретала обобщающие черты и становилась картиной не только английской, но и всеевропейской общественной дисгармонии. Недаром «Медная лира» исполнялась на концертах Парижской Коммуны, вместе с «Зимой» Моро.

Разочарование, подавленность, оплакивание всех рухнувших надежд — надежд целого поколения, печальное признание полной победы буржуазной реакции, редкие порывы возмущенного протеста, сознание безнадежности дальнейшей борьбы, завершающееся прощанием с жизнью,— таковы характерные черты угасающей поэзии июльской революции.

Свободы сердце уж не бьется,
И на груди ее цветы...
Ты думаешь, она проснется?
Она мертва! Умри и ты,—

писал Моро. Ощущая себя одиноким бойцом разбитой армии народных повстанцев, Эжезипп Моро прощается с жизнью в трогательно-грустных элегиях («Одиночество», «Вульви», «К моим песням»). Однако стихия революционного протеста попрежнему была присуща поэту. Моро до конца жизни оставался непримиримым врагом Июльской монархии и буржуазной реакции; он продолжал создавать революционные песни, резко обличая буржуазных грабителей, насильников народа («Воры», «Господин Пайяр»), оплакивал горькую долю бедняков («Крестины», «Медору»).

Несмотря на раннюю смерть, Моро оставил значительный след в истории французской поэзии. Реакционное буржуазное литературоведение «принимает» его только как мастера элегических стихотворений, созданных им в конце жизни, причем пытается выдать их за самое существо его поэзии, называя его «элегиком», а вовсе не революционным поэтом, каким будто бы Моро сделался по недоразумению.

Однако политическая лирика Моро характеризует его как талантливого художника, умевшего живо и остро, сохраняя личную интонацию, откликаться на современность, ставить перед читателем волнующие социальные проблемы, создавать ярко очерченные отрицательные типы насильников народа (Жан-парижанин, г-н Пайяр). Как песенник, Моро создал ряд удачнейших песен — «Фермерша», «Медор» и др. По сравнению с Беранже он еще больше демократизировал тематику песни, воспевая, в частности, народ, поднявшийся на борьбу. В жанре сатиры Моро пошел дальше Бартелеми: сатира «Диогена» уже совершенно свободна от классицистической сухости, рационализма, пристрастия к отвлеченным рассуждениям. Имея своим содержанием социально-политическую борьбу современности, сатира Моро постоянно оживляет этот материал портретами, жанровыми картинками, зарисовками пейзажа, а главное, субъективными оценками или другими лирическими высказываниями поэта. Сатира Моро передает все его настроения, всю страсть, весь трепет сердца, а ее звучный, богато инструментованный александрийский стих обладает большой интонационной гибкостью и эмоциональной выразительностью. Даже те сатиры-памфлеты, где поэт мало говорит о самом себе, где он громит бонапартистов, легитимистов или своих провинциальных преследователей,— даже они живут, потому, что искрятся неистощимой насмешливостью, иронией, едким сарказмом поэта. В других же сатирах, например в «Видении», где материал политической современности дан сквозь призму автобиографических признаний, где вся сатира окрашена лирическими высказываниями поэта, его интимными настроениями, мастерство Моро особенно прекрасно. Композиция его сатир всегда продумана: в «Зиме» повествование, начатое с картины народных лишений, логически восходит к мечте о будущей справедливой революции. Большого мастерства достигает Моро в сатире «Жану-парижанину», необычайно сжатом, напряженно-сильном антибуржуазном памфлете, дающем новое, горько-ироническое осмысление образа Дон-Жуана.

Июльская монархия утонченно расправилась с Эжезиппом Моро накануне его смерти: в 1838 г., выпуская сборник его стихотворений «Незабудка» («Le Myosotis»), издатель счел за благо изъять всю политическую лирику Моро, превратив книгу революционного поэта в издание для детей... Реакционные буржуазные критики вроде Жюля Жанена, критики католического и легитимистского лагерей на все лады поносили Моро после его смерти. Лишь в 40-х годах, после более полного издания литературного наследия Моро, было осознано значение этого народного поэта, и демократическая критика тех лет даже провозгласила его первым французским лириком. В течение всего XIX в. парижская демократия совершала палом-

ничества на могилу Моро, ставшего народным любимцем. Так Моро оказался тем настоящим народным поэтом, к которому вполне применимы слова, сказанные Белинским о Кольцове: «Если б даже поэтический талант его был не огромен, он всегда опирается на прочное основание — на натуру своего народа, и во внимании к нему выражается акт самосознания народа» [1].

Поэзия июльской революции явилась значительным вкладом в историю французской и мировой политической поэзии. Развиваясь в национально-традиционных формах сатиры и песни, она содействовала неслыханному дотоле расцвету сатирической поэзии и оставила замечательные образцы памфлетно-страстной народной лирики. В лучших своих произведениях поэзия июльской революции дала укрепиться тому демократическому романтизму, полному революционных тенденций, традиции которого сказываются и позднее в «Возмездии» Гюго. Поэзия июльской революции отразила слабость революционного движения 30-х годов, трагическую скованность передовой мысли того времени влияниями утопического социализма. Но она пошла и дальше, уже начиная изживать утопические иллюзии и чутко откликаться на народные искания новых форм революционности.

2

На начальном своем этапе драматургия июльской революции воспевала победу «трех славных дней». Было поставлено несколько пьес-обозрений на тему событий июльской революции. Большой успех выпал на долю пьес о Наполеоне, имя которого перестало быть запретным. Ставились, разумеется, и пьесы, бичевавшие режим Реставрации, причем они иногда были так резки по своим сюжетным положениям, что подвергались запрещению: такова, например, была судьба пьесы о расстреле маршала Нея.

В начале 30-х годов на подмостках парижских театров появлялось множество демократических пьес, резко нападавших на дворянство, духовенство и абсолютизм. Образ жестокого, бесчестного, развратного или ничтожного и слабого самодержца долго не сходил со сцены. Блестящий пример этого — исторические драмы Гюго («Король забавляется», «Мария Тюдор») или Дюма («Нельская башня»). Но если в пьесах Гюго и Дюма критика абсолютизма ограничивалась моральным осуждением жестоких королей прошлого, то передовая драматургия июльской революции старалась использовать уроки исторической темы для настоящего: она развенчивала монархический принцип вообще, и ее пьесы о прошлых монархиях призывали в годы Июльской монархии к свержению всякой королевской власти.

Примером этого могут служить пьесы писателя-республиканца Феликса Пиа (Pyat, 1810—1889). Первая из его пьес, «Революция былых времен, или Римляне у себя дома» (в сотрудничестве с Т. Бюреттом), поставленная в 1832 г., повествовала о свержении императора Калигулы, на смену которому приходит Клавдий; событие это ровно ничего не изменяло в жизни римского государства, и один из персонажей разочарованно заявлял под занавес: «Стоило труда убивать Калигулу ради Клавдия!» Ироническая параллель с современностью, с безрезультатностью июльской революции, приведшей к смене одного королевского имени другим, была живо воспринята публикой, тем более что слова gros, gras et bête (толстый,

[1] В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. II, М. 1948, стр. 710.

жирный и глупый), характеризовавшие Клавдия, уже утвердились в республиканской прессе для обозначения Луи-Филиппа. После второго представления пьеса была запрещена.

Следующую пьесу Пиа и Бюретта «Заговор былых времен» (1833), посвященную заговору Катилины, современники оценивали как апологию заговоров и деятельности тайных обществ 30-х годов. Драма Пиа «Арабелла» (1833) вообще не могла попасть на сцену: действие ее происходило в Испании, но речь в ней шла о загадочной смерти престарелого легитимиста, принца Конде, в которой молва обвиняла Луи-Филиппа.

Остановимся на исторической драме «Анго» (1835), написанной Пиа в сотрудничестве с литератором-республиканцем Огюстом Люше (Luchet, 1809—1872) [1]. В ней фигурировал король Франциск I, уже выведенный ранее в пьесе Гюго «Король забавляется» (1832), где он был изображен бессердечным сластолюбцем и волокитой. Республиканская драматургия создала ряд пьес о Франциске I, стремясь разрушить живучую монархическую легенду, выдававшую этого короля за друга гуманистов, а главное, за патриота, носителя национального достоинства, потому только, что после поражения при Павии он написал увековеченную историей фразу: «Все потеряно, кроме чести».

Развенчивая Франциска I, республиканская драматургия стремилась поколебать самый принцип монархии, в первую очередь Июльской. Задача была непростая, ибо принцип этот освящала церковь, и король, якобы помазанник божий, в глазах простых людей оказывался уже не таким человеком, как все прочие.

В предисловии к драме авторы объявляли, что они порывают с «эгоистическою и безидейною литературой Реставрации», приносившей содержание «в жертву живописности», что они — сторонники искусства утилитарного, просвещающего массы и революционного, ибо «всегда найдутся предрассудки, которые нужно исправлять», и «еще находятся люди, которые верят в непогрешимое совершенство королей». Авторы писали: «Мы вывели королевскую власть, беспечную, развратную, остроумную, но грязную и даже трусливую, в лице Франциска I, и народ, бросаемый в тюрьмы, осуждаемый, поносимый, но энергичный и великий, в лице Анго... Мы показываем народу, что с его правами и силой он может успешно бороться против короля, а при благоприятных условиях — и против всех королей» [2].

Богатый судовладелец из Дьеппа, купец Анго, один из кораблей которого захвачен португальцами, приезжает в Париж требовать от Франциска I объявления войны Португалии. «Португальцы, нападая на меня, торговца из Дьеппа, напали на вас самого, на вас, Франциск I, король Франции!» — восклицает Анго. Но король высылает Анго из Парижа и безуспешно пытается обольстить его жену Марию. «Двор,— говорит Анго,— это сборище подлецов, во главе которых стоит самый бесстыдный из них всех — король!» Вернувшись из Дьеппа, Анго самовольно отправляет свой флот для нападения на Лиссабон. Предприятие увенчивается победой. Король вынужден санкционировать ее, и португальский посол униженно, на коленях просит у Анго прощения.

---

[1] Люше был плодовитый писатель 30—40-х годов; об одной из его статей, «Литературное сотрудничество», с похвалой отозвался Белинский (Собр. соч. в трех томах, т. I, М. 1948, стр. 259—260).

[2] Феликс Пиа. Избранные произведения, перевод М. В. Соседовой, М.—Л. 1934, стр. 36—38. Дальнейшие цитаты по этому же изданию.



Феликс Пиа.

Франциск I приезжает в Дьепп, снова преследует Марию, и последняя, боясь, что муж перестал верить ее чистоте, кончает самоубийством. Явившись ночью к ней на свидание, король у ее трупа находит разъяренного Анго. Этот последний акт пьесы начат так, что предвещает неминуемое цареубийство. Анго с кинжалом в руке встречает короля, восклицая: «Теперь твой черед умереть!» Король охвачен ужасом. Благородный Анго предлагает ему поединок, но король не в силах держать меч, он падает в обморок. Анго осыпает его оскорблениями, пинает ногой и, полный презрения и отчаяния, кончает с собой.

Король был показан в пьесе не только циничным волокитой, но равнодушным к славе Франции человеком, реакционером, главой инквизиции, преследователем гуманистов. Последняя сцена, совершенно развенчивавшая божьего помазанника, превращавшая его в пошлого героя адюльтера, в ничтожество, в жалкого слабонервного труса, за которым гоняется мститель Анго с кинжалом в руке, становилась почти что пропагандой цареубийства и являлась отголоском начавшихся покушений на Луи-Филиппа. Правительство пыталось запретить пьесу уже после премьеры, но под влия-

нием поднявшегося общественного протеста вынуждено было отказаться от этой мысли. После тридцати шумных представлений пьеса все-таки была запрещена, в частности потому, что сцена возглавляемого Франциском суда инквизиции над гуманистами, написанная авторами «Анго» в виде сатирической параллели к начавшемуся процессу республиканцев, судимых Палатой пэров, превратилась в острейшую и злободневнейшую пародию на этот процесс.

Пьеса Пиа и Люше принадлежала к произведениям прогрессивного романтизма. Всей системой своих образов, развитием конфликтов и сюжетных линий, резкой игрой социальных антитез, наконец, своими иносказательными откликами на политическую современность она с памфлетной резкостью противопоставляла Францию монарха-реакционера, Францию инквизиции, подлых придворных интриг и полицейского шпионажа — народной и прогрессивной Франции Анго, Марии и гуманистов. Она славила народ как истинного владыку Франции, как носителя тех качеств — патриотизма, чести, мужества, нравственного здоровья и сознания своей внутренней правоты, которые отсутствуют у Франциска I (как они отсутствовали и у Луи-Филиппа). Она страстно, неукротимо, всеми средствами посрамляла монархический принцип, звала народ смело бороться с венценосными тиранами и свергать их с престола. Правда, олицетворение народа в образе судовладельца Анго уже не отвечало требованиям передовой мысли 30-х годов, а настоящие представители народа — матросы — показаны в пьесе темной массой, подвластной козням любого агитатора, но эта слабая сторона пьесы во всяком случае не ослабляла ее основной антимонархической направленности.

В пьесах, посвященных темам современности, драматурги июльской революции неустанно и резко критиковали буржуазное общество Июльской монархии с его властью денег, порабощающей и калечащей человека, превратившей брак в торговую сделку и разлагающей устои семьи. Авторы многих пьес резко восставали против буржуазной семейной морали и связанных с нею предрассудков, ратуя за раскрепощение женщины, брали под свою защиту гонимых и презираемых внебрачных детей. Показательна в этом отношении нашумевшая в свое время мелодрама Александра Дюма «Антони», которая, после ряда представлений, была в 1834 г. запрещена.

Но гораздо более значительным фактом было появление ряда пьес, разоблачающих общую моральную деградацию современного французского общества, охваченного лихорадочной страстью к обогащению под влиянием тлетворного примера финансовой аристократии. Ряд пьес изображал буржуазное общество Июльской монархии в виде скопища разномастных преуспевающих грабителей — преступных судей, вороватых нотариусов, бесчестных адвокатов. Тема преступлений и преступности стала занимать все большее место в драматургии июльской революции.

Образ разбойника получает теперь новую трактовку. Это уже не романтизированный шиллеровский Карл Моор, который грабил богатых и знатных, мстя за бедняков, не загадочный байроновский Лара. И это больше не тот разбойник с большой дороги, утрированный злодей со зверской физиономией, глухим хриплым голосом и с крадущейся походкой, каким его трафаретно изображала мелодрама. Нет, это по внешности вполне приличный, с хорошими манерами, элегантно одетый человек, для предприимчивости которого сфера большой дороги стала слишком уж старомодна, наивна и узка: он грабит теперь в самой столице, средь бела дня и в полном согласии с законами.

Исключительно резкая, памфлетно-острая постановка вопроса о новом типе преступности, несомненно, отвечала настроениям вчерашних народных бойцов июльской революции, оскорбленных в своих заветных надеждах, их горькому сознанию, что свобода, за которую боролись герои «трех славных дней», стала всего-навсего свободой буржуазного хищнического предпринимательства, свободой финансовой аристократии, питавшей «страсть к обогащению не путем производства, а путем ловкого прикарманивания уже имеющегося чужого богатства» [1].

В 1834 г. была поставлена социальная мелодрама Феликса Пиа и Огюста Люше «Разбойник и философ», своего рода романтическая эпитафия былому удальству разбоя на большой дороге. Герой пьесы, разбойник «старой школы», разочарованно констатировал, что неизмеримо прибыльней и благополучней стать игроком на повышение, спекулянтом или преступным судьей.

«Чтобы стать богатым, нужно воровать! — заявлял он.— А для этого необходимо одно из двух: либо открыто восстать против закона, повинуясь только своему инстинкту, как поступаем мы, разбойники, либо же — и такой путь гораздо выгоднее — заставить самый закон служить своим мошенничествам, как поступают ваши сенаторы; это не столь храбро, но куда более верно... Если ты воруешь со сводом законов в руках, то есть так, как воруют торговцы, судебные приставы, маклеры, о, тогда ты загребаешь кучу денег и выправляешь патент!.. И ты уж не принадлежишь к разбойничьей шайке, а воплощаешь социальный порядок».

26 июня 1834 г. состоялось первое представление знаменитой социальной комедии «Робер Макэр», написанной популярным актером-демократом Фредериком Леметром (Lemaitre, 1800—1876) в сотрудничестве с драматургами Бенжаменом Антье и Сент-Аманом [2]. В сюжетном отношении эта пьеса представляла собой продолжение тех происшествий, о которых шла речь в мелодраме Бенжамена Антье, Сент-Амана и Полианта «Постоялый двор Адре» (1823), весьма убогой пьесе, которая своим необычайным успехом была обязана лишь актерской игре Леметра: он впервые создал в ней образ Робера Макэра, цинично зубоскалящего разбойника с большой дороги. Новизна этого образа, реалистически трактованного Леметром, поразила парижскую публику 1823 г., но пьеса была впоследствии запрещена из-за сатирических выпадов Леметра по адресу Реставрации.

Отвечая происходившему переосмыслению образа разбойника, написанная Фредериком Леметром комедия перемещала Робера Макэра с большой дороги в Париж, где буржуазное общество Июльской монархии оказывалось для него как нельзя более подходящей средой.

Успех пьесы был колоссален. Трактовка образа Робера Макэра, буквально выхваченного из жизни, ярко отражала враждебное отношение демократических слоев общества к Июльской монархии. Зрители стремились видеть пьесу по нескольку раз, так как Фредерик Леметр, каждый раз все с бóльшим успехом игравший Робера Макэра — это была вообще его коронная роль,— постоянно дополнял свою игру сатирическими импровизациями на злобу дня, насмешливыми стрелами против правительства (Леметр был республиканец). Все эти ежедневные дополнения и изменения, вносимые знаменитым актером-демократом, приводили к тому, что текст пьесы становился чрезвычайно зыбким: находился в вечном движении,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, М. 1952, стр. 114.

[2] Saint-Amand, B. Antier et F. Lemaitre, Robert Macaire. Paris, 1835.

разнился от спектакля к спектаклю, создавая исключительные трудности для издания пьесы [1].

В ту пору во Франции развелось множество дутых акционерных обществ, единственной целью устроителей которых было ограбление мелких держателей акций. Пьеса Леметра отозвалась и на это новое мошенничество: Робер Макэр по приезде в Париж становится директором акционерного общества — не более не менее как по борьбе с воровством. Изуродованный текст пьесы не позволяет составить во всей полноте представление об этом великолепном замысле, но ясно, что полиция, давний недруг Робера Макэра, будет находиться под его началом, помогая ему устранять всех его конкурентов по части очищения чужих карманов.

В превосходной сатирической сцене отчетного собрания Общества Робер Макэр произносит пышные речи о процветании дел. Когда же один из акционеров, г-н Гого (имя, ставшее с тех пор нарицательным для обозначения одурачиваемого мелкого акционера), объявляет о своем желании получить дивиденд и позволяет себе выразить некоторое недовольство действиями Робера Макэра, как раз стремящегося оперировать и с фондами и с дивидендом, собрание, наэлектризованное речами Робера Макэра, изгоняет из своей среды неучтивого г-на Гого и предоставляет директору самые широкие полномочия.

Робер Макэр выступает как победитель на жизненном пиру, как хозяин жизни. П. В. Анненков, видевший пьесу в 1848 г., писал: «Робер Макэр является вполне свободным человеком. Он свободнее всего своего века. Нет ни одного так называемого предрассудка, которому бы он верил; нет ни одного чувства, ни одного правила, ни одного общественного или нравственного догмата, который бы он признавал...» [2].

Но если Робер Макэр постоянно пускается в циничные откровенности,— он вовсе не имеет намерения как-либо разоблачать хищничество финансовой аристократии Июльской монархии. С какой стати? Окружающая действительность чрезвычайно нравится ему. Полное раздолье: делай, что хочешь, грабь напропалую! Он чувствует себя, как рыба в воде, и на предложение уехать из Франции отвечает отказом, да еще с каким величественным презрением, с какой победоносной наглостью: «Уехать с родины? Кому? Мне? Чтобы я покинул родину, эту милую Францию, приют промышленности, искусств и хороших манер! Никогда! Никогда!.. О нет, нет! Франция, я остаюсь с тобой! При виде тебя трепещет мое сердце!»

Глуповатый Бертран, неразлучный спутник Робера Макэра в «Постоялом дворе Адре», остается и теперь соучастником его преступлений. Появляются и новые, заслуживающие внимания персонажи: барон Вормспир, бонапартист, офицер наполеоновской армии, и его дочь, чувствительная вдова Элоа (имя, насмешливо заимствованное у серафической героини поэмы Альфреда де Виньи «Элоа, или Сестра ангелов»).

В лице барона Вормспира Леметр создал яркий сатирический тип

---

[1] Леметр и не собирался ее издавать, желая оставить за собой исключительное право на исполнение роли Робера Макэра. Однако один издатель-«пират», столкнувшись с его соавторами и заручившись их согласием на публикацию сенсационной пьесы, подослал своих стенографов на очередной спектакль «Робера Макэра». Пьеса была записана вкривь и вкось; вдобавок издатель выбросил целые сцены, носившие характер острой социальной сатиры. В таком виде пьеса была издана в 1835 г. Суд, к которому обратился Леметр, признал издание изуродованным и удовлетворил иск актера. Но исправленного издания пьесы опубликовано не было, и потомство располагает только недостоверным текстом 1835 г.

[2] П. В. Анненков, Воспоминания и критические очерки. (Соч., отдел первый, СПб. 1877, стр. 325).

представителя наполеоновской аристократии. Если при Реставрации образ бонапартиста порой казался образом политически гонимого француза-патриота, то теперь барон Вормспир оказывается лишь высокопоставленным мошенником, грабящим под шумок своих степенных, торжественных речей. В замечательной по комизму сцене игры в карты Робер Макэр и барон никак не могут обыграть друг друга, потому что и тот и другой оказываются шулерами; вообразите изумление Робера Макэра, не ожидавшего ничего подобного.

В образе Элоа Леметр сатирически изобразил светскую даму, последовательницу модного романтического феминизма; Робер Макэр влюбляется в Элоа, встречает полную взаимность, и пылкая Элоа патетически возглашает: «Я хотела бы, чтобы отец мой отказал тебе в моей руке,— да что там, я хотела бы, чтобы мой муж был еще жив, и тогда я, извращенная дочь, преступная супруга-изменница, пришла бы к тебе как падший ангел!!! О, Робер Макэр, разве это не было бы восхитительно?..» Но дело не в пародии на феминизм: Леметр разоблачает светскую даму не за то, что она распутна, а за то, что она маскирует выспренной романтической фразеологией различные преступления: как выясняется, Элоа — вовсе не дочь барона Вормспира, а его любовница и соучастница в мошенничествах.

Благодаря расширению сферы социальной деятельности Робера Макэра и Бертрана и появлению новых образов грабителей и мошенников комедия Леметра становилась своего рода энциклопедией различных форм современного жульничества, процветающего на верхах буржуазного общества. У зрителя создавался образ Франции, попавшей в руки грабителей, которые оставались вдобавок безнаказанными: когда в последнем акте на сцену является полиция, Робер Макэр и Бертран снова спасаются от нее, на этот раз — на воздушном шаре; положить конец их преступлениям оказывается невозможным.

Главной задачей пьесы Леметра было гневное разоблачение безнаказанно процветающей в современном обществе преступности. Робер Макэр становился реалистическим типом преуспевающего «большого человека» Июльской монархии, представителя финансовой аристократии, капиталиста, биржевика, буржуазного политического деятеля, министра. Литератор Арсен Уссэй упоминает в своих мемуарах о том, как Тьер, министр Июльской монархии, и его тесть, капиталист Дон, были зрителями «Робера Макэра» и с язвительным удовольствием узнавали друг друга в чертах главного героя: «Г-н Тьер, казалось, был в восторге, созерцая своего тестя, а г-н Дон отхлопал себе все руки, любуясь своим зятем» [1].

В другом месте Арсен Уссэй писал: «Среди романтической битвы до нас вдруг доносится громовой хохот аристофановской комедии. Называется она «Робер Макэр». Что это такое? Робер Макэр — это вы, это я, это все и каждый, это сам король» [2].

Представление о Луи-Филиппе как о Робере Макэре было у современников вполне законным. Жадность Луи-Филиппа, который, преуменьшая свои доходы, неутомимо по каждому поводу вымогал у Палаты, в дополнение к цивильному листу, все новые и новые подачки для себя, для сыновей и дочерей, вызывала всеобщее негодование. Толчок к отождествлению в общем сознании Робера Макэра с королем дал сам Леметр; когда осенью 1835 г. в обстановке «сентябрьских законов» и всего резкого обострения буржуазной реакции актер-демократ увидел, что дни его пьесы все равно

[1] Arsène Houssaye, Les confessions, t. II, Paris, 1886 p. 294.
[2] Там же, стр. 253.

сочтены, он решил на прощанье хлопнуть дверью и в последний раз сыграл роль Робера Макэра, загримировавшись Луи-Филиппом. Нечего и говорить о впечатлении, произведенном на зрителей. На следующий день пьеса была запрещена (вновь поставить ее на сцене удалось только после революции 1848 г.). Но представление о Луи-Филиппе как о Робере Макэре не умирало, его активно пропагандировали революционный лагерь, республиканская печать. Отсюда закономерность последующей лапидарной марксовой характеристики Луи-Филиппа как Робера Макэра на троне [1].

Пьеса Фредерика Леметра, «характернейшая комедия нашего времени», по выражению Стендаля [2],— наиболее яркое произведение драматургии июльской революции по резкости социального протеста и силе разоблачения новых типов преступных эксплуататоров Франции. Типизируя отрицательные социальные явления, новые для той поры, но обещавшие пышно расцвести в дальнейшем, комедия Леметра не поверхностно высмеивала, но гневно бичевала страсть к преступному обогащению, становившемуся широко распространенным явлением. При этом комедия Леметра бичевала не мошенничества вообще, а их новейшие, опаснейшие формы, не бандитизм вообще, а новейшую формацию респектабельных грабителей. В пьесе Леметра воссоздан типический образ новых бандитов — растленно-циничный, нигилистический образ стяжателей, полных презрения к интересам родины, общества, демократии, одержимых единственной страстью к наживе,— и при всем том верноподданных Июльской монархии. Так Леметр срывал маску с тех социальных хищников, которых расплодила во Франции практика финансовой аристократии и первым из которых оказывался его величество король Луи-Филипп. Леметр не случайно загримировался Луи-Филиппом. Реализм его пьесы-памфлета был подлинно критическим, непримиримым, воинствующим: он отвечал всей борьбе демократии 30-х годов и объективно звал к свержению строя Июльской монархии.

Нельзя не упомянуть, однако, о художественной двойственности Леметра как актера-интерпретатора главной роли. С одной стороны, желая сатирически осмеять властвующий дух хищного приобретательства, Леметр подчеркивал антиобщественные черты образа Робера Макэра, цинично издевающегося над «бедным человечеством» и над его лучшими стремлениями. П. В. Анненков пишет: «Подделываясь под лад этого бедного человечества, над которым еще тяготеет такая ноша обязанностей и добродетелей, уже сброшенных им самим, Робер постоянно говорит о святости долга, о будущем торжестве правды на земле, о величии самопожертвования на пользу общую и пр., и становится особенно красноречив в те минуты, когда он предает друга, обкрадывает сына, наносит побои отцу и позорно клевещет на жену». С другой стороны, по свидетельству Анненкова же, Леметр невольно придал некоторую привлекательность образу Робера Макэра: «последний обладает неистощимым юмором и прикрывает крайнее развращение мысли и сердца лоском блестящего остроумия, располагающего в его пользу людей, которые всюду ищут потехи для себя» [3].

Черты некоторой привлекательности образа Робера Макэра, объясняющиеся тем, что Робер Макэр совершенно свободен в своих высказываниях, сыграли на руку критике буржуазной реакции в ее резких нападках на пьесу. Жюль Жанен, глава этой критики, стараясь обесценить значение «Робера Макэра» как социальной сатиры, стараясь сделать вид, что пьеса

---

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, 1952, стр. 114.
[2] Стендаль, Собр. соч., т. XIII, М.—Л. 1950, стр. 122.
[3] П. В. Анненков, Соч., стр. 325—328.

Леметра лишена всякого положительного значения, не уставал кричать о том, что это апология бандитизма, школа жульничества, пропаганда преступности.

Несомненна внутренняя близость леметровского Робера Макэра с бальзаковским Вотреном. Роман «Отец Горио» начал печататься в «Ревю де Пари» с декабря 1834 г., т. е. когда пьеса Леметра уже более полугода шла на сцене. Но оказала ли пьеса Леметра какое-либо воздействие на Бальзака в создании им образа Вотрена, сказать трудно: возможно, что оба образа родились и независимо друг от друга как самостоятельная реалистическая типизация одних и тех же явлений действительности. Тем не менее большой интерес Бальзака к «Роберу Макэру» известен. После запрещения комедии Бальзак предлагал Леметру сообща написать новую, близкую по мысли пьесу: «Напишем нового «Робера Макэра»; это будет некая амальгама из Вотрена, Тартюфа, из чего хотите, но это неизменно будет воплощением всего происходящего вокруг нас» [1].

Запрещение «Робера Макэра» [2] положило конец дальнейшему развитию реалистической драматургии и памфлетной комедии на сцене французского театра 30—40-х годов. Острая тема социальных разоблачений становится с этих пор принадлежностью только романтической социальной мелодрамы. Реалистически трактуемая тема легальной преступности, хищнического обогащения и всех его «законных» форм вроде биржевых афер, финансовых спекуляций или дутых акционерных обществ найдет свое место в романах Бальзака. В драматургии же, например в социальных мелодрамах Феликса Пиа, образ капиталиста и методы его обогащения получат обедненную, романтическую трактовку: капиталист — всегда злодей по натуре, прирожденно аморальная личность, а метод его обогащения — самая вульгарная кража или ограбление с убийством.

Мы не будем останавливаться на первых, еще мало удачных попытках драматургии июльской революции вскрыть существо новых социальных

---

[1] «Souvenirs de Frédérick Lemaitre», Paris, 1880, p. 251—252. Леметр подчеркивает, что замысел пьесы, о которой говорил Бальзак, «заключался только в слиянии двух персонажей — Вотрена и Робера Макэра»; это, повидимому, была пьеса «Меркаде» (а не «Вотрен», поставленный в 1840 г. и запрещенный после первого представления). Бальзак работал над «Меркаде» спорадически (о соавторстве Леметра указаний не сохранилось) и закончил пьесу лишь в 1848 г., предложив ее театру «Комеди Франсез». Театр потребовал переделок, на которые Бальзак не согласился, и пьеса «Меркаде» попала на сцену лишь после его смерти, в 1851 г., переработанная и сокращенная Адольфом д'Эннери.

[2] Огромный успех «Робера Макэра», свыше года шедшего с постоянным участием Леметра в Париже, провинции и на гастролях Леметра в Англии, породил множество подражаний. В 1834—1837 гг. появлялись все новые пьесы — комедии, водевили, мелодрамы, пародии — на тему о Робере Макэре. В водевиле 1834 г. «Восстание в раю, или путешествие Робера Макэра» говорилось о том, что Робер Макэр и Бертран прилетели на воздушном шаре в рай, где они эксплуатируют и разлагают райских жителей. Далее, вслед за мелодрамой «Дочь Робера Макэра», последовали пьесы: «Сын Робера Макэра», «Кузен Робера Макэра», «Робер Макэр в аду», «Робер Макэр в Бельгии» и ряд других. Популярный театральный тип упорно боролся за свое существование на подмостках театра, но в условиях ожесточавшейся буржуазной реакции едкая социальная критика, свойственная леметровской комедии, все более выветривалась из этих пьес, уступая место чисто внешнему комизму и смеху ради смеха. Образ Робера Макэра постоянно мелькал и на страницах республиканской сатирической прессы и в 1837—1838 гг. был увековечен в «Шаривари», в сюите сатирических рисунков Оноре Домье «Сто один Робер Макэр», с подписями к ним Филипона и с параллельными сатирическими очерками Мориса Алуа и Луи Юара. О Робере Макэре было написано и несколько социально-сатирических романов: романы Л. А. Рабана «Постоялый двор Адре» (1833), «Робер Макэр» (1840) и др.; появилась «Физиология Робера Макэра» Джемса Руссо (1842), и т. д.

противоречий буржуазного строя. В некоторых пьесах первой половины 30-х годов уже имелись противопоставления бедствующего народа — богачам, рабочего — аристократу или капиталисту, однако социальный конфликт обычно подменялся в них моральным конфликтом, и речь шла лишь о моральном превосходстве народа над представителями общественных верхов. Все эти пьесы, как и те, которые пытались пропагандировать оптимистические обещания утопического социализма, ценны только самой постановкой темы, которая в условиях свирепствовавшей театральной цензуры получить развития не могла.

Но драматургия июльской революции не лишена замечательных достижений. В памфлетных драмах Пиа она, хотя и иносказательно, посредством исторических параллелей, но страстно и смело нападала на Июльскую монархию, на реакционность ее политики, на особу короля. А подлинно реалистические пьесы, разоблачавшие аморальность и преступность современного буржуазного общества, были высшим достижением драматургии июльской революции, вдохновлявшейся силой народного негодования. Западная реакционная критика до сих пор всячески старается фальсифицировать содержание и умалить значение этих лучших произведений драматургии июльской революции.

3

Вопрос о художественной прозе июльской революции остается открытым. Рассказы, повести, романы, посвященные народной победе «трех славных дней» и последующей борьбе революционного движения 30-х годов, конечно, существовали, но чем непримиримее были они к Июльской монархии, чем пламеннее славили мятежный народ, тем более они подвергались преследованию, запрещению, уничтожению. Ныне они являются величайшей библиографической редкостью; предстоит большая и трудная исследовательская работа по выявлению этой литературы, пока остающейся почти неизвестной и недоступной для изучения.

Одним из редчайших памятников этой литературы является социальный роман писателя-республиканца Рей-Дюссюэйля (Rey-Dussueil, 1800—1850) «Монастырь Сен-Мерри» (1832). Роман этот по выходе своем возбудил судебное преследование и был конфискован, но автору удалось в том же году выпустить второе издание (повидимому, с исключением некоторых особенно резких мест) [1].

Роман посвящен изображению героического июньского восстания 1832 г. Пафос романа — в изображении самоотверженной борьбы горсточки республиканцев против Июльской монархии. В романе показаны обреченность восставших (ибо они знают, что восстание организовано плохо), но также и их патриотическая уверенность в том, что их смерть будет новым шагом в борьбе за счастье Франции, новым шагом к достижению заветной цели — демократической республики. И если контуры будущего республиканского строя для повстанцев еще неясны, то их революционная мечта ведет их в бой.

Тесной связью Рей-Дюссюэйля с революционным движением обусловлены положительные стороны романа. Основное действие происходит у него на баррикаде, мужественно обороняемой 77 республиканцами. Реализм этой сюжетной ситуации основан на впечатлениях революционного движения.

[1] Rey-Dussueil, Le cloitre Saint-Méry. 2-me édition, Paris, 1832.

Главными героями романа являются молодой художник Шарль и рабочий Жюльен.

Шарль — демократ и республиканец: он предан народу и посвящает ему свое искусство. Но он — жертва сомнений и колебаний. Как художник он стремится к личной славе и жалеет, что восстание началось, когда он еще не успел завершить картину, которая принесет ему известность. Вместе с тем он жаждет преодолеть свое индивидуалистическое сознание. Происходящая в нем борьба личных и общественных начал заканчивается тем, что он под влиянием Жюльена отправляется на баррикады. Там он освобождается от части своих колебаний в результате беседы с гусарским капитаном, разоблачающим ему правителей и хозяев Июльской монархии: «Вы думаете о том, какова могла бы быть ваша карьера художника? Э, мой друг, вы забываете, что эти люди отравили бы вас: ведь они — смертельные враги ума и таланта». Но у Шарля остаются другие колебания: как раз 6 июня он должен был венчаться со своей невестой Люсиль в той самой церкви Сен-Мерри, у которой находится баррикада, и при виде этой церкви он мучительно сознает, что отказался от личного счастья и что его ждет гибель. Но и эти колебания ему удается преодолеть, и он остается на баррикаде. Обрисовать сомневающегося, неуверенного, колеблющегося интеллигента-революционера Рей Дюссюэйлю удалось, в частности потому, что он увидел и контрастный тип революционера, запечатленный им в лице рабочего Жюльена. Последний, не колеблясь, жертвует всем личным для общего дела, идет на баррикады вместе со своим сыном, гаменом Жозефом, не знает сомнений, и слово у него не расходится с делом: необыкновенно цельный, мужественный образ, в котором реалистические тенденции романа проявились с наибольшей яркостью. Рей-Дюссюэйль восхищается этим героем, отмечая, что его черты и жесты «дышали смелостью и силой». Образ Жюльена — *первая во французской литературе попытка дать изображение революционного пролетария.*

Жюльен олицетворяет собой ту часть народа, которая активно и сознательно присоединилась к июньским повстанцам, потому что народу ничего и не остается, как восставать.

Жюльен описывает детство пролетария: нищета и недоедание, холод и болезни, громадная смертность детей. Поэтому, дожив до 15 лет и научившись какому-нибудь ремеслу, молодой рабочий начинает считать себя уже счастливчиком. А дальше?

«Работаешь в мастерских хуже вьючного скота, а вечером кормишься впроголодь, да и то, когда есть чем кормиться. Плоды наших трудов идут на уплату налога, пожираемого бездельниками, и питают богачей, торгующих нашим потом. Родишь детей — правительство отнимает их, чтобы сгноить в казармах или заставить их стрелять по вас в ответ на вырвавшуюся у вас жалобу. Наступает революция. Бросаешься в нее и выигрываешь от этого несколько подачек, как вырвавшийся лев, которого испуганно ласкают,— а дальше на вас опять наденут намордник и снова возвратят в нищету... Но неужели все это будет длиться бесконечно? И неужели не бороться даже в оковах?»

Жюльен знает, что «в течение сорока лет бедняков обманывали под знаменами всех цветов», но это не останавливает его волю к борьбе: «Мое знамя — это знамя народа. Работы и хлеба! — иного девиза нет». И он идет сражаться за республику:

«Мы еще не знаем республики; до сих пор она одна нас не обманула. Так вперед, за республику! и пусть я буду последним негодяем, если отступлю хоть на шаг. Но,— добавил он, берясь за ружье обе-

ими руками,— пусть только она не обманет нас! Иначе придется начинать сначала».

Образ Жюльена типичен для революционного движения начала 30-х годов в том отношении, что хотя пролетариат еще не понимал своих классовых целей, но он был полон революционной активности.

Рей-Дюссюэйль подчеркивает ведущую роль рабочих в революционной борьбе. В беседе Шарля с Жюльеном ярко обнаруживается моральное и духовное превосходство Жюльена. Когда Шарль говорит, что боится умереть, оставшись безвестным художником, Жюльен отвечает:

«— Любите ли вы вашу родину и свободу? Желаете ли блага бедняку? Скажите,— желаете? Тогда чего же вам колебаться, имея столь великую цель? Что вы тут значите? Что значит тут ваша слава? Дело идет ведь о возмещении за тысячелетние обманы и несправедливости,— а вы смеете говорить о себе!.. Да почем знать, может быть, и во мне имеются задатки великого человека? Может быть, и я рожден для того, чтобы оставить одно из имен, блистающих в вечности?.. Но вы видите,— я не колеблюсь перед жертвой».

Образы Шарля и Жюльена очерчены еще общо, в главных своих чертах, без достаточной реалистической детализации. Но в известной мере метод Рей-Дюссюэйля можно рассматривать как переходный от прогрессивного романтизма к критическому реализму.

К сожалению, новаторские стремления Рей-Дюссюэйля не завершились созданием полноценного художественного произведения. Рей-Дюссюэйль, художник вообще второстепенный, писал свой роман, повидимому, наспех, стараясь немедленно откликнуться на июньское восстание.

Роман Рей-Дюссюэйля с его ценными новаторскими попытками не мог не оставить по себе памяти в прогрессивных и демократических кругах французского общества. Многое из того, что у Рей-Дюссюэйля оставалось недостаточно обработанным материалом, беглой зарисовкой или просто упоминанием, широко развернуто в «Отверженных» Виктора Гюго. Картина баррикадной борьбы республиканцев засверкала у Гюго всеми красками жизни.

К числу романистов июльской революции относится писатель-республиканец Фредерик Сулье (Soulié, 1800—1847). Отрицательно настроенный по отношению к Реставрации, Сулье примкнул к революционному движению 20-х годов, к карбонаризму, и стал одним из представителей прогрессивного романтизма. Он принял активное участие в июльской революции и откликнулся на ее события в рассказе «Ночь с 28-го на 29-е июля».

В начале 30-х годов Сулье писал исторические романы («Два трупа», «Граф Тулузский» и др.). Историзм этих романов условен и является только предлогом для страстного разоблачения писателем-демократом жестокостей абсолютизма, безнравственности феодального дворянства, дикого фанатизма духовенства. Для борьбы с этими врагами народа, человеческой культуры и прогресса Сулье воспользовался всем реквизитом «черного» романа и зловещей мелодрамы — мрачными злодеями, вероломными предателями, лютыми ненавистниками, отравлениями, убийствами, ужасами, кошмарами и крайностями всякого рода.

С течением времени Сулье перешел от исторического романа к изображению современности. Настроения резкого общественного недовольства Июльской монархией отразились у писателя в наиболее замечательном из его произведений — в авантюрно-социальном романе «Мемуары дьявола» (1837—1838), первом французском романе-фельетоне.

Отрицательное отношение Сулье к высшим, дворянско-буржуазным слоям общества Июльской монархии проявилось в этом романе весьма ярко. Но, оставаясь романтиком, далеким от понимания историко-социальных и экономических законов общественной жизни, в частности, времени буржуазной монархии, Сулье в своем стремлении разоблачать «высшие» классы снова ограничивается моральной критикой и снова прибегает к приемам романа ужасов.

Большое место в «Мемуарах дьявола» занимают всякого рода любовные истории как главнейшее для Сулье средство характеристики персонажей. Изображая «высшие» классы и духовенство до крайности развращенными, глубоко преступными, Сулье показывает, что добродетель в буржуазном обществе является несчастьем женщины. Его добродетельные героини, постоянно преследуемые негодяями, являются жертвами изнасилований, ограблений, подлой клеветы, непристойных интриг, в результате чего умирают или принуждены покончить с собой. Но если в изображении добродетели Сулье проявлял наивность и сентиментальность, то с гораздо большей художественной убедительностью писатель изображал женщин, преуспевающих в этом обществе, глубоко бесчестных. Вот преступная женщина, убившая двух своих дочерей: она оказывается уважаемым членом общества. Вот проститутка Берю: умело продавая свои ласки, она становится богатой и почитаемой. Вот Натали Фирьон: она вышла замуж за барона в расчете на его скорую смерть; обманувшись в своих ожиданиях, она отравила мужа; эта преступница, ставшая богачкой, слывет в обществе буржуазной монархии образцом добродетели.

Правдивое во многих случаях изображение действительности, повествовательное искусство Сулье, сложная и драматизированная интрига, захватывавшая его читателей, разоблачительный пафос писателя-республиканца обеспечили популярность «Мемуарам дьявола». Критика буржуазной реакции не в силах была развенчать и дискредитировать Сулье. Но художественные недостатки творчества Сулье с течением времени становились все ощутимей. Сгущенный мрачный колорит его творчества, преобладание отрицательных, преступных персонажей, перенасыщенность повествования злодействами и ужасами, очевидный уклон Сулье в сочинительство, в выдумывание все новых, головоломных по своей кошмарности ситуаций — все это вступало в противоречие с правдой жизни, искажало ее преувеличениями, начинало вызывать недовольство читателей, утомляло и раздражало их.

Изображая буржуазное общество Июльской монархии как гнездо порока и преступности, как угнетателя и преследователя всех честных и добродетельных людей, «Мемуары дьявола» до некоторой степени сближались с «Робером Макэром». Но, в отличие от чисто социальной критики Леметра, Сулье ослаблял свои разоблачения, вводя мистические мотивы или объясняя злодейства проявлением врожденной порочности злодея.

Буржуазная культура представлялась Фредерику Сулье упадочной и измельчавшей сравнительно с прошлым. Но это не отнимало у писателя веры в будущее. «Если мы дошли до того,— писал Сулье в 1833 г.,— что великие памятники прошлого исчезают и ничто не способно их в достаточной степени возместить, это значит, что нас насильно удерживают в том переходном периоде, когда привилегированные касты не значат больше ничего, а народу все еще не позволено значить что-либо. Тривиальная истина всех веков такова, что ничто великое не может быть порождено малым; не менее тривиальная правда современности заключается в том, что для нашей эпохи типично малое. Власть и свобода, народ и правитель-

ство ныне ни велики, ни сильны. Но дайте вырасти народу, возрасти свободе — и великое, прекрасное, высокое, в других формах, в другом аспекте, возвратят себе власть и произведут чудеса»[1].

Эта вера в народ побуждала Сулье в некоторых произведениях обращаться к изображению простых людей, ремесленников, рабочих. Такова, например, его пьеса «Рабочий», поставленная на сцене в 1840 г., где драматург противопоставлял трудолюбивых, честных, добрых, отзывчивых людей из народа чванным, порочным, преступным представителям аристократии. Но изображение народа, рабочих было у Сулье еще неуверенным, как и вообще изображение положительного героя; гораздо более удавались ему отрицательные портреты.

4

Боевое оружие французской демократии 30-х годов, литература июльской революции в лучших своих произведениях представляла собой искусство пропагандистское, служащее передовым общественным задачам демократии, просвещающее и воспитывающее народные массы. Ее писатели вполне разделяли заявление романтика Давида д'Анжра, скульптора-республиканца: «Прежде чем быть художником, необходимо быть гражданином».

За немногими исключениями, литература июльской революции принадлежит к прогрессивному, демократическому романтизму 30-х годов, составляет его своеобразный авангард.

Острая политическая целенаправленность литературы июльской революции, открытая революционная агитация, обращаемая к народной массе,— все это обогащало принципиально новыми чертами демократический романтизм той поры, с его общей неудовлетворенностью окружающей действительностью, с его гуманным и сентиментальным заступничеством за угнетенный народ, с его жаждой отдельных общественных реформ и неопределенной верой в лучшее будущее. Наличие революционных тенденций, занимавших в произведениях литературы июльской революции значительное, порой центральное место, неминуемо приводило к углублению реалистических элементов демократического романтизма 30-х годов, что в некоторых случаях сближало его с критическим реализмом.

Литература июльской революции не удовлетворялась социальным компромиссом, несмотря на некоторые колебания, а искала и указывала выход в революции. Она поэтизировала борьбу пролетариата, воспевала баррикады и их героев, прославляла всех прошлых, настоящих и будущих борцов вечно мятежного народа, ратовала за применение революционного террора (хотя нередко сбивалась на проповедь индивидуальных террористических актов).

Главная особенность творчества писателей июльской революции — это страстный призыв к борьбе во что бы то ни стало, даже без уверенности в победе. Если революция потерпит поражение, ее погибшие бойцы будут оплаканы народом, и смерть их станет призывом к его дальнейшей борьбе.

Положительный герой у писателей июльской революции — обычно человек из народа, а иногда сама народная масса, причем показано, что они — не только жертвы угнетения, но и борцы против гнета. Образ человека из народа конкретизировался, принимая черты рабочего. Наряду с ним развивался и положительный в общем образ интеллигента-республиканца,

[1] Frédéric Soulié, Le Port de Créteil, Paris, 1858, p. 194—195.

преодолевающего свои колебания. Лирический герой поэтов июльской революции оказывался патриотом-демократом, поэтом-гражданином, мужественным энтузиастом, всегда готовым схватиться за оружие.

При всех положительных и сильных сторонах литературы июльской революции как авангарда прогрессивного, демократического романтизма 30-х годов у нее есть некоторый надлом — нотки сомнения, неуверенности, порой упадок духа, чувство обреченности; настроения эти свойственны многим поэтам июльской революции, особенно в конце 30-х годов. Все это объяснялось объективными причинами и всякого рода идеалистическими представлениями, и слабостью революционного движения, и отсутствием революционной теории.

Близостью писателей июльской революции к народу, к жизни объясняется множество реалистических тенденций в их творчестве. Эжезипп Моро сплошь и рядом создает уже реалистический рисунок во многих сатирах «Диогена». Тем же самым объясняется появление реалистических типов в романтическом произведении Рей-Дюссюэйля. Сила отражения жизненной правды, сила народных влияний привели Фредерика Леметра, не чуждого романтизма в других своих пьесах и в своей актерской творческой практике,— к созданию полноценной комедии критического реализма «Робер Макэр», одного из замечательнейших памятников литературы июльской революции.

ГЛАВА II

ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ СОЦИАЛИСТОВ-УТОПИСТОВ И РАЗВИТИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1

В 1820 и 1830-х годах получает широкое распространение учение социалиста-утописта Сен-Симона, сложившееся еще в период империи. В период Реставрации у Сен-Симона появляются ученики и продолжатели. К сен-симонистам в это время переходят многие революционные демократы карбонарии. В 1825 г. ученики Сен-Симона — Базар, Родриг и Анфантен — выпускают журнал «Producteur», излагающий доктрину их учителя. В 1829—1830 гг. Базар и Анфантен приступают к чтению публичных лекций, пропагандирующих идеи Сен-Симона. В 1830—1831 гг. сен-симонисты делают своим органом журнал «Глобус», до того времени находившийся в руках буржуазных либералов [1]. Несколько позже — в годы Июльской монархии — появляются видные последователи второго выдающегося социалиста-утописта — Фурье и начинается пропаганда его идей через книги и газеты.

Сен-симонисты в пору расцвета своей деятельности подвергают резкой критике общество, основанное на частной собственности, на имущественном неравенстве, на всеобщем антагонизме, на индивидуалистической раздробленности. Фурьеристы до своего буржуазного перерождения, наступившего в 40-х годах, обращают внимание в своих работах на общую неорганизованность капиталистической системы, на анархию частных интересов, на кри-

[1] Говоря об учениках Сен-Симона, не следует пренебрежительно рассматривать их как своего рода эпигонов и вульгаризаторов. Они во многом пошли дальше учителя. Так, например, Базар в своем «Изложении учения Сен-Симона» (1828—1829), в отличие от Сен-Симона, имеет в виду не только различия между бездельниками и трудящимися (дворянством и «третьим сословием»), но и различия между собственниками орудий труда и пролетариями. Он отвергает стремление Сен-Симона сохранить в условиях будущего строя частную собственность на средства производства. «Мысль Сен-Симона в вопросе о собственности кроется в рамках буржуазного строя,— мысль учеников разбивает эти рамки, устанавливая связь эксплуатации с собственностью на средства производства и приходя к выводу об отмене права наследования» (В. П. Волгин, Социальное учение раннего сен-симонизма; книга «Изменение учения Сен-Симона», изд. АН СССР, М.—Л. 1947, стр. 28—29).

зисы, на рост и углубление различия между богатыми и бедными. И фурьеристы и сен-симонисты подчеркивают при этом, что более всего страдают от пороков существующего строя социальные низы. Критикуя современное общество, они, как замечают в «Манифесте Коммунистической партии» Маркс и Энгельс, «защищают главным образом интересы рабочего класса как наиболее страдающего класса» [1].

Параллельно критике буржуазного мира социалисты-утописты в своем учении создают картины будущей общественной жизни. Они выдвигают ряд требований, которые не могут быть осуществлены путем частичных реформ и направлены к радикальному изменению существующих общественных отношений. Помимо отмены права наследования сен-симонисты требуют перехода орудий труда в собственность государства. Они мечтают о всемирной ассоциации трудящихся, о строго централизованной системе труда, которая уничтожит всякого рода анархию и подчинит производство единому плану. Они мечтают о таком обществе, в котором не будет эксплуатации, насилия, нищеты. Фурье и его ученики рисуют в своих произведениях картину будущего социального строя. Они считают, что человечество уже достигло такого уровня развития промышленности, при котором возможна гармония. По их мнению, дисгармоничность, отличающая человеческое общество, есть результат недостаточного развития индустрии. Они полны уверенности, что современный общественный строй не вечен и представляет собой лишь переходный этап в мировом развитии человеческого рода.

Социалисты-утописты не понимают антагонистического характера классовых противоречий современности, недооценивают сопротивление господствующих классов необходимому преобразованию общества. Они не видят в классовой борьбе путь к будущему, революционный способ переустройства социальных отношений подменяют планом мирного переустройства. Выступая в защиту пролетариата, «наиболее страдающего класса», они не видят в нем движущую силу перехода от буржуазной современности к социализму, «не видят на стороне пролетариата никакой исторической самодеятельности» [2].

Противоречия во взглядах социалистов-утопистов на общество отличают и их философские убеждения, в которых элементы материализма сосуществуют с пережитками идеалистического и даже откровенно религиозного мировоззрения. В их воззрениях отражается незрелость французского пролетариата того времени.

Социалисты-утописты стремятся охватить в своем учении все стороны общественной жизни и разрешить все частные проблемы, связанные с различными формами современной культуры. Они вовлекают в круг своего рассмотрения и вопросы искусства и литературы.

Основные выступления и высказывания сен-симонистов по вопросам литературы и искусства относятся к 1825—1831 гг. Именно в это время появляется «Разговор художника, ученого и промышленника», написанный ближайшим учеником Сен-Симона Оландом Родригом. Именно в это время обсуждает наряду с другими вопросами и вопрос об искусстве в своем «Изложении учения Сен-Симона» второй видный ученик Сен-Симона, Базар. Именно в это время выходит в свет брошюра Барро, озаглавленная «О прошлом и о будущем изящных искусств», и печатается целая серия критических и историко-литературных статей и рецензий в сен-симонистском журнале «Глобус».

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, М. 1955, т. I, стр. 36.
[2] Там же.

Если выступления сен-симонистов начинаются уже в 20-х годах, то выступления фурьеристов по вопросам искусства и литературы относятся к более позднему времени, в основном к 30—40-м годам. В 1833 г. фурьеристы выпускают газету «Фаланстер», а в 1836 г. начинают печатать газету «Фаланга», которую в 1843 г. сменяет газета «Мирная демократия». Среди учеников Фурье, занимавшихся литературной критикой, на первое место выдвигается Виктор Консидеран, автор статьи, написанной в 1833 г., «О нынешнем направлении литературы» и книги «Судьбы общества» (1834). Необходимо отметить также фурьериста Изальгье, писавшего о романтизме, о драме, о Бальзаке, фурьериста Лавердана, который разрабатывал вопросы общетеоретические и писал о творчестве Э. Сю, затем Поммери, занимавшегося Жорж Санд, наконец, Бюро, Кантагреля и других.

Анализируя статьи и выступления социалистов-утопистов по вопросам литературы, нужно признать, что в совокупности они составляют яркую и отчетливую эстетическую систему. Социалисты-утописты намечают в своих статьях, лекциях, брошюрах конкретную политику в вопросах литературы, противостоящую уже существующим во Франции того времени литературным направлениям и школам. Они выдвигают против них свой особый проект развития литературы и оказывают заметное влияние на направление литературы своей эпохи. При этом, если сен-симонисты, выступившие во второй половине 1820-х годов, сталкиваются с реакционным романтизмом Шатобриана, Ламартина, Виньи и с первыми проявлениями романтизма прогрессивного, т. е. с романтиками «Сенакля» — В. Гюго, Сент-Бевом, Мюссе, Дюма и др., то фурьеристы, действующие в 1830—1840 гг., имеют дело с прогрессивным романтизмом на новом этапе, представленным творчеством В. Гюго 30-х годов, произведениями Жорж Санд, а также с творчеством мастеров критического реализма — Бальзака и Стендаля.

2

Эстетика сен-симонистов, зародившаяся накануне июльской революции и опиравшаяся на демократический антифеодальный лагерь, отвергла те принципы, которыми руководствовались в своей критике буржуазного общества реакционные романтики.

Отношение сен-симонистов к реакционному романтизму выражается прежде всего в том, что они резко отстраняются от поэтов типа Ламартина, «поющих лебединую песнь угасающего католицизма». Им чужды писатели, напуганные революцией 1789 г. и ее последствиями.

Сен-симонисты не отказываются, с другой стороны, от завоеваний науки, искусства и промышленности, развитие которых реакционные романтики хотели бы всемерно ограничить. Анфантен призывает «любить мир», «познавать» его и «переделывать».

Ему представляется чрезвычайно вредным «презрение к жизни», отношение к ней, как к чему-то, не имеющему никакой цены. Анфантен прямо заявляет в 1830 г., что сен-симонистам не по пути с поэтами, мечтающими о «небытии», т. е. с поэтами реакционного романтизма, потому что задача сен-симонистов состоит в том, чтобы открыть человечеству «новые радости». Как показывает письмо Анфантена к Лекамюсу, датированное 1829 г., сен-симонисты считали себя преемниками просветителей в их борьбе с привилегиями богатых и знатных, с произволом абсолютной монархии.

Период упадка демократии и свободы, по мысли сен-симонистов, если и не вел к прямому упадку искусства и культуры, то во всяком случае крайне замедлял их развитие. Оленд Родриг подвергает резкой критике ре-



Анри Клод Сен-Симон. Литография неизвестного художника.

акционные теории, которые ставят расцвет искусств в зависимость от якобы «благоприятного им строя абсолютной монархии», от «праздной и пышной аристократии». Если, по его словам, «прирожденными покровителями» изящных искусств не могут быть «богачи» и «бездельники», то порабощенные народы, подчиненные этим богачам и бездельникам, в свою очередь не способны создать большое искусство. Родриг считает, что судьбы искусства в Персии, в Спарте и в старорежимной Франции полностью подтверждают эти мысли. В Персии, указывает Родриг, были цари, были сатрапы, но совсем будто бы не было художников, скульпторов и поэтов. «С какой медленностью развивалось искусство во Франции, где масса в течение долгого времени была жертвой развратного и пагубного порядка!» — восклицает Родриг.

Связь с традициями XVIII в. сказывается в горячих симпатиях сенсимонистов к искусству древнегреческой демократии, на предпочтении, которое они отдают античному демократическому искусству.

Достоинство древнегреческого искусства, по мнению сен-симонистов, в том, что оно освобождает человека от подчинения внешнему миру, возвращает ему свободу и активность. Оно «воспевает могущество человека», возбуждает в зрителях «сознание своей силы», как бы обожествляет человека, присваивая богам человеческие страсти.

Греческое искусство, пишет Барро, изображает прекрасных и смелых людей, ценит человека за его геройство и способность к подвигу. Оно «поет хвалу Юпитеру за то, что он уничтожил сторуких великанов, поет хвалу Аполлону — победителю змея Пифона, хвалу Гераклу, истребившему чудовищ земли».

Реабилитация человека и его активности распространяется сен-симонистами и на окружающую человека среду. Греческое искусство, как указывает Родриг, наибольших успехов достигло в Афинах, где существовал чрезвычайно оживленный торговый порт. В XV в. пробуждение искусств от долгого сна было вызвано «возрождением промышленности». Не случайно Флоренция, «город фабрик и торговли», явилась второй после Афин «колыбелью искусства»; «первая школа живописи на севере Европы была создана в Антверпене, где находились важнейшие промышленные предприятия».

В эпоху Возрождения, как утверждали сен-симонисты, совершилось возвращение с небес на землю. Реакционные романтики противопоставляли «земному», реалистическому искусству средневековое религиозное, отвергали «эдешний» мир ради «потустороннего». Сен-симонисты, объявившие войну христианскому аскетизму, умерщвлению плоти, отрицали традиции средневекового религиозного искусства. Изображение «внутреннего мира» у средневековых художников и у современных спиритуалистов чересчур оторвано, по мнению последователей Сен-Симона, от «материальной активности» человека, т. е. от его практической жизни и деятельности. Поэтому у сен-симонистов не вызвали сочувствия даже произведения Рафаэля. На картинах Рафаэля, утверждали они, «видны только лица», тело же «неподвижно и пассивно».

Рафаэлю сен-симонисты противопоставляют достижения венецианской и в особенности фламандской и голландской школ живописи. Корреджо, Тинторетто, Веронезе, Тициан, Ван-Дейк, Рубенс, Рембрандт привлекают внимание сен-симонистов главным образом потому, что у них человек предстает в органическом единстве с материальным миром.

Реабилитацию материальной жизни, пафос освобождения плоти усматривают сен-симонисты и в литературе Возрождения. Барро одобрительно отзывается о Боккачо, потому что Боккачо превозносит те самые «жгучие порывы, тайные радости», которые незадолго до него «заточал в свои угрюмые круги» Данте. За реабилитацию материальной, чувственной жизни Барро хвалит Рабле, который пародирует в своей книге «суровость монастырских обетов» и противопоставляет средневековью с его «бледным челом, черным сдеянием, суровой осанкой» мощных гигантских людей, с неограниченными потребностями. Барро отмечает похвалой и Мольера — создателя образа дерзкого и чувственного Дон-Жуана.

3

Признавая относительную прогрессивность капиталистической культуры, сен-симонисты не питали, однако, иллюзий в отношении перспектив ее дальнейшего развития. Обращая оружие своей критики главным образом против реакционных романтиков, сен-симонисты вместе с тем не являлись и сторонником буржуазных либералов. Пути его коренным образом расходятся с путями либерализма. Так, Анфантен, в отличие от либералов, был далек от идеализации английской конституции. Буржуазное общество представляется Анфантену, судя по его «Поучениям», миром нищеты, убийств и самоубийств, банкротств и бунтов. Современный буржуазный строй характеризуется распадом моральных устоев, ростом безнравственности и нищеты.

«Мы не ставим промышленников, реабилитированных Сен-Симоном, во главе общества,— заявляет Анфантен,— хотя мы и оправдали эгоизм, точно так же как промышленность... Мы сумеем использовать страсть к земным, наличным, преходящим наслаждениям, но мы не заключаем отсюда, что люди, ограниченные кругозором повседневности (т. е. люди, занятые капиталистической практикой.— *Д. О.*), должны руководить народами». В отличие от Сен-Симона, причислявшего фабрикантов к «трудящимся», Анфантен, так же как Базар, выдвигает мысль об антагонизме между буржуазией и пролетариатом и в этом идет дальше своего учителя, отказываясь видеть в буржуазии руководящую общественную силу.

Безоговорочного признания не получило со стороны сен-симонистов и искусство, созданное в эпоху подъема буржуазной культуры.

Концентрация человеческой активности в области индустрии и коммерции возвращает человечество, по мысли сен-симонистов, к господству «материальной грубой силы» и «разбивает лиру поэта». Расцвету и укреплению искусства вовсе не содействуют «эгоизм, расчет, мелкие чувства, дух прилавка, который стремится все взвесить и высчитать». Между тем именно искусство, а не промышленность определяет, по мысли сен-симонистов, уровень культуры того или иного народа.

Деградации искусства способствует, по словам сен-симонистов, не само по себе развитие материальной стороны жизни. Наоборот, Родриг относил расцвет искусства в древней Греции, в Италии XVI в., в Голландии XVII в. за счет роста производственной деятельности человека. Сен-симонисты подчеркивали лишь то, что материальная сторона жизни существует в буржуазном обществе в тесной переплетенности с эгоистическими, частнособственническими интересами. «Общество стало плотским и чувственным,— заявляет сен-симонист Леон Симон,— но его чувственность и плотскость носят характер подлый, низкий, грязный, чрезмерный, чудовищный».

Своекорыстные интересы, которые, кстати сказать, вызывают также враждебную реакцию со стороны романтизма, более всего вредят, по мнению сен-симонистов, именно искусству. Современное искусство, утверждают они, является жертвой всеобщей разобщенности. Укреплению искусства вовсе не способствует «чувство соперничества и ненависти», рождаемое буржуазной конкуренцией. Подлинное искусство, по мысли Базара, может существовать только там, где «общая страсть оживляет все сердца», «одна и та же цель направляет людей», «одна и та же мысль толкает их к самоотверженным поступкам». Самоотверженность и поэтическое вдохновение нераздельны, заявляет Базар. Подлинное искусство немыслимо вне коллективного духа, вне «общественных чувств», вне «живых и сердечных симпатий», вне «общего интереса». «Поэзия,— замечает Базар,— не может быть проводником эгоизма». «Губительный эгоизм», по мысли Барро, является отличительным признаком литературы нового времени. «Добродетель представлена здесь как правильный расчет... мораль сведена к особого рода режиму, стала отделом гигиены»,— замечает он по поводу буржуазной драмы.

4

Отвергая реакционный романтизм, сен-симонисты не принимали и прогрессивное течение в романтизме 20-х годов, представленное деятельностью романтиков «Сенакля». Они осуждали Сент-Бева, Мюссе и других писателей их группы за их скепсис и нигилизм. Отрицая ламартиновскую («набожную») линию развития романтизма, они были не склонны, как свидетельствует о том выступление сен-симониста Барро, принять и другую —

«богохульническую» линию. Именно ее имеет в виду Базар, когда говорит в своем «Изложении сен-симонистского учения» о засилии поэзии, питающейся «адским смехом презрения» и «страстной экспрессией отчаяния». Именно их касается и анонимный критик «Глобуса», когда он упоминает о тех, кто «находится во власти сомнения, и горько прославляет отчаяние, ужас перед небытием и неспособность ухватить что-либо прочное в этом обширном и общем кораблекрушении».

Сен-симонисты разоблачали буржуазные влияния во французском романтизме второй половины 20-х годов, свойственный ему дух сомнения, его близость к социальному кругу «праздных» [1].

Бесперспективность романтической поэзии, субъективизм поэтов-романтиков внушают, впрочем, сен-симонистам значительно меньше опасений, чем намечающаяся опасность примирения романтиков с существующими общественными условиями. Новая литературная школа, полагают сен-симонисты, оттого и не может дать ничего принципиально нового, оттого не может вырваться из круга идей, связанных с «критической эпохой», что она не порвала до конца своих связей с эксплуататорскими классами. Герои романтиков мучаются и отчаиваются, но их мучения, их отчаяние рождены зачастую «скукой, тревогой, неуверенностью, отсутствием веры». В меланхолии романтических героев сен-симонисты усматривали, в большинстве случаев, болезнь людей, которым «нечего делать». «Праздностью и превысившими меру богатствами» вызвана эта меланхолия. Она является продуктом «развращенного, расслабляющего существования», которое «праздные» называют жизнью. «Таинственная, туманная, всепожирающая печаль», которая «проникает на балы, на концерты, на самые веселые праздники», идет именно отсюда. Барро осуждал современных писателей за то, что они «льстят капризам праздной буржуазии», которая видит в них «пустые игрушки, годные только на то, чтобы развлекать ее в ее безделье». Творчество их служит тому, чтобы «щекотать ее мелкие страсти». Современные поэты «работают только на праздных», сообщается в «Глобусе»,— они «состоят у них на жалованьи». Они вынуждены «подчинять свое вдохновение страстям, привычкам, узким и пустым идеям праздности». Они приспосабливаются ко «вкусам праздных» и работают на удовлетворение «страстей и фантазии патрона». Им недостает крепкой и тесной связи с народом. Искусство их нуждается в радикальной демократизации.

Таким образом, сен-симонисты предрекали романтизму «Сенакля» декадентское перерождение. Современное общество представлялось им «ужасно похожим на римское общество». Если современные поэты не одумаются, не вступят на путь сближения с народом, то французской литературе грозит судьба римской литературы времен империи, т. е. судьба литературы, которая не сумела «почувствовать на своем лице дыхания нового аквилона», не сумела «услышать в своем сердце стоны большинства», не сумела стать на точку зрения «бедного раба» и осталась вместо этого на точке зрения «патриция, всадника и вольноотпущенника». Возрождение искусств начнется лишь тогда, когда писатели оторвутся от привилегированных классов, когда они будут «работать для народа». «Если бы наши выдохшиеся, оскудевшие

[1] В этом, кстати говоря, существенное отличие сен-симонистов, бывших социалистами, от просветителей, для которых «праздным» являлись дворянство и духовенство. Сен-симонисты в состав праздных включают и буржуазию. Нельзя забывать в этой связи и резко враждебных отношений сен-симонистов к праву наследования, за отмену которого они выступают неоднократно. Право же наследования объединяет в их глазах промышленную буржуазию с крупными земельными собственниками, с дворянством и отделяет ее от народа, от тех, кому право наследования не дает никаких преимуществ.

художники,— пишет сен-симонистский «Глобус»,— умели бы чувствовать и понимать бесчисленные страдания, причиняемые трудящимся массам привилегированными, они смогли бы в страстном желании излечить раны трудящихся найти источник вдохновения». «Художники,— рассуждает автор рецензии на «Антони» Дюма,— должны привлечь внимание общества к страданиям... должны вызвать общий интерес к жертвам». Тогда иссякли бы и трагедийность, и пессимизм, и отчаяние, столь характерные для романтиков «Сенакля». Они отказались бы от своей бесперспективной критики существующего, от своих безотрадных выводов и прониклись бы верой в прекрасное будущее человечества. Искусство снова обрело бы свою нормальную общественную функцию — «сопровождать, опережать, пробуждать... человечество в его движении к будущему». От романа и трагедии искусство снова вернулось бы к эпопее и рассказу о прогрессивном развитии человеческого общества и о препятствиях, которые оно преодолело. Искусство вернулось бы к гимну, который прославлял бы богатство и плодородие природы, могущество и силу человека, переделывающего и подчиняющего себе объективный мир. Искусство превратилось бы тогда в средство пропаганды социалистического общества, снова обрело бы свое действительное содержание.

Содержание это, однако, понималось сен-симонистами ограниченно. И здесь сказалась прежде всего общая ограниченность сен-симонистского мировоззрения, отрицание ими классовой борьбы и революции. В борьбе со скептицизмом романтиков «Сенакля» сен-симонисты выдвигали идею прогрессивного развития человечества, идею прекрасного будущего. Романтическому скепсису сен-симонисты противопоставляли веру в людей, которые страдают от существующих общественных условий и нуждаются в ином порядке вещей, людей, которые являются жертвами современного общественного строя.

Но в то же время сен-симонисты не видели в этих людях активной, движущей силы, которая содействовала бы переходу к новому строю. Сочувствуя «наиболее страдающему классу», они подчеркивают в нем более всего его пассивность. «Только в качестве этого наиболее страдающего класса и существует для них пролетариат» [1]. Сен-симонисты понимают, как показывает письмо Анфантена к госпоже Х. от 1830 г., что столкновение «народа и буржуазии», «трудящихся и праздных» так же неизбежно, как в 1789 г. было неизбежно «столкновение народа со священниками и дворянами». Но из этого столкновения вряд ли выйдет толк. Народ, как утверждает Анфантен в письме к Пикару от ноября 1825 г., недостаточно сознателен, образован, культурен, чтобы люди из народа могли стать во главе общества и руководить им.

Недоверие к народу как к самостоятельной общественной силе вынуждает сен-симонистов откладывать на отдаленное будущее осуществление своих проектов. Они возражают против революции, против «немедленного приложения» своих идей. Они идут поэтому на уступки в отношении буржуазии, заявляя устами Анфантена, что будут охранять буржуазию от народного гнева.

Отказываясь от революционного террора в отношении буржуазии, сен-симонисты были вынуждены для проведения в жизнь своих проектов общественного преобразования обратиться к морали и даже к религии. При помощи религии сен-симонисты хотели заставить трудиться богачей. При ее

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, М. 1955, стр. 36.

посредстве полагали они принудить привилегированные классы к отказу от их преимуществ. При помощи религии они намеревались преодолеть эгоистическую обособленность людей и путем перевоспитания людей установить новые формы человеческих отношений. Выход видят они, таким образом, не в классовой борьбе, а в пропаганде классового мира.

Именно поэтому сен-симонисты и возражают против преобладания сатирических жанров в искусстве и в литературе, объявляют себя защитниками эпопеи и гимна. Именно поэтому, совершенно правильно выступая против бесперспективности и пессимизма романтиков «Сенакля», они недооценивали обличительные стороны этого романтизма, т. е. выступали с критикой односторонней и поэтому несправедливой.

Односторонней была у них и критика реализма XVI—XVIII вв.; они рассматривали литературу этого времени лишь как искусство огрубленное, вульгаризированное, сниженное, совершенно не оценивая его реалистических достижений, видя в материальной стороне жизни нечто второстепенное, не заслуживающее того места, которое она заняла в искусстве. Сен-симонисты остаются, таким образом, в плену у идеалистических воззрений на мир. Именно поэтому они придают такое преувеличенное значение идеям, в частности, религиозным идеям и их роли в общественной жизни.

5

Эстетические принципы, выдвинутые сен-симонистами, в значительной степени отразились в произведениях прогрессивных романтиков 30—40-х годов — В. Гюго, Жорж Санд, Ф. Пиа, П. Бореля и др. В этих произведениях развертывается ужасающая картина мерзостей и преступлений, варварства и жестокости, характеризующих современные им общественные отношения. Герой сталкивается здесь с имущественным и юридическим неравенством, тюрьмами, палачами, нищетой. Братоубийство, кровосмешение, насилие и надругательство над женщиной, людская вражда, отверженность являются характерными мотивами этих произведений. Показательно в этом отношении творчество Петрюса Бореля, особенно его основное произведение, вышедшее в 1833 г., сборник новелл «Шампавер». В предисловии к своему сборнику Борель выступает ярым противником общественного строя Июльской монархии, обрушивается на современное правосудие, резко нападает на буржуазию как господствующую силу современности. В своих новеллах он рисует картину диких преступлений, совершающихся в условиях буржуазной цивилизации. Чудовищные страсти, властвующие здесь над миром, говорят о скрытом варварстве, таящемся под покровом культуры и образованности. Нравы и мораль цивилизованной нации мало чем отличаются от морали и нравов дикарей — таков вывод, который делает читатель книги Бореля.

Но прогрессивный романтизм 30-х годов, и в этом его существенное отличие от прогрессивного романтизма второй половины 20-х годов, не удовлетворяется нигилистической критикой и ищет выход из мрачных условий современной действительности, ищет новые социальные силы, новых людей. Представители его отходят от эстетических установок «Сенакля» и основой своего отношения к действительности делают эстетические принципы сен-симонизма. Следуя указаниям сен-симонистов, прогрессивные романтики 30-х годов противопоставляли скепсису и пессимизму веру в людей, обездоленных существующими общественными условиями. Послушные советам сен-симонистов, они пытались разорвать связь с «классом праздных», пытались стать «на точку зрения раба», пытались «услышать в своем сердце стоны

большинства». Если эпигоны «Сенакля» вроде Т. Готье, Ж. Жанена, Ж. де Нерваля и др. выключают из своего кругозора страдающего героя-жертву, то прогрессивные романтики делают последнего центром своего поэтического мира. Романтизму 20-х годов современная культура представлялась еще чем-то слитным и целостным. Романтики 30-х годов после июльской революции начинают видеть ее дифференцированность, различая лиц, заправляющих судьбами общества, его хозяев, и лиц, подвластных и подчиненных этим «хозяевам», людей униженных, угнетенных. Именно эти подчиненные люди оказываются у них людьми, превосходящими по своим моральным и духовным качествам современное общество. В них, с точки зрения этих писателей, сосредоточен смысл действительности, ее идея, ее разум. Главные представители прогрессивного романтизма 30—40-х годов находят своего героя среди людей, презираемых господствующими классами, среди «отверженных» — ремесленников, представителей рабочего класса и городского дна («Собор Парижской богоматери», «Мария Тюдор», «Рюи Блаз» и «Клод Гё» Гюго; драмы А. Дюма; «Парижские тайны» Э. Сю; «Два слесаря» и «Парижский тряпичник» Ф. Пиа; «Странствующий подмастерье», «Орас», «Консуэло» и «Жанна» Жорж Санд). В центре произведения у них нередко оказывается женщина (например, Эсмеральда, Тисба — у Гюго, Индиана, Валентина, Лелия — у Жорж Санд), и притом уже не как объект поклонения и любви, но как существо порабощенное, как предмет частной собственности, как жертва существующих общественных отношений, как раба мужчины.

Отсутствие всяких, даже частичных, преимуществ отличает главных героев произведений писателей прогрессивного романтизма 30—40-х годов. Существенна не та или иная частная, индивидуальная или профессиональная особенность в их положении — профессия шута у Трибуле и актрисы у Тисбы (Гюго), певицы у Консуэло и столяра у Пьера Гюгенена (Жорж Санд), слесаря у Джорджа и тряпичника у Жана (Пиа), шлифовальщика у Мореля (Сю),— а то, что они являются представителями большинства нации. Исключительное их положение, положение слуги (Рюи Блаз), проститутки (Марион Делорм), человека без роду, без племени (Антони у Дюма, Дженарро или Дидье у Гюго), только сильнее подчеркивает положение всего народа, только отражает в сконцентрированном виде его бесправие. В. Гюго, Жорж Санд, Э. Сю, Ф. Пиа не устают подчеркивать униженность своих положительных героев, напоминая, что они — люди, лишенные всяких прав, не устают противопоставлять их представителям господствующих классов. Так поступает Гюго, сталкивая Дидье с кардиналом Ришелье, Трибуле — с королем Франциском, Жорж Санд, сталкивая Пьера Гюгенена с графом Вильпре, Консуэло — с маркграфиней Байрейтской.

Бесправные, угнетенные массы выступают в произведениях прогрессивных романтиков 30—40-х годов как защитники общенациональных интересов, которыми пренебрегают короли и министры. В «Рюи Блазе» Гюго выходец из народа, получивший звание и должность первого министра, вступает в резкое столкновение с высокомерными вельможами, расхищающими народное достояние и превратившими казну в источник своих личных доходов.

6

Литературно-эстетические позиции фурьеристов существенным образом отличались от сен-симонистских. Новая социально-политическая обстановка, новая расстановка классовых сил в стране, сложившаяся в результате июльской революции, новая литературная ситуация вынуждают сторонников

утопического социализма изменить свои литературные теории. Фурьеристы, выступающие в 1833 г. в газете «Фаланстер» и в 1836—1840 гг. в газете «Фаланга», имели дело не только с либеральной, как в 20-х годах сен-симонисты, но и с реакционной буржуазией. Они выступают как современники не только романтиков, группировавшихся в 20-х годах вокруг «Сенакля», но также и писателей-романтиков, которые эволюционируют в сторону социалистических идеалов, которые приближаются к эстетическим установкам, выдвинутым в 1825—1831 гг. сен-симонистами.

В своих выступлениях по вопросам литературы фурьеристы были продолжателями эстетики сен-симонистов. Развивая их деятельность, фурьеризм ведет полемику с реакционными романтиками, силы которых в эпоху Июльской монархии значительно увеличились, тем более что на их сторону перешли в это время такие видные представители прогрессивного романтизма 20-х годов, как Сент-Бев и Мюссе.

Именно в этой связи фурьеристы и обрушиваются на всякие попытки зачеркнуть прогрессивные тенденции в романтизме. Недаром так враждебно относятся они к ренегату прогрессивного романтизма Сент-Беву и так осуждают «Жоселена» Ламартина. В 1836 г. фурьерист Изальгье с огорчением констатирует попытки повернуть литературное движение на позиции Шатобриана и Ламартина. Он имеет в виду колебания Сент-Бева и Жорж Санд. «Неужели «Наслаждение» будет ответом на «Жозефа Делорма», «Жак» ответом на тройные страдания «Индианы», «Валентины», «Лелии»?..» Изальгье осуждает «усталость и трусость отдельных писателей». Принимая романтизм «Сенакля», он говорит с возмущением о людях, у которых «не хватило сил для второго порыва», т. е. для перехода от либеральной оппозиции к демократическим идеям, о людях, которые «отрекаются от своих слишком смелых теорий, жертвуют своей славой».

Подвергая критике реакционеров и ренегатов, фурьеристы выдвигали против них новую интерпретацию произведений передовых романтических писателей 30-х годов. У фурьеристов не вызывает никакого возражения право художника отражать в искусстве ужасное и уродливое, которое отстаивают с таким упорством романтики-демократы 30-х годов и которое так яростно отвергают как реакционные, так и либеральные буржуазные критики. Ближайший ученик Шарля Фурье Виктор Консидеран выступил в 1833 г. в статье «О нынешнем направлении литературы» с прямой защитой изображения в искусстве уродливого, которое является порождением общественных отношений. Виктор Консидеран решительно не согласен с точкой зрения буржуазных литераторов по поводу страсти к «преувеличению», которой якобы одержимы романтики, по поводу их «дурного вкуса». Он не согласен с критиками, называющими французских прогрессивных романтиков «кладбищенскими воронами», которые якобы «любят сидеть на виселицах», когда «ветер колеблет висящие на них трупы».

Консидеран считает изображение дисгармоничного, страшного мира, изображение физического и душевного уродства шагом вперед. Прогрессивный романтизм 30-х годов со всем своим «черным содержанием» является для него результатом более глубокого, по сравнению с прежней литературой, проникновения в сущность современного ему общества. «Современная литература,— пишет Консидеран,— увлечена реальностью... она берет свои сюжеты из мира, в котором живет. Она захотела правдиво изобразить нашу эпоху, наши нравы, состояние нашего общества».

Источник уродливого он усматривает в самой буржуазной действительности: «Разве мы так богаты картинами счастья и гармонии, разве вина художников, если наше общество является обширной мастерской, где друж-



Шарль Фурье. Литография неизвестного художника.

но трудятся пороки, преступления, нищета и бедствия? Разве их вина, если постоянно обнаруживаются трупы в моргах, если переполнены тюрьмы, галеры и больницы, если кровью окрашены подмостки гильотины, если палач настолько необходим, что без него и без его помощников, без тюремщиков и жандармов, наша цивилизация не просуществовала бы и двадцати четырех часов?

Разве их вина, если повсюду властвует разврат, если пучина проституции поглощает ежедневно и не возвращает никогда целое племя прекрасных девушек, если охлаждение и измена проникают в наши самые интимные отношения, если прелюбодеяние рано или поздно метит наши брачные контракты? Их ли вина, наконец, если осталась в живых лишь одна религия, религия денег, один лишь культ, культ золотого тельца? Наши писатели... воспроизводят то, что они наблюдают».

Изображение палачей, казней, публичных домов, больниц и тюрем, изображение ужасных человеческих страданий и несчастий является для Консидерана особого рода критикой, направленной против существующего строя. Прогрессивный романтизм ценен для Консидерана своим активным отношением к миру, тем, что он «обнажает язвы цивилизации», открывает «гнилые запахи» и «трупные испарения» современного общества, «зондирует

раны» существующего общественного строя. В этом его правдивость. «В наши дни,— заключает Консидеран,— прекрасное — или исключение, или ложь».

Фурьерист Бюро обращается к читателям по поводу «Шампавера» — сборника новелл романтика-демократа Петрюса Бореля, полного всяких ужасов: «Прочитайте эту книгу, прочитайте ее! И если вы еще не думали проклинать цивилизацию, вы проклянете ее». Консидеран пишет в защиту «неистовой» романтической школы, т. е. в защиту демократического романтизма: «Искусство должно разъять на части нашу цивилизацию, выставить ее напоказ, без покрывала, безобразную, отвратительную, такую, какая она есть на самом деле».

7

Союз с прогрессивными романтиками для борьбы против современного общества не делает фурьеристов слепыми поклонниками и почитателями романтической литературной школы в целом. Фурьеристы бьются за определенное направление романтизма, не щадя декадентствующих романтиков, романтиков-перерожденцев, эпигонов «Сенакля», вроде Т. Готье, пытающихся приспособить романтизм к потребностям режима Июльской монархии.

Известно уже, что Консидеран резко осуждает всякие поиски гармонического и прекрасного в пределах современного общества. Консидеран против «веселых и изящных образов и картин счастья». Их он считает лживыми. Его не удовлетворяет и изображение «патриархальных добродетелей, семейных удовольствий и ложных условных приятностей». «Поищите этих Дафнисов во французской деревне, где крестьянам в их землянках служат постелью сухие листья. Зимой эти листья превращаются в навоз, полный червей. И утром при своем пробуждении отцы и дети отрывают червей, присосавшихся к телу». У Консидерана и его единомышленников большое возмущение вызывают эстетизация и маскировка уродливого.

По мнению фурьериста Лавердана, только люди антиобщественного склада (Лавердан имеет в виду Готье) могут сопротивляться разоблачению уродливого, могут требовать его «упорядочения и украшения». Такие писатели и художники, пишет он, «стремятся примирить нас со злом».

Принципу «чистого искусства» Лавердан противопоставляет принцип искусства общественного, которое обращается не к избранным, а к массе, которое не будет «замазывать и лакировать убожество и некрасивость современной жизни». Художник, утверждает Лавердан, не имеет права «прибавлять к предметам... очарование, которого они в действительности не имеют». Он не должен «придавать приятный вид грязной хижине, в которой страдает и чахнет покрытый грязью и преследуемый нуждой человек». Он не имеет права «ласкать рушащиеся стены», «подкрашивать развалины», утаивать «нищету деревень».

Прекрасное, по мысли Лавердана, возможно в литературе и живописи лишь в том случае, если оно не представляет собой попыток приукрасить современную буржуазную цивилизацию. Изображая прекрасное, художник должен, мечтая о будущем «вырываться за пределы современной цивилизации».

8

Приветствуя разоблачение пороков и противоречий современного общества в произведениях писателей 30—40-х годов, фурьеристы не соглашались вместе с тем с признанием абсолютной власти зла и уродства в мире.

Они не разделяли того преувеличения силы и могущества зла, которое было типично для Гюго 20-х годов в его предисловии к «Кромвелю», типично для Виньи и Сент-Бева. Фурьеристы не взирали на судьбы человеческого общества трагически. Поэтому они и относились с осуждением ко всяким «готическим», реакционным традициям в романтическом искусстве. Лавердан с неодобрением отзывается о художниках, для которых земля — «место изгнания», тело — «презренный прах» и «мастерская пороков». Он противопоставляет им искусство Леонардо, Рафаэля, Тициана, Корреджо, Рубенса, искусство Возрождения, «воспевающее жизнь и земное счастье».

Выступления в защиту Ренессанса и против средневековья не случайны для фурьеристов. Реальный, земной мир они не считают, в отличие от реакционных романтиков, проклятым, погрязшим во зле. Они не верили во врожденную греховность человека. Фурьеристы не считали уродливое постоянным атрибутом земного бытия, они полагали, что существование уродливого в жизни связано с определенным временем и имеет исторические пределы. Вслед за гуманистами прошлых веков они утверждают, что человек от природы добр, но естественные склонности его искажены общественным беспорядком. Мир сам по себе, если его освободить от неразумных общественных учреждений, прекрасен и гармоничен. Фурьерист Поммери признает большим достоинством главных романов Жорж Санд то, что ее «проклятия и анафемы» направлены «не против жизни вообще, а против общества» и «сопровождаются великолепной реабилитацией мира и сердечных чувств». Лавердан обращается к художникам: «Вы можете смело нагромождать преступления, заблуждения и глупости, но так, чтобы зритель был подавлен и пришел в отчаяние не от самой жизни, а от условий, в которых жизнь развивалась, чтобы он принялся ненавидеть и проклинать уже не человека, но дурные учреждения, препятствия к развитию и нищету».

В другой своей статье Лавердан таким образом формулирует художественные принципы фурьеризма: «Искусство имеет двойную цель. С одной стороны, оно критикует дурное и выставляет напоказ картины зла, чтобы удвоить посредством жалости и ужаса наше отвращение к причинам страданий и возбудить наше стремление к освобождению мира. С другой стороны, оно воспевает и славит человеческую жизнь».

За прославление человека, за защиту человека, за заботу о нем более всего ценит Лавердан произведения «новой литературы», к которой он относит, в первую очередь, творчество прогрессивных романтиков и представителей критического реализма. Сочувственно упоминает он в этой связи в одной из своих статей имена Нодье, Жорж Санд, Э. Сю, Бейля (Стендаля), Бальзака и др. «Новая литература» характеризуется, по его словам, «глубоким пониманием страданий общества, глубокой жалостью ко всем скорбям, анализом сердечных горестей». Реабилитация человеческого чувства во внешне комических, гротескных персонажах через раскрытие их «величественных внутренних страданий» составляет, по мысли Изальгье, величайшее достоинство романов Бальзака и драм Виктора Гюго. Бальзак и Гюго показывают, что это комическое, «смешное» — только маска, только «вынужденное выражение страданий». Бальзак и Гюго обнаруживают под причудливой «гротескной внешностью» «страдающую страсть». Они «превращают смех в слезы».

С гуманизмом романтиков, с их сочувствием к униженному человеку связывают фурьеристы и их привязанность к изображению безобразного. Так, Лавердан утверждает, что искусство не должно быть рассчитано только на «счастливцев мира сего», не должно быть «эгоистическим и трусливым слугой сытых». Искусство, если оно действительно проникнуто

«сочувствием и жалостью» к страдающему человеку, вынуждено не скрывать, не замазывать, а смело «отражать картину печалей, которые его окружают». И Лавердан обращается к художникам: «Склоненные над миром страданий, наблюдайте зло и рисуйте нам живыми и сочувственными красками нищету, стеснения нуждающегося, ненависть, преступления, насилия».

С тех же гуманистических позиций ведут фурьеристы и борьбу против декадентствующих романтиков — Готье и его группы. В выступлениях против Готье они порицают его за пропаганду культа красоты и языческой чувственности. Против эстетов фурьеристы возражают потому, что те отказывают в праве на наслаждение красотой огромному большинству людей. Искусство, которое возвещают фурьеристы, должно явиться искусством общественным. Образы его, по словам Лавердана, должны «вводить отдельного человека в связь с подобными ему», должны внушать отдельному человеку «интерес к счастью и благополучию других».

9

Фурьеристы резко выступали против реакционного романтизма, но в то же время критиковали и прогрессивных романтиков 20-х годов, членов «Сенакля», за свойственную им нерешительность и половинчатость их взглядов. Поддерживая гуманистические элементы романтизма, они укрепляли в нем по существу традиции Просвещения. Не случайно, отвергая искусство средневековья, фурьеристы чрезвычайно положительно относились к писателям XVIII в., к Лесажу, Вольтеру, Бомарше. Они ценят этих писателей за борьбу против деспотических установлений, за оправдание человека и человеческой свободы. По словам Изальгье, искусство XVIII в. «делает один за другим доступными критике вопросы политики, морали, религии».

Прогрессивный романтизм после 1830 г., в глазах фурьеристов, является наследником и продолжателем просветительского искусства и его идей. Изальгье пишет об этом романтизме: «Современное искусство дает право человеку выступить против догмы подчинения. От «Вертера» до «Лелии» не слышно ничего другого, кроме негодования, призывов к свободе и возгласов возмущения». Бунтарский пафос определяет, по мнению Изальгье, творчество Байрона: «Байрон поднимает самое сильное восстание против общественных законов». Тем же «выражением бунта» являются для него и произведения современной французской литературы, т. е. произведения, в первую очередь прогрессивного романтизма 30-х годов — «Антони» Дюма, «Последний день приговоренного к смерти» и «Клод Гё» Гюго, «Валентина», «Индиана» и «Лелия» Жорж Санд.

Являясь, по определению фурьеристов, огромным шагом вперед по сравнению с классицизмом XVII в., просветительское искусство XVIII в. представлялось им, однако, не вполне последовательным. В нем не удовлетворяли фурьеристов всякого рода иллюзии в отношении буржуазного общества и буржуазной демократии. В прогрессивном романтизме фурьеристы усмотрели нечто новое по сравнению с литературой Просвещения. Романтизм принес с собой протест уже не только против феодального рабства, но и против гнета над человеком, свойственного пореволюционному обществу. В этом и было отличие романтиков от писателей XVIII в., которые полагали, что пореволюционное общество будет лишено социальных противоречий.

Представители прогрессивного романтизма уже не верили, в отличие от просветителей XVIII в., в гармоничность нового общества. И фурьеристы

всячески поддерживали это неверие. Они в высшей степени сдержанно относятся к попыткам реформы романтизма, исходящей от группы левых буржуазных критиков типа Планша. Проповедуемый этими критиками метод изображения человека вне материальной среды, характера вне обстоятельств, путь перевоспитания людей при сохранении неизменными обстоятельств их жизни представляется фурьеристам неподходящим, так как предполагает сохранение неизменными материальных основ современного общества. Людей нельзя переделать, не переустроив условий их существования. Начинать нужно не с переделки самого человека, а с изменения среды, в которой он живет. Ненависть Планша к изображению власти материального мира над человеком именно поэтому и не встречает у фурьеристов сочувствия. В усилении тенденции к изображению материальной действительности у прогрессивных романтиков фурьеристы видят величайшее новаторство и достижение искусства XIX в. Изальгье замечает в одной из своих статей: «Изображение общественной среды не безразлично для системы современного искусства. Для театральной пьесы старой системы достаточно было одних персонажей; место, общественная среда являлись делом побочным... в современном искусстве именно социальная среда и должна раскрывать и прояснять смысл произведения».

Общественные условия мыслятся при этом как чуждые, враждебные отдельному человеку. Они составляют препятствие для его деятельности. Они являются носителями стихии уродливого, безобразного. И если критики вроде Планша игнорировали среду и ее влияние на человека, то фурьеристы, опираясь на литературную практику Гюго, Сю, Дюма, подчеркивали как большое завоевание прогрессивных романтиков то, что они раскрывают искажение характера неблагоприятными условиями среды и тем самым подвергают критике эту среду (ср. у Лавердана по поводу романа Э. Сю «Парижские тайны»: «Душа подвергается такой же деформации, как и тело. Способности, которыми злоупотребляют, искажаются и принимают ложный и чудовищный характер»).

В литературной теории фурьеризма в связи с этим обращает на себя особое внимание учение о так называемом «возвращении страстей» («recurrence des passions»). Подавленная, загнанная внутрь страсть или склонность вырывается, утверждают они, наружу. Но возвращается она в искаженной форме, проявляясь или в гротескно-комических деяниях, или в поступках ужасающих, трагических — в убийствах, преступлениях, насилиях. Человеческая природа как бы мстит за свои страдания и унижения при помощи этого возвращения, то комического, то позорного, то жуткого.

Уродливое, дисгармоническое в характере человека, в его поступках, в его поведении, на что обращают такое усиленное внимание романтики, и является для фурьеристов результатом этого возмездия. Оно не коренится в «греховной» природе человека, не связано с его «убожеством» и «ничтожностью», как полагали Шатобриан и его последователи. Уродливое в человеческом характере является для фурьеристов искаженным проявлением естественных стремлений человека, подавленных несправедливым положением людей в классовом обществе. «Сегодняшний зритель... усматривает в действиях героя законную и священную страсть, совращенную с пути общественной средой, страсть возбужденную, преувеличенную и страдающую... Два человека во Франции особенно способствовали реабилитации... гротескных аномалий, капризных возвращений страсти — г-н Гюго и г-н Бальзак. Реабилитация... ужасных аномалий... фатальных возвращений явилась в особенности делом г-на Дюма». «Байрон и французские драматурги,— пишет Изальгье в другом месте своей статьи,— реабилитируют

страсть и принимают ее вплоть до самых крайних ее проявлений». Проблема искажения и подавления социальными условиями природных способностей возникает и при обсуждении романов Сю. «Г-н Сю,— замечает Лавердан по поводу образа Флёр де Мари из «Парижских тайн»,— выбрал существо, предназначенное к добру своими врожденными способностями», но «случайности существования в неорганизованном обществе сбили ее с дороги и выдали злу».

10

Несмотря на тесную связь с прогрессивным романтизмом, фурьеристы не принимают, однако, прогрессивного романтизма 30—40-х годов целиком. Их не удовлетворяют субъективные, лирические моменты романтизма, восходящие к его ранним стадиям и сохраняющие свое значение и в литературе 30-х годов (например, в первых романах Жорж Санд). Основным достоинством прогрессивного романтизма фурьеристы признают защиту прав угнетенного человека, но отмечают при этом, что прогрессивные романтики и в первую очередь Жорж Санд в творчестве начала 30-х годов не дают подробной картины буржуазного общества, ограничиваясь изображением протестующего героя. Они не раскрывают во всей полноте реальное бытие, а лишь переживания угнетенного человека. Показ неиспользованных возможностей, которые таит в себе человек, требует более обстоятельного разоблачения среды, которая подавляет внутренний мир человека. Фурьеристы настаивают поэтому на развитии объективных, изобразительных моментов художественной практики романтизма, на развитии тех моментов, которые были выдвинуты в 20-х годах «Сенаклем» и развивались после июльской революции в творчестве В. Гюго и отчасти Э. Сю. То обстоятельство, что большинство писателей-романтиков еще обнаруживало равнодушие к показу реального мира, предпочитая руссоистское бегство в сферу душевной жизни, вызывает у фурьеристских критиков определенное недовольство. Фурьеристы возражают против романтизма, поскольку романтики не выходят за пределы сознания героя, его чувств, мыслей, поскольку творчество их имеет чересчур мало дела с анализом объективного мира, поскольку их произведения отличаются слабой фактической насыщенностью, лирические же, экспрессивные моменты поглощают в них моменты эпические, изобразительные. «В самом начале движения,— замечает Изальгье,— когда нужно было выражать страдания и поднимать бунт, искусство с достоинством выполнило свое назначение... тогда приходилось лишь прислушиваться к своему внутреннему голосу... отдаваться бурным порывам своей страсти, кричать о собственном страдании. Но то, что поэт начал при помощи своего сердца и своих страданий, он не сумел продолжить при помощи своих надежд и своей мысли».

В другой своей статье Изальгье выражает свои требования еще более точно: «Личные страдания с их жалобами, с их порывами уже недостаточны, так как поэт уже не задается целью вызывать у зрителя только жалобы и порывы, но стремится дать ему критическое, точное, беспристрастное понимание пороков общественного строя, который он должен переделать». За Изальгье следует Лавердан: «Теперь недостаточно уже протестовать против общества при помощи мечтательного и бездейственного отчаяния, как Руссо, Гете, Шиллер, Шатобриан, Сенанкур, Нодье, при помощи насмешки, как Вольтер, при помощи проклятий, как Байрон и Годвин. Нужно, чтобы анализ проникал глубоко, добирался до места боли, обозначал и определял причину зла».

Фурьеристы требуют от литературы широкого и детального изображения общественной жизни. Они считают необходимым, чтобы протест романтиков опирался на конкретное знание действительности. Выдвигая принцип «изображения среды», принцип «анализа», способного «определить причину боли», т. е. ее объективное, реальное основание, принцип «понимания пороков общественного строя», они ведут борьбу за реалистические принципы искусства. Их эстетические воззрения являются переходом, хотя и не всегда последовательным, к эстетике критического реализма.



Ребенок — рабочий на фабрике. Рисунок Пока, гравюра Вердейля к очерку A. Fremy «L'enfant de fabrique».

До некоторой степени воплощением эстетических принципов фурьеризма является творчество Э. Сю в 40-х годах, в первую очередь его «Парижские тайны». Известен повышенный интерес фурьеристов к этому роману. Сю подробно описывает в «Парижских тайнах» условия, в которых складывается жизнь его героев. Парижские предместья и нищие кварталы, подвалы и чердаки, глухие переулки и темные грязные дворы, в которых ютятся бедняки, особенно привлекают внимание автора. Он рисует повседневную жизнь модистки, шлифовальщика, привратницы, клерка со всеми их нуждами и потребностями, мелочи быта, их окружающие. Он не жалеет самых мрачных красок, чтобы показать нищету и бедность, полуголодное существование трудящихся столицы. Э. Сю привлекает особое внимание фурьеристов еще и потому, что в «Парижских тайнах» он показывает, в полном соответствии с фурьеристским учением о «возвращении страстей», как уродуются врожденные способности людей «случайностями их существования» в «неорганизованном обществе», т. е. в условиях капитализма.

В пропаганде реализма и реалистической перестройки романтического искусства, которую проводили фурьеристы, следует особенно отметить их борьбу с неправильным и неточным истолкованием реалистического метода изображения жизни, с попытками свести реализм к пассивному, натуралистическому копированию отдельных жизненных фактов, со стремлением уйти к камерному, с попытками отказаться от обобщений, от показа типического. Показательно в этой связи понимание фурьеристами творчества Бальзака. Фурьеристы, учитывая огромную насыщенность фактами произведений Бальзака, детальное и конкретное изображение в них обществен-

ной жизни, чрезвычайно ценило при этом Бальзака за его смелые обобщения. Буржуазная критика того времени стремилась представить Бальзака художником-эмпириком, коллекционером любопытных явлений, стремилась выдать Бальзака за специалиста изображения быта, камерной, домашней жизни. Фурьерист Изальгье, специально писавший о Бальзаке, решительно протестовал против подобного истолкования творчества писателя, против чрезмерного подчеркивания и раздувания элементов «фламандизма» в его произведениях, в особенности таких, как «Эжени Гранде» и «Отец Горио».

11

Эстетика фурьеристов представляла собой значительный шаг вперед, по сравнению с сен-симонистскими эстетическими воззрениями, прежде всего потому, что фурьеристская эстетика сложилась в 30-х годах, в условиях более развитой классовой борьбы. Если сен-симонисты отвергали иронию и сатиру, усматривая в них продукт «критической эпохи», рассматривали искусство как орудие мирной пропаганды социалистических идей, то эстетика фурьеристов приняла характер значительно более боевой. Фурьеристы выдвинули искусство в первую очередь как орудие критики старого общества. Защита искусства, насыщенного жизненными фактами, переросла у них в защиту принципов критического реализма. Им кажется недостаточным создание положительного образа страдающего, угнетенного героя без анализа отрицательных явлений окружающего мира, который мешает развитию личности. Они требуют раскрытия и разоблачения пороков буржуазного общества.

Однако и фурьеристам все же не удалось до конца преодолеть социальный пацифизм своих предшественников. Как и сен-симонисты, они не видят в рабочем классе движущей силы, которая осуществит переход к новому строю. Народ представляется им пассивной жертвой, носителем страдания и горя. Фурьеристам был чужд образ бунтующего героя, восставшего против людей, его угнетающих. Если Маркс в своем анализе «Парижских тайн», жестоко критикуя Э. Сю за уступки, сделанные им буржуазии, в то же время с удовлетворением отмечает «возмущенное сознание» его народных героев, их способность к борьбе и самозащите, к восстанию против насильников, то фурьеристы, идеализируя Сю, объявляя его творчество столбовой дорогой литературного развития, не замечали этих, отмеченных Марксом, особенностей его героев и, напротив, подчеркивали их бессилие.

Неверие в рабочий класс и в его способность стать движущей силой переустройства общества мешало фурьеристам избавиться от иллюзий в отношении буржуазии. Вслед за сен-симонистами они продолжали наивно верить, что для установления нового строя вовсе не потребуется «экспроприация экспроприаторов». Критика буржуазного порядка не сопровождается поэтому у них программой борьбы против тех социальных сил, которые поддерживают и охраняют существующий общественный порядок. Справедливо возражая против критики, не затрагивающей основ буржуазного строя, не желая удовлетворяться политической борьбой без коренных социальных преобразований, они не были последовательны и фактически сами не вели революционной борьбы против господствующего класса, против буржуазии.

Эти слабые стороны фурьеризма особенно усиливаются в период его буржуазного перерождения, который приходится на 40-е годы и совпадает с разгромом первой волны революционного движения, направленного против Июльской монархии.

В зачаточном состоянии эти реакционные стороны фурьеристской доктрины становятся, впрочем, заметны уже в 30-х годах. В 1836 г. фурьерист

Изальгье приветствовал романтическую драму за то, что в ней «ни одно действующее лицо не вызывает ни ненависти, ни насмешки», за то, что в ней нет виноватых, и выступал проповедником не конкретно-реалистического, а абстрактного, отвлеченного понимания общественной среды. «Порок, зло, угнетение,— продолжает Изальгье,— уже не является живым существом, ... не может представляться в виде персонажа, ответственного за зло... Человек находится во враждебных отношениях только с социальной средой».

В 40-х годах эти идеи значительно укрепляются. Буржуазия представляется фурьеристскому критику 40-х годов Кантагрелю не меньшей жертвой существующих общественных отношений, чем рабочий класс. Кантагрель осуждает «Чаттертона» Виньи за критику буржуазии. Он недоволен образом бесчеловечного фабриканта Джона Белла, человека, который «меньше жалеет о сломанной ноге своего рабочего, чем о стальной пружине своей машины». И Кантагрель обращается с вопросом к Виньи: «Не является ли причиной его (Джона Белла.— *Д. О.*) ужасных недостатков то же общество? Поместите Джона Белла в совершенно другие условия и вы увидите, будет ли он неизбежно таким же неумолимым человеком, как здесь».

Иллюзии в отношении буржуазии мешают фурьеристским критикам полностью понять и оценить творчество Бальзака. Если фурьеристы объявляют своим основным противником «условия», «социальную среду», современное «общество», то Бальзак раскрывает в своих произведениях образы людей, участвующих в образовании «социальной среды», выигрывающих от существующих «условий», людей, ответственных за то зло и уродство, которое несет с собой современное «общество». Бальзак, правда, понимает объективную историческую необходимость появления как современных общественных условий, так и людей, заинтересованных в их сохранении. Он, однако, направляет свою критику прежде всего против людей, властвующих над ужасным миром капиталистического общества, против буржуазии, против Джона Белла, которого фурьеристы готовы взять под свою защиту, рассматривая его тоже как жертву «среды». Если социалисты-утописты не только разделяют иллюзии романтиков в отношении буржуазии, но в известной мере даже укрепляют эти иллюзии, особенно в тех случаях, когда романтики обнаруживают тенденцию освободиться от них, то Бальзак высоко поднимается в этом отношении и над практикой романтиков и над теорией утопистов.

Выступая в качестве теоретиков наиболее передовых, наиболее прогрессивных форм романтизма, фурьеристы ратуют за перерастание романтизма в реализм. Именно поэтому они требуют от романтиков широкого изображения общественной жизни. Они считают необходимым, чтобы протест их опирался на конкретное знание действительности. Они ведут борьбу за усиление реалистических элементов в романтизме.

Путь развития демократического романтизма 30—40-х годов является воплощением художественной программы фурьеристов. Этот путь, однако, связан у них с отрицанием революционной борьбы против господствующего буржуазного класса. Критика буржуазного порядка не сопровождается борьбой против тех социальных сил, которые поддерживают, охраняют и защищают существующие общественные отношения.

ГЛАВА III

ВИКТОР ГЮГО ДО РЕВОЛЮЦИИ 1848 г.[1]

Творчество Виктора Гюго (Victor Hugo, 1802—1885) объем лет большой и знаменательный период французской истории. Гюго был свидетелем буржуазной революции 1830 г. и последовавших за ней народных восстаний. В 1848 г. на его глазах развернулись такие события, как февральская буржуазно-демократическая революция и историческое июньское восстание парижского пролетариата, которое Ленин назвал первой великой гражданской войной между пролетариатом и буржуазией[2]. В декабре 1851 г. Гюго сам, вместе с небольшой группой республиканцев, пытался организовать сопротивление контрреволюционному государственному перевороту Луи Бонапарта, уничтожившему французскую республику. Именно после этих событий, удалившись в изгнание, Гюго, по выражению Герцена, «встал во весь рост» как общественный деятель и как писатель, посвятивший свою жизнь защите попранных республиканских идеалов. В 1871 г. старый поэт, только что возвратившийся из изгнания, стал очевидцем событий Парижской Коммуны и, хотя не сумел понять ее исторического значения, выступил благородным защитником коммунаров в обстановке свирепого разгула международной реакции после разгрома Коммуны.

Жизнь и деятельность Гюго были, таким образом, тесно связаны с важнейшими политическими событиями его времени, с революционными движениями и постоянными, но еще исторически неэрелыми и потому безуспешными попытками народных масс создать в XIX в. справедливый общественный порядок. В огромном художественном наследии Гюго — в его романах, драмах, лирике и публицистике — нашли отражение и созревающий протест народных масс и их стремление к справедливым формам общественной жизни; вместе с тем здесь запечатлелись и идеалистические иллюзии, и упования на провидение и на власть имущих, все еще свойственные народному сознанию того времени. Эти исторически обусловленные противоречия в значительной мере объясняют художественные особенности творческого метода Гюго.

---

[1] Тексты Гюго цитируются по последнему изданию: В. Гюго, Собр. соч. в 15 томах, М. 1952—1956.

[2] В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 283.



Виктор Гюго. Литография с рисунка Деверия. 1837.

Имя Гюго связано с развитием прогрессивного романтизма во французской литературе. Творчество его складывалось в период широкого оппозиционного движения против режима Реставрации и монархии Бурбонов. После июльской революции, в обстановке народных восстаний 30-х годов, романтизм Гюго питался передовыми — демократическими и социально-утопическими — идеями. Гюго не был связан ни с сен-симонистскими кружками, ни с другими объединениями утопических социалистов; он стоял в стороне от их проектов общественных преобразований. Однако с утопическим социализмом писателя сближали социально-критическая направленность его творчества и живое сочувствие страданиям угнетенных и обездоленных слоев. Сен-Симон впервые поставил вопрос о необходимости улучшить положение «самого многочисленного и самого бедного класса». Вслед за этим и Гюго уже в 30-е годы сделал бесправного бедняка, человека из народа главным положитель-

ным героем своих произведений. Как и Сен-Симон, Гюго верил, что «золотой век человечества находится не позади, а впереди нас». В то же время романтизм Гюго, подобно утопическому социализму, был беспомощен в объяснении подлинных закономерностей общественной жизни. В противоположность великим реалистам Бальзаку и Стендалю, творчество которых характеризуется глубокой и трезвой оценкой реальных общественных отношений, романтизм, даже в лице своих лучших, демократических представителей — Гюго и Жорж Санд — отличался утопичностью, мечтательностью, идеалистическим представлением об историческом процессе. Отсюда и проистекают произвольное обращение с историей, внезапные и резкие повороты действия, мгновенные, слабо мотивированные преображения характеров, присущие романтическим произведениям. Не случайно герои Гюго (особенно раннего Гюго) действуют большей частью не в обыденной, а в совершенно исключительной обстановке. Да и самый характер положительного героя раннего Гюго, подобно идеальным системам утопистов, рождается в голове писателя как отражение идеала, к которому он стремится, а не как изображение реального жизненного характера, порожденного реальными общественными условиями жизни.

Однако после событий 1848—1851 гг., оказавших огромное воздействие на мировоззрение писателя, черты реализма заметно возрастают и укрепляются в его творчестве. Произведения Гюго, созданные после 1848 г., становятся непосредственным откликом на политические события его времени; оставаясь романтическими по своему методу, они обогащаются современной социальной тематикой, патетически воспроизводят героику баррикадных боев.

Гражданская активность писателя, высокий гуманизм и нравственная красота его героев снискали лучшим произведениям Гюго любовь широких народных масс. «Трибун и поэт, он гремел над миром подобно урагану, возбуждая к жизни все, что есть прекрасного в душе человека»,— говорил о Гюго А. М. Горький [1].

Несмотря на все усилия реакционной буржуазной критики снизить значение творчества Гюго, скрыть его революционное содержание и фальсифицировать облик писателя, Гюго далеко пережил свою эпоху. Его слова прозвучали с новой силой в дни героического сопротивления французского народа гитлеровским бандитам, когда стихи и воззвания Гюго широко печатались в подпольной демократической печати. Творчество Гюго получило правильное истолкование и было высоко поднято прогрессивным лагерем современной Франции [2]. По решению Всемирного совета мира 150-летие со дня рождения Гюго было в 1952 г. торжественно отмечено народами всех стран.

1

Виктор Гюго родился в 1802 г. в городе Безансоне. Отец его был одним из тех командиров французской армии, которые выдвинулись из демократической среды во время революции 1789—1794 гг. Сын мельника и внук кре-

[1] М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 7, М., 1950, стр. 70.

[2] См. работы: Aragon, Hugo poète réaliste, Paris, 1952; «Avez-vous lu Victor Hugo?». Paris, 1952; Henri Guillemin, Victor Hugo par lui-même, Paris, 1951; Florimond Bonte, Le chevalier de la paix, Paris, 1952; Claude Roy, La vie de V. Hugo, raconté par Victor Hugo, Paris, 1952; Georges Cogniot, Le cent-cinquantième anniversaire de Victor Hugo, Cahiers du communisme, № 2, fév. 1952. В самое последнее время проявилось много новых монографий, а также изданий дневников и писем Виктора Гюго: «Victor Hugo, sa vie, son oeuvre» par Fernand Gregh, Paris, 1954; «Olympio ou la vie de Victor Hugo» par André Maurois, Paris, 1954; «Le journal de V. Hugo (1830—1848)», publié par Henri Guillemin, Paris, 1954; и другие.

стьянина, Леопольд Гюго начал свою военную карьеру простым солдатом. Мужественно защищая республику, участвуя в подавлении контрреволюционного мятежа в Вандее и в других битвах французской революционной армии, он дослужился до чина полковника, а затем, уже при Наполеоне, стал бригадным генералом. Маленький Виктор Гюго вместе со всей семьей сопровождал отца в его военных походах в Италию и Испанию.

Виктору Гюго было 13 лет, когда союзные армии вторично вторглись во Францию, привезя в своем обозе короля Людовика XVIII. Падение наполеоновской империи сопровождалось, как известно, разгулом дворянской, клерикальной и абсолютистской реакции. Политическая атмосфера Реставрации была насыщена злобной клеветой на революцию и патетическим воспеванием алтаря и трона. Отец Гюго в это время разошелся с женой и уехал из Парижа. Воспитанием юноши руководили роялистски настроенные педагоги и его мать, также ревностная роялистка, открыто приветствовавшая возвращение Бурбонов. Немудрено, что первые поэтические опыты Гюго, за которые он уже в пятнадцати- и семнадцатилетнем возрасте получал академические награды, носили явно консервативный характер.

Этому способствовала и литература периода Реставрации. Самым модным писателем был тогда Шатобриан, отрицательное влияние которого на молодежь было очень велико. В 1820 г. в Париже организовался литературный кружок, в который входили Виктор Гюго, Альфред де Виньи, Александр Суме и другие молодые поэты. Журнал «Литературный консерватор» («Conservateur littéraire», 1819—1821), который выпускали участники этого кружка, был прямым дополнением к политическому органу «Консерватор», издаваемому Шатобрианом. Первый сборник стихов Гюго «Оды и другие стихотворения» («Odes et poésies divers», 1822) носил на себе печать реакционных шатобриановских идей. Здесь Гюго выступает против революционных философов XVIII в., поет дифирамбы контрреволюционной Вандее, проклинает «оскорбителя царей» Наполеона, умиленно описывает вознесение на небо малолетнего Людовика XVII, пишет специальные оды на рождение и на крещение герцога Бордосского и т. д. Подобно реакционным романтикам Ламартину и Виньи, молодой поэт насыщает свою поэзию модными романтическими темами печали, одиночества и смерти. Как по содержанию, так и по форме, в «Одах» Гюго чувствуется еще юношеская несамостоятельность автора, ученическая близость к Жану Баттисту Руссо и другим поэтам-классицистам XVIII в. Особый возвышенно-поэтический язык, на котором изъяснялись поэты псевдоклассического направления начала века, пышные перифразы, исторические и мифологические намеки, аллегории, метафоры и банальные сравнения наполняют юношескую поэзию Гюго.

В тот же ранний период, что и «Оды», были созданы первые романы Гюго. Роман «Бюг Жаргаль» («Bug Jargal») появился первоначально в журнале «Литературный консерватор» в 1820 г. В 1826 г. Гюго выпустил его в отдельном переработанном издании.

Сюжетом «Бюг Жаргаля» явилось восстание чернокожих во французской колонии Сан-Доминго в 1791 г. Автор расцветил этот сюжет всевозможными страстями и ужасами, согласно традиции так называемого «готического романа». Примечательно, однако, что главным положительным героем романа он сделал вождя восставших негров. Именно из-за этого обстоятельства «блюстители порядка» в царской России воспротивились переводу романа Гюго на русский язык. Когда в 1831 г. была предпринята попытка издать роман «Бюг Жаргаль» в России, цензор Семенов обратился в Петербургский комитет с донесением, где он писал: «...Предмет романа есть возмущение невольников во французских Сен-Домингских колониях... Главное

действующее лицо — герой романа Бюг Жаргаль, представленный каким-то неустрашимым, благородным и добродетельным человеком, каким-то идеалом совершенства,— есть глава возмутившихся невольников. По сим двум обстоятельствам, не поставляя себя вправе одобрить означенную рукопись сам собою, я всепокорнейше прошу комитет снабдить меня разрешением: может ли в настоящем положении дел быть возможна книга, предмет коей есть возмущение, а герой — глава бунтовщиков» [1].

Концовка романа, где крайне отрицательно и даже клеветнически выведен комиссар революционного Конвента, выдавала консервативный характер убеждений молодого писателя. Здесь нашли свое отражение общеизвестные легенды о якобинском терроре, усердно распространяемые реакционными кругами Реставрации из страха перед революцией. Тем не менее, сила великодушных гуманистических идей, живое сочувствие страданиям обездоленных, свойственные Гюго, уже в это время начинали пробиваться сквозь монархический туман, застилавший ему глаза.

Другой ранний роман — «Ган Исландец» («Han d'Island») — был написан Гюго в 1823 г. Сам автор (в предисловии 1833 г.) оценивает его как «фантастический роман» и как «наивное произведение». Действие его развертывается в Норвегии 1699 г. На первом плане фигурирует фантастическое чудовище Ган Исландец, получеловек, полузверь, пьющий кровь своих жертв из черепа погибшего сына. Следуя за писателем, читатель попадает то в мертвецкую, то в башню палача, то в логово страшного Гана Исландца. Во всем этом особенно ясно сказались черты так называемого «неистового» романтизма, за который сурово порицал Гюго реалист Стендаль. В то же время стихийный демократизм молодого художника, уже сказавшийся в изображении негритянского восстания в романе «Бюг Жаргаль», диктует ему и тут положительные образы восставших рудокопов. Повстанцы из «Гана Исландца» — горец Коннибал, рудокоп Норбит и их товарищи — показаны как честные и трудолюбивые люди, несправедливо угнетаемые власть имущими. Однако в этот период Гюго еще полон наивной уверенности в том, что все социальные вопросы можно разрешить благим пожеланием монарха; поэтому он заставляет героя своего романа — Орденера — выпросить у короля дарственный указ, который должен удовлетворить все народные нужды.

По своей форме ранние романы Гюго, как «Ган Исландец», так и «Бюг Жаргаль», представляют собой типичные для того времени произведения, содержащие огромную долю вымысла, порой переходящего границы реальности и устремляющегося в область фантастики. Здесь ясно чувствуется влияние романтика старшего поколения Шарля Нодье, который требовал решительного преобладания воображения и фантастики в произведениях искусства. И в одном и в другом романе молодого Гюго действуют «исключительный» романтический герой и «исключительные» романтические злодеи, поднятые над массой и управляющие ею. В создании столь же исключительной и невероятной обстановки действия этих героев сказалось особое пристрастие молодого романтика к экзотическим сюжетам, живописным картинам, необычайным и экстравагантным происшествиям, наполняющим его повествование. Оба романа написаны в авантюрно-занимательной манере, они до отказа насыщены «страшными» ситуациями, резкими поворотами действия и неожиданными развязками.

Но при этом Гюго никогда не забывает «идеального» начала, стремясь показать победу добра над злом. Недаром, полемизируя с Вальтером Скот-

[1] Французские писатели в оценках царской цензуры («Литературное наследство», 1939, № 33—34, стр. 787).

том как раз в период создания «Гана Исландца», Гюго писал (в журнале романтиков «Французская Муза», выходившем в 1823—1824 гг.), что, по его мнению, «после живописного, но прозаического романа В. Скотта остается создать другой, более прекрасный и совершенный роман» [1]. Таким романом он считал роман «поэтический» и «идеальный», который бы сблизил В. Скотта с Гомером.

2

Во второй половине 20-х годов начинается новый этап творческого развития Виктора Гюго, связанный с нарастанием общественной оппозиции против режима Реставрации и Бурбонов.

Отход Гюго от лагеря роялистов в объединенный в то время оппозиционный лагерь либерализма и демократии происходит одновременно с наступлением идеологической и творческой зрелости писателя. В 1826 г. Гюго становится во главе нового прогрессивного кружка французских романтиков «Сенакль», куда входят Сент-Бев, Мюссе, Виньи, Мериме, Готье, Александр Дюма (отец) и другие молодые писатели и поэты. Своим резким отношением к старому — классицистскому и реакционно-романтическому искусству они выражают решительную оппозицию к изжившему себя политическому режиму. В этот период творчество Гюго становится исключительно интенсивным и разнообразным. Он пробует свои силы и в лирическом, и в повествовательном, и в драматическом жанрах. Он дополняет первый сборник своих стихотворений новыми одами и балладами («Odes et ballades», издания 1826 и 1828 гг.), выпускает сборник «Восточных стихотворений» («Les Orientales», 1829), пишет повесть «Последний день приговоренного к смерти» («Dernier jour d'un condamné», 1829), выступает с первыми драмами: «Кромвель» («Cromvell», 1827), «Марион Делорм» («Marion Delorm», 1829), «Эрнани» («Hernani», 1830) и с теоретической работой — предисловием к «Кромвелю», явившимся манифестом прогрессивных романтиков.

Становление Гюго как самостоятельного большого поэта происходит именно в эти годы. Патриотические и гуманистические мотивы появляются в его одах, написанных после 1825 г. Вместе с тем новые средства выражения входят в поэтику Гюго, сменяя суховатую и бесцветно-классицистскую манеру его первых стихотворений. Широкая цветовая гамма, материальная образность характерны для его баллад и особенно для сборника «Восточные стихотворения», где поэт предстает перед нами как живописец и музыкант, изобретатель богатой и разнообразной рифмы, умеющий с помощью различных красочных деталей воссоздать ослепительно яркую панораму экзотического Востока, опоэтизированного неисчерпаемой фантазией романтиков [2].

Сверкающие краски «Восточных стихотворений» были в известной степени реакцией против меланхолических размышлений и туманных пейзажей Ламартина и других поэтов реакционно-романтического лагеря французской литературы. Примечательно при этом, что наряду с несколько тривиальной романтической экзотикой «Восточных стихотворений», в которых изображены пираты, гаремы, султаны и султанши, в лучших стихотворениях сборника появляется тема национально-освободительной войны греческого народа против турецкого ига. Эта война в 20-е годы вызывала горячее сочувствие

[1] V. Hugo, Oeuvres complètes, v. I, Littérature et philosophie mêlées. Paris. 1882, p. 251—252.

[2] Превосходный эстетический анализ «Восточных стихотворений» (с точки зрения богатства и разнообразия употребляемых автором художественных средств, искусства композиции и драматического движения стиха) содержится в работе André Joussin «La pittoresque dans le lyrisme et dans l'épopée de Victor Hugo», Paris, 1920.

всей прогрессивной европейской мысли; подобно Байрону, Пушкину, декабристу Кюхельбекеру и другим передовым поэтам его времени, Гюго выступил на стороне восставших.

Героической борьбе греческих повстанцев посвящено стихотворение «Энтузиазм» (1827), зовущее поспешить в Грецию для помощи ее мученику-народу; затем стихотворение «Канарис» (1828), где поэт воспевает героя греческой освободительной войны, моряка Канариса, отважно сжигавшего вражеские корабли. Одно из лучших стихотворений сборника, «Дитя» (1828), создает незабываемый образ греческого ребенка, случайно уцелевшего в опустевшем городе, залитом кровью и покрытом развалинами, после того как там побывали свирепые турецкие орды.

Чего же хочешь ты? Цветок? Ту птицу? Плод?
— Нет! — гордо отвечал мне юный Сулиот —
Дай только пули мне и порох!

Перевод *Вс. Рождественского*

Пафос борьбы за родину явственно звучит и в стихотворении «Головы в серале» (1826), где прославляются замученные турками греческие патриоты.

Полны величия, спокойны, тверды, строги,
Вы, жертвы гордые, бойцы и полубоги,
Свой непреклонный дух прославили в бою...

— с благоговением говорит о них поэт. Перевод *Г. Шенели*

«Бойцам и полубогам» национально-освободительной греческой войны поэт противопоставляет в «Восточных стихотворениях» жестоких турецких властелинов. Вот сераль, на зубчатых стенах которого развешено шесть тысяч отрубленных голов («Головы в серале»). Вот паша, одним мановением руки сеющий вокруг себя огонь, кровь, разрушение, смерть («Взятый город»). Сурово звучит осуждение поэта:

Среди отчаянного крика,
Средь стонов слышен детский плач,
Но ты неумолим, владыка,
И ненасытен, как палач...

Перевод *Федорова*

Почти через весь сборник Гюго проходит сопоставление крови и роскоши, бедствий и преступлений, творимых кровавыми турецкими властелинами на землях несчастной Греции. Так раскрывается обличительное и, одновременно, глубоко гуманистическое содержание «Восточных стихотворений».

Сборник «Восточные стихотворения» был первым произведением молодого поэта, в котором он выступил решительным сторонником национально-освободительной борьбы и при этом показал себя большим мастером поэтической формы.

Совершенствуя свое поэтическое мастерство, Гюго в это же время положил начало созданию нового романтического театра.

Французский театр был в 20-х годах ареной политической борьбы между ультрароялистским лагерем и лагерем прогрессивным. Борьба эта приняла форму ожесточенного столкновения между «классиками», как тогда называли защитников традиционной классической трагедии, и «романтиками», представлявшими новые веяния в современной французской литературе. На стороне «классиков» были ультрароялисты из окружения Карла X, члены французской Академии, являвшиеся оплотом всякой рутины, реакционные журналисты и бездарные писаки, зарабатывавшие на жизнь рабским копированием великих образцов прошлого; с некоторыми несущественными оговорками, примыкали к «классикам» и поэты из «Общества благонамеренной ли-

тературы», возглавляемого Шатобрианом. Вся эта «мертвая корпорация», как охарактеризовал ее Стендаль, из всех сил держалась за старое аристократическое искусство и, дабы не допустить никакого вольномыслия в современной литературе, требовала неукоснительного соблюдения давно омертвевших классицистских канонов. На сцене безраздельно господствовали эпигоны французского классицизма XVII в. Тирания так называемых «литературных убеждений» была такова, что ни один французский театр не решался ставить пьесы, отступавшие от общепринятых правил, из страха навлечь на себя гнев Академии и реакционных журналов.

Первые же попытки романтиков поколебать рутину вызвали в лагере реакции самый яростный отпор. В 1823 г. против романтизма выступил с церковной кафедры архиепископ Гермополитанский, а с академической — бессменный секретарь французской Академии Оже, объявивший романтизм «зарождающейся сектой» и «новой ересью» и потребовавший «убить чудовище», которое «не уважает никаких приличий». Замечательный трактат «Расин и Шекспир» Стендаля (1823—1824) явился в значительной своей части ответом на эту речь разъяренного академика.

Стендаль был первым теоретиком нового искусства. Его главный тезис о необходимости обновления французского театра в соответствии с новыми интересами современного общества, его идеи о подобии действительности, к которому должен стремиться художник, о национальном характере искусства, о прямом и ясном выражении истины и др. оказали немалое влияние на его современников и способствовали расколу реакционного лагеря во французской литературе. Через три года после второго выпуска стендалевского «Расина и Шекспира», Виктор Гюго, отколовшийся к тому времени от реакционеров и в политической сфере, и в литературе, выступил в своем «Предисловии» к «Кромвелю» с развернутой критикой реакционного искусства и с теоретическим обоснованием новой романтической драмы, которая должна была заменить собой классическую трагедию на сцене французского театра.

«Предисловие» Гюго состоит из двух частей — исторической и теоретической. В первой части писатель устанавливает три периода в истории человечества и соответственно три периода в развитии искусства. Первому — первобытному — периоду истории человечества соответствуют, по его мнению, ода и гимн; второму — античному периоду — эпопея; современной — христианской эре, с ее дуализмом, раздвоенностью, меланхолией и критицизмом — более всего подходит драма, которая объемлет в себе и великое и смешное, и прекрасное и безобразное, что характерно для драмы Шекспира.

Обосновав, таким образом, необходимость перехода к новому, всеобъемлющему искусству, как понимали его романтики, Гюго переходит к развернутой атаке устаревших форм классицистского искусства.

«Предисловие» Гюго носит воинствующий и новаторский характер. Гюго сражается с «псевдоаристотелевским кодексом», с «рутинерами», с «последователями Лагарпа», требует отбросить отжившие свой век академические авторитеты, «обрушить молот на теории, поэтики и системы», сбросить «старую штукатурку, маскирующую фасад искусства», освободить искусство от жеманства и от ложного «изящества», установившихся в нем за последние годы. Подобно Стендалю, Гюго не отрицает величия классической трагедии Корнеля, Расина и Вольтера, но решительно возражает против их эпигонов XIX в. Он требует творческой свободы для художника, отвергает деление на «высшие» и «низшие» жанры, характерные для аристократического искусства классицизма, обрушивается на знаменитые классические «единства»: единство места и единство времени, столь неестественные и неправдоподобные в современном театре.

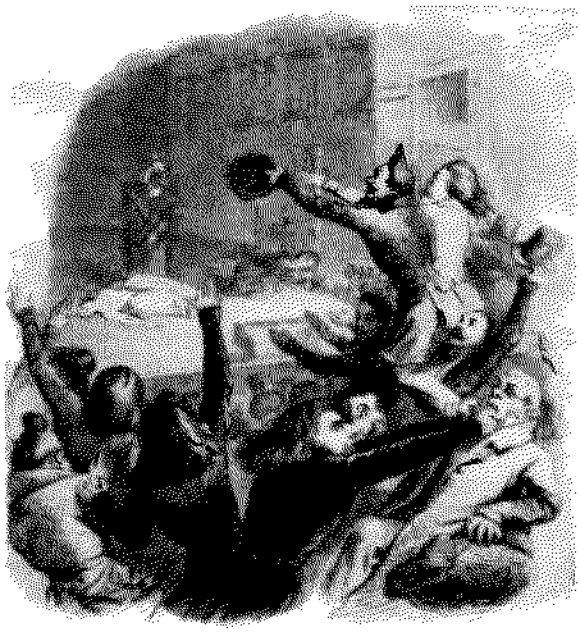
Освободительная сила идей, изложенных в «Предисловии» Гюго, была для своего времени очень велика. Атакуя кастовое салонно-аристократическое искусство, Гюго ратовал за уничтожение замкнутых рамок искусства, за приближение его к жизни, за обогащение и демократизацию поэтического языка, который должен, как говорит писатель, свободно переходить от комедии к трагедии, от гротеска к возвышенному; должен быть лирическим, эпическим или драматическим, смотря по надобности; должен без страха включать в себя как научные термины, так и народные выражения. Низвергая старые литературные каноны, настаивая на изображении конкретной исторической обстановки, требуя изображения живых людей в произведении искусства, Гюго близко подходит к требованиям реалистической эстетики. «И, наконец,—пора уже сказать об этом громко,... все, что содержится в природе, содержится и в искусстве»,— говорит он. Однако ряд положений «Предисловия» уводит его на позиции во многом противоположные трезвому и подлинно реалистическому духу работ Стендаля. Особенно ясно сказывается это в теории гротеска, которой Гюго придает исключительно важное значение.

Гротеск для Гюго связан с требованием введения уродливого и смехотворного в область искусства. Полемизируя с псевдоклассической эстетикой, которая, стремясь к идеалу красоты, жестоко изгоняла безобразное за пределы «высокого» искусства, писатель справедливо доказывает, что в действительной жизни уродливое и смешное существуют рядом с прекрасным и возвышенным. С помощью соединения гротеска и возвышенного Гюго стремится вернуть искусству полноту жизни. Однако самую жизнь, изображаемую в искусстве, писатель представляет себе в идеалистическом и метафизически упрощенном виде, как извечный контраст двух противостоящих друг другу возвышенных и низких, добрых и злых сил. Христианские представления об извечном дуализме человеческой природы в значительной степени владеют сознанием художника и окрашивают собой его понимание романтической драмы. Ему представляется, что человек состоит из двух существ: «одно — бренное, другое — бессмертное, одно — плотское, другое — бесплотное, одно — скованное вожделениями, потребностями и страстями, другое — взлетающее на крыльях восторга и мечты». «...что такое драма, как не это ежедневное противоречие, ежеминутная борьба двух враждующих начал, всегда противостоящих друг другу в жизни и оспаривающих друг у друга человека с колыбели до могилы?» — говорит Гюго. Живой, исторически и диалектически развивающийся процесс жизни подменен здесь схематической картиной неизменных контрастов, а на место конкретных социальных конфликтов подставлены отвлеченные моральные принципы добра и зла, равно одинаковые для всех времен и всех народов.

Характерна преувеличенная роль, которую романтик Гюго отводит воображению и вдохновению художника в процессе создания произведения искусства. «Поэт... должен советоваться... с природой, истиной и своим вдохновением, которое также есть истина и природа»,— говорит он. Гюго считает, что цель искусства почти божественна, что с помощью своего воображения поэт может «исправлять» и «восполнять» пробелы истории. Именно отсюда и проистекает известная субъективность романтиков, их активное вмешательство в изображаемую ими историю, попытка истолковать ее по-своему, в соответствии со своим субъективным пониманием событий.

Противоречивый характер имеет и требование соблюдения колорита места и времени, которое Гюго вводит в искусство. Здесь заключается, несомненно, реалистический момент протеста против искусства классицизма, с его «вечными» античными сюжетами и невниманием к национальным особенностям и особенностям изображаемой эпохи. Гюго, напротив, приближается

к раскрытию связей человека с исторической эпохой, с материальным миром, который его окружает. Недаром он придает такое исключительное значение деталям языка, костюма, декорации, которые активно участвуют в его спектакле. Однако преобразуя историю с помощью своего воображения, романтики интересовались не столько воспроизведением подлинных фактов, сколько моральными уроками, которые можно извлечь из истории. Мелкие исторические детали, внешнее правдоподобие обстановки, нравов, характеров, поведения героев нередко заслоняли собой подлинное содержание происходящих событий. Последним обстоятельством объясняется, в известной степени, неудача первой значительной драмы Гюго «Кромвель».



Первое представление «Эрнани». Карикатура художника Гранвиля.

Провозгласив необходимость раскрыть сложность и противоречивость человеческой натуры («описать гиганта во всех его обликах»,— говорит автор «Предисловия» применительно к образу Кромвеля), Гюго, по существу, не решил задачи создания сложного жизненного образа в своей драматургии. Понимание действительности как столкновения неизменных контрастов предопределило однолинейность характера его драматического героя — либо резко отрицательного, либо идеально добродетельного.

Выступив против условного салонного языка классицистской литературы, Гюго в то же время не пошел за Стендалем, который предлагал трагедию в прозе в качестве образца нового искусства. Гюго стоял за стихотворную драму в своем «Предисловии», видимо, потому, что сохранение стиха отвечало атмосфере романтической героики, которую он стремился воссоздать в своих драмах. Впрочем, через несколько лет Гюго и сам пришел к созданию прозаических драм.

В «Предисловии» к «Кромвелю», написанном в яркой полемической форме и оснащенном богатой аргументацией, проявилось блестящее публицистическое дарование Гюго.

Теория драмы, изложенная в «Предисловии», с ее гротесками, резкими контрастами, романтическим местным колоритом и свободой вымысла, призванного «восполнять пробелы истории», в значительной степени определила особенности творчества Гюго и многих его современников. «Предисловие» к «Кромвелю» стало манифестом романтической школы и сделало Гюго общепризнанным вождем прогрессивного лагеря французского романтизма.

Первой малоудачной попыткой практического применения положений, высказанных в «Предисловии», явилась драма «Кромвель», написанная одновременно с «Предисловием» в 1827 г. Хотя писатель положил в основу своей драмы актуальный, острополитический сюжет и сделал ее героем вождя английской революции — Кромвеля, ему не удалось с достаточной глубиной вскрыть этот замечательный момент в истории Англии. В то же время, полемизируя с классицистским театром, он так перегрузил свою драму внешнеисторическими деталями в соответствии с романтическим пониманием «местного колорита», что сделал ее абсолютно непригодной для сцены.

Следующая драма — «Марион Делорм» — была создана Гюго летом 1827 г. и сразу подверглась запрещению министерства и самого короля Карла X из-за образа Людовика XIII, выведенного автором в весьма неприглядном виде. «Марион Делорм» смогла появиться в театре только после революции 1830 г. Одно это обстоятельство уже показывает, что, несмотря на исторический сюжет (действие происходит во Франции XVII в.), драма Гюго была насыщена злободневными политическими проблемами и воспринималась как живая современность. В лице безвольного и ничтожного Людовика XIII и жестокого кардинала Ришелье Гюго, накануне свержения последнего представителя династии Бурбонов, осудил феодальную монархию за ее преступное равнодушие к судьбам простого человека.

Первой романтической драмой, поставленной на сцене французского театра, была драма Александра Дюма «Генрих III и его двор». Вслед за ней третья драма Гюго «Эрнани», поставленная в феврале 1830 г., после упорных боев между «классиками» и романтиками, после перекрестного огня свистков и аплодисментов в течение целого театрального сезона, в конце концов завоевала романтическому театру полную победу. За несколько месяцев до крушения режима Реставрации классицистская трагедия была изгнана со сцены. Драму «Эрнани» одобрил и Пушкин, сказав, что это «одно из современных произведений, которые он прочел с наибольшим удовольствием». Дальнейшее развитие романтического театра проходило уже после революции 1830 г.

Накануне июльских событий Гюго была создана и повесть «Последний день приговоренного к смерти» (опубликованная в феврале 1829 г.), в которой писатель впервые обратился к современному сюжету.

Следуя требованию романтической эстетики — ввести уродливые, ранее исключаемые из литературы явления в область литературы, Гюго приходит к изображению самых темных сторон общественной жизни, а именно, преступлений и пороков, жестоко наказуемых законами буржуазно-дворянского общества. В повести «Последний день приговоренного к смерти» мысль Гюго обращается к одному из несчастных, осужденных на смертную казнь. Повесть отличается лирической взволнованностью; она написана в форме дневника осужденного. В ней мастерски воспроизводится вся гамма трагических переживаний приговоренного к смерти человека на протяжении последних дней, часов и минут его жизни.

«Последний день приговоренного к смерти» — первое из тех произведений молодого Гюго, в которых отщепенцы общества — каторжники, проститутки, нищие, бродяги — показаны не как негодяи и преступники, а как жертвы несправедливого социального режима. Оно предвосхищает социальную повесть «Клод Гё» и знаменитый социальный роман «Отверженные». Не случайно повесть Гюго была высоко оценена русской революционно-демократической критикой, которая вообще относилась к французскому художнику очень принципиально, часто порицая его за риторичность и некоторую напыщенность, а также за отступления от правды жизни.

«...какая ужасная, раздирающая истина в его «Последнем дне осужденного»! — горячо восклицал Белинский [1]. «Кого не заставил задуматься над вопросом о смертной казни «Последний день осужденного»? В ком не возбуждали чего-то вроде угрызения совести его резкие, страшно и странно освещенные на манер Турнера картины общественных язв, бедности и рокового порока?» — говорит Герцен [2].

Уводя своего читателя из королевских дворцов в жилище бедняка, на площадь, на рынок, в тюрьму и в больницу, Гюго пытался раскрыть психологию преступления и нищеты.

Однако в повести доминирует романтическая абстрактность, заключающаяся в том, что, выступив против смертной казни, писатель не захотел показать в образе преступника, караемого законом, конкретного человека, вынужденного на преступление социальными условиями жизни, как он сделает это позже в изображении Клода Гё и Жана Вальжана. Здесь художник уклонился от раскрытия истории преступника, сообщив, что страничка его биографии выпала из рукописи, и мы так и не можем узнать, за что карает общество этого хорошего человека. Тем самым Гюго, естественно, ослабил обличительную силу своей повести, обратив ее против всякой смертной казни, независимо от содержания преступления и вины преступника.

3

В июле 1830 г. во Франции вспыхнула революция, положившая конец монархии Бурбонов. Но плодами народной победы воспользовалась крупная буржуазия. «...Тотчас же после июльских происшествий,— писал Белинский,— ...бедный народ с ужасом увидел, что его положение не только не улучшилось, но значительно ухудшилось против прежнего» [3]. Немудрено, что народные массы не считали революцию законченной; заговоры, восстания и баррикадные бои не прекращались почти на всем протяжении 30-х годов.

Однако, несмотря на постоянное подспудное волнение народных масс, столь ясно проявившее себя в парижских и лионских восстаниях 30-х годов, ни либеральная, ни республиканская и никакая другая политическая партия даже и не попытались найти средства для улучшения положения народа. «Первою из попыток найти способы к удовлетворению потребности массы был во Франции в нашем веке сен-симонизм»,— справедливо говорил Чернышевский в работе «Июльская революция во Франции».

В обстановке обострившейся классовой борьбы и распространения социально-утопических учений продолжался дальнейший подъем, начавшийся в творчестве Гюго незадолго до июльской революции 1830 г. Мировоззрение писателя ощутимо перерастало рамки либеральной оппозиции и вбирало в себя демократические и социально-утопические идеи. Образ народного героя, противопоставленного развращенной клике власть имущих, вошел и в роман, и в драму, и в лирику, и в социальную повесть, которые Гюго создавал в 30-е годы.

Первым замечательным произведением Гюго, появившимся вслед за июльской революцией, был роман «Собор Парижской богоматери» («Notre-Dame de Paris»), начатый писателем в июле 1830 г. и законченный им в феврале 1831 г. Так же как и в драмах, Гюго обращается здесь к истории, изображая Париж XV в.; но в жанре романа этот исторический сюжет

[1] В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. I, 1948, стр. 119.
[2] А. И. Герцен. Былое и думы, ОГИЗ, 1946, стр. 535.
[3] В. Г. Белинский. Избр. философские произведения, т. II, М., 1949, стр. 109.

развернут художником в широкую и живописную картину средневековой французской жизни. В отличие от реакционных романтиков, воспевавших рыцарские замки и турниры и оплакивавших невозвратно ушедшую культуру феодального средневековья, Гюго обращается в своем романе к народному средневековью. Увлеченный героикой июльских баррикад, он хочет вскрыть неисчерпаемые возможности творческого гения французского народа и найти в истории истоки его великих деяний. В этом и состоит значение его нового романа.

Атмосфера народной жизни, жизни городской толпы, с ее буйными празднествами, насмешливыми и острыми суждениями, ее возмущением и ее бунтами, охватывает читателя с первых страниц книги. С живым характером этой народной толпы связана у Гюго вся средневековая культура, которую он рисует в своем романе: быт, нравы, обычаи, верования, искусство характер средневекового национального зодчества, которое воплощено в величественном соборе Парижской богоматери. Готическое искусство средневековья представляет в романе большую и важную проблему. Недаром в предисловии ко 2-му изданию «Собора Парижской богоматери» (20 октября 1832 г.) писатель говорит, что именно в главах, посвященных истории и искусству средних веков, заключена эстетическая и философская идея романа. Средневековая готика для Гюго — это прежде всего замечательное народное искусство. Вот почему собор является в романе ареной отнюдь не мистических, а реальных житейских страстей. Вот почему так неотделим от собора несчастный подкидыш — звонарь Квазимодо. Он, а не мрачный священнослужитель Клод Фролло, является подлинной душой собора. Он лучше, чем кто бы то ни было, понимает музыку его колоколов, ему кажутся родными фантастические изваяния его порталов. Великие произведения искусства, по мысли Гюго, всегда связаны с народным гением своей эпохи. «Крупнейшие памятники прошлого — это не столько творения отдельной личности, сколько целого общества; это, скорее, следствие творческих усилий народа, чем блистательная вспышка гения,— говорит писатель.—...Художник, личность, человек исчезают в этих огромных массах, не оставляя после себя имени творца; человеческий ум находит в них свое выражение и свой общий итог. Здесь время — зодчий, а народ — каменщик».

Из народной толпы, которая играет решающую роль во всей концепции романа, выходят его главные герои — уличная танцовщица Эсмеральда и звонарь Квазимодо. Мы знакомимся с ними во время народного празднества на площади перед собором, где Эсмеральда пляшет и показывает фокусы с помощью своей козочки, а Квазимодо возглавляет шутовскую процессию как король уродов. Оба они так связаны с толпой, которая их окружает, что кажется, будто художник лишь на время извлек их из нее, чтобы сделать главными действующими лицами своего романа [1].

Красавица Эсмеральда олицетворяет собой все доброе, талантливое, естественное и здоровое, что несет в себе народ, в противоположность мрачному церковному аскетизму, насильно налагаемому на него фанатиками. Недаром она так жизнерадостна, музыкальна, так любит песню и танец, эта маленькая уличная танцовщица; это настоящее дитя народа: ее танцы дают радость простым людям, ее боготворят бедные студенты и оборванцы из Двора чудес.

---

[1] Интересное суждение о романе «Собор Парижской богоматери» мы находим в работе «Le gueux chez Victor Hugo» (Paris, 1936) профессора Maria Ley-Deutsch, которая доказывает, что Гюго первый из европейских писателей ввел образ босяка, нищего, оборванца в большую художественную литературу, сделав этот образ персонажем *первого* плана.

Образ Квазимодо, как это характерно для героя романтических произведений, раскрывается прежде всего в любви. По тому, как беззаветно любит Эсмеральду этот чудовищно уродливый человек, готовый отдать за нее жизнь, но не смеющий даже приблизиться к ней, чтобы не пугать ее своим видом, мы узнаем подлинную красоту и благородство его души. Каким пустым и ничтожным выглядит рядом с этим бедным звонарем фатоватый дворянчик Феб, которого делает своим кумиром наивная Эсмеральда!



Фрагмент титульного листа книги В. Гюго «Собор Парижской богоматери». 1836.

Бесхитростному миру народной толпы — миру Эсмеральды и Квазимодо — противостоит в романе один из наиболее типичных представителей средневековой церкви — архидиакон собора Парижской богоматери, ученый-схоласт Клод Фролло, который тоже любит Эсмеральду. Однако страсть священника, толкающего несчастную цыганку в камеру пыток и на эшафот за то, что она отвергает его любовь, носит зловещий, демонический характер. Здесь особенно ясно сказывается связь романа Гюго с политической обстановкой, в которой он создавался. После 1830 г. в передовых слоях французского общества наблюдается сильнейшая реакция против католицизма — главной опоры старого режима. Как раз когда Виктор Гюго заканчивал свою книгу, он мог наблюдать, как разъяренная толпа громила монастырь Сен-Жермен Л'Оксерруа и дворец архиепископа в Париже и как крестьяне сбивали кресты с часовен на больших дорогах. Сделав главным представителем зла католического священника, обуреваемого нечистой страстью, художник с огромной силой вскрыл в своем романе лицемерную сущность «аскетического» католицизма.

Основной сюжетной линией романа является борьба за Эсмеральду. Эту борьбу ведут, с одной стороны, Квазимодо и нищая голытьба Парижа, с другой — озверевший священник при помощи всей системы средневековых суеверий и предрассудков, поддерживаемых авторитетом церкви и государственной власти.

Знаменательное сопоставление народной массы и власть имущих, которое проходит через все лучшие произведения Гюго, получает яркое воплощение уже в «Соборе Парижской богоматери». В этом сопоставлении заключается глубокий смысл, проистекающий из опыта революций: в известные моменты истории несчастные отщепенцы общества осознают свою правоту и свою силу, поднимаются, подобно грозной стихии, и бросают вызов угнетателям. Именно таков смысл сцены похищения Эсмеральды звонарем Квази-

модо, когда, поняв, что девушка осуждена на смерть, он выхватывает ее из рук палачей и при восторженных рукоплесканиях толпы укрывает ее в соборе. «Он был прекрасен, этот сирота, подкидыш... он чувствовал себя величественным и сильным, он глядел в лицо этому обществу, которое изгнало его, но в дела которого он так властно вмешался; глядел в лицо этому человеческому правосудию, у которого вырвал добычу, всем этим тиграм, которым лишь оставалось ляскать зубами, этим приставам, судьям и палачам, всему этому королевскому могуществу, которое он, ничтожный, сломил с помощью всемогущего бога»,— так рисует писатель бунт, поднявшийся в душе Квазимодо.

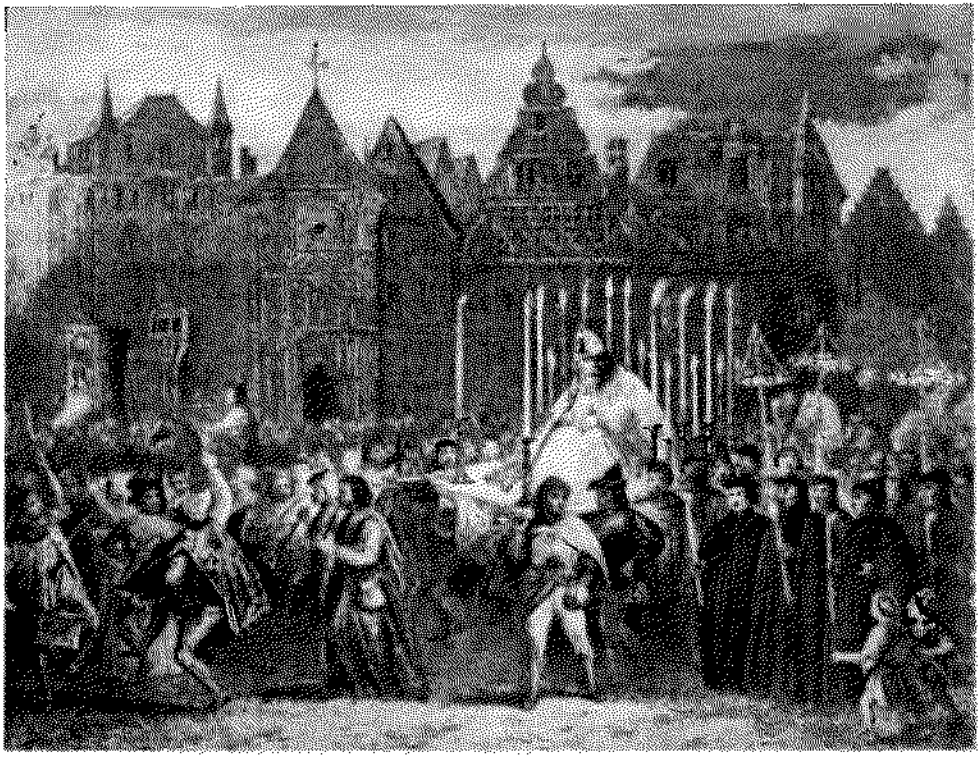
Как Квазимодо, укрывший Эсмеральду в соборе, так и босяки из Двора чудес, пришедшие атаковать собор, чтобы спасти ее от грозящей ей смерти, проявляют в борьбе за нее мужество и упорство. Штурм собора многотысячным сборищем парижской нищеты носит грозный, символический характер, как бы предвещая победоносный штурм Бастилии 14 июля 1789 г. Замечательно, что в истории Гюго обращает внимание читателя на истоки тех явлений, которые в пору революционного подъема 30-х годов должны были особенно волновать его современность. Судьбу Эсмеральды решает, однако, король Людовик XI, появляющийся в последних главах романа как равнодушный палач бедной цыганки. Сплетение всех бурных романтических страстей — Клода Фролло, Квазимодо, босяков из Двора чудес — разбивается о бесстрастную и жесткую натуру короля.

Показав широко и многообразно весь фон средневековой общественной жизни, Гюго оставил бы картину незаконченной, если бы не ввел в свой роман этой знаменательной для французского средневековья фигуры короля Людовика XI (годы царствования 1461—1483). Интересно, что художник иначе подошел к задаче изображения короля в своем романе, чем он делал это в отношении других героев. Поэтичность, окружавшая образ Эсмеральды, печать демоничности, лежавшая на облике Клода Фролло, яркие живописные краски, использованные художником при изображении народной толпы, уступают место необычной для Гюго точности и реалистической трезвости, когда он подходит к изображению общей политической ситуации французского королевства и представляет нам хитрую и сложную государственную политику, дворцовую обстановку, ближайшее окружение короля, его лекаря, цырюльника, а также фламандских послов, к советам которых исподволь прислушивается король Франции.

Опираясь на исторические источники, писатель искусно использует характернейшие детали для обрисовки поведения, образа мыслей и сложной политики Людовика XI.

Во Франции XV век был веком формирования национальной буржуазии. Опираясь на эту буржуазию и на все так называемое «третье сословие», которое определяло характер средневекового города, хитрый и умный политик Людовик XI вел упорную борьбу с феодальными сеньорами и их притязаниями, с целью объединения французского королевства под своей неограниченной властью. Вот почему восстание парижской черни, принятое вначале за восстание, направленное против судьи, который пользовался феодальными правами, встречается королем с едва сдерживаемой радостью; ему кажется, что «добрый народ» помогает ему сражаться с его врагами. Однако Гюго вовсе не обманывается внешней «демократичностью» короля.

Хотя историограф Людовика XI — Филипп де Коммин — называл его «королем простого народа», Гюго наглядно показывает, как меняется отношение короля к народному восстанию, лишь только он узнает, что народ штурмует не судейский дворец, а собор Парижской богоматери, находящийся



«Квазимодо». Гравюра В. Финден с картины Л. Буланже из книги В. Гюго «Собор Парижской богоматери». 1836 г.

во владении самого короля. Показывая, как безжалостно и равнодушно решает король судьбу бедной уличной плясуньи и восставшей за нее парижской голытьбы, художник раскрывает подлинные устремления короля. Королю важно лишь использовать народ в своих целях, он поддерживает парижскую чернь лишь постольку, поскольку она играет ему на руку в борьбе с феодальными владельцами, и жестоко разделывается с нею, как только она становится на пути его интересов. В такие моменты король и феодальные властители подают друг другу руки и объединяют свои усилия в борьбе с народом. К этому исторически верному выводу приводит трагический финал романа: разгром мятежников королевскими войсками и казнь осужденной церковью цыганки. Последним штрихом — местью Квазимодо, который, верный своему чувству к Эсмеральде, сбрасывает Клода Фролло с высоты собора, Гюго как бы закрепляет моральную победу за народом, подчеркивая его действенное устремление к добру, красоте и правде.

Уже из анализа этого относительно раннего романа мы можем вывести некоторые заключения о характерных чертах Гюго-романиста.

При общем романтическом характере произведения, в котором представлены не только исключительные, контрастирующие между собой характеры и демонические страсти, но и необычайная, поражающая воображение обстановка (праздник уродов, мрачная келья отшельницы, фантастический Двор чудес),— в эту, казалось бы чисто романтическую атмосферу, Гюго вводит реалистически отображенную борьбу социальных сил (средневеко-

вая Франция в момент формирования в ее недрах буржуазных отношений, борьба феодальных и буржуазных тенденций и т. д.). При этом писатель правильно акцентирует политическое и моральное значение народного фактора в жизни общества. В основных, решающих чертах романтическое произведение Гюго отображает, таким образом, подлинную историческую правду. Эта правда жизни, облеченная в волнующую, живописную и поэтическую форму, активно утверждающая подлинную красоту и величие чувств за самыми несчастными и угнетенными слоями общества, создает неувядаемое очарование романа. До сих пор «Собор Парижской богоматери» является одним из тех произведений Виктора Гюго, которые наиболее любимы широкими демократическими массами всего мира, в том числе и читателями Советского Союза.

4

В тесной связи с романом «Собор Парижской богоматери» стоит драматургия Гюго 30-х годов, созданная в той же обстановке бурных политических потрясений.

В 1832 г. появляется одна из его лучших драм «Король забавляется» («Le roi s'amuse»), которая сразу же после первого спектакля подвергается запрету, исходящему уже от правительства Июльской монархии. Театру Французской комедии было приказано немедленно снять афишу с вызывающим названием «Король забавляется», под предлогом того, что пьеса «оскорбительна для нравственности». На самом деле, подлинная причина запрета заключалась в том, что в обстановке народного подъема пьеса Гюго была воспринята широкой публикой как боевой революционный спектакль, разоблачающий королевский деспотизм; на представлении его с воодушевлением пели «Марсельезу» и «Карманьолу».

Следующие драмы Гюго — «Мария Тюдор» («Marie Tudor») и «Лукреция Борджиа» («Lucrèce Borgia»), созданные в 1833 г., были написаны прозой, что также явилось известным нововведением романтиков во французскую драматургию, которую поэтика классицизма ограничивала обязательной стихотворной формой. В 1835 г. Гюго создает драму «Анджело, тиран Падуанский» («Angelo, tyran de Padoue»), а в 1837 г.— драму «Рюи Блаз» («Ruy Blas»), которую писатель заслуженно считал вершиной своей драматургии. В 1843 г., в момент идеологического и творческого кризиса, связанного со спадом народных волнений, Гюго выступает с самой неудачной драмой «Бургграфы» («Les Burgraves»), представление которой знаменует кризис романтического театра. После этого романтическая драма сходит со сцены.

Особенности романтической драмы, созданной Гюго, заключались в том, что это была боевая, злободневная драма, хотя она и строилась на историческом материале. Действие драмы никогда не замыкалось в узкие рамки частной и семейной жизни. Драма вовлекала в свою орбиту актуальные политические и моральные проблемы, трактовала вопросы управления государством, вопросы взаимоотношений короля и власть имущих с народом. В противоположность классицистской трагедии, с ее абстрактной декламацией вместо живого действия на сцене, в драмах Гюго все происходит на глазах зрителя: тут задумывают и совершают преступления, тут любят, убивают, умирают. Если нужно, на сцену театра выводится даже целая толпа. Энергичный, волевой герой, не отступающий от борьбы даже перед лицом смерти, острый драматизм, динамичность, повышенная эмоциональность характеризуют театр Гюго. В этом сказывается своего рода плебейская публичность прогрессивного романтизма, противостоящая кастовой замкнутости классицистского театра.

Сам Гюго часто подчеркивал новаторский характер своего театра, предназначенного для народа. «Настало, думается нам, время для того, кого бог одарил гениальностью, создать целый театр, обширный и простой, единый и разнообразный, национальный по историческим сюжетам, народный по своей правдивости, человечный, непринужденный и всеобъемлющий по изображению страстей. За работу, драматурги! Эта работа прекрасна, она почетна. Вы имеете дело с великим народом, привыкшим к великим деяниям. Он видел их и совершал их сам»,— говорит он в предисловии к драме «Марион Делорм».

По мере дальнейшего развития своего театра, Гюго все более и более приходил к пониманию общественного и воспитательного значения искусства. «Театр — это трибуна. Театр — это кафедра... не выходя из границ беспристрастного искусства, драма выполняет миссию национальную, миссию общественную, миссию человеческую...»,— говорит он в предисловии к драме «Лукреция Борджиа».

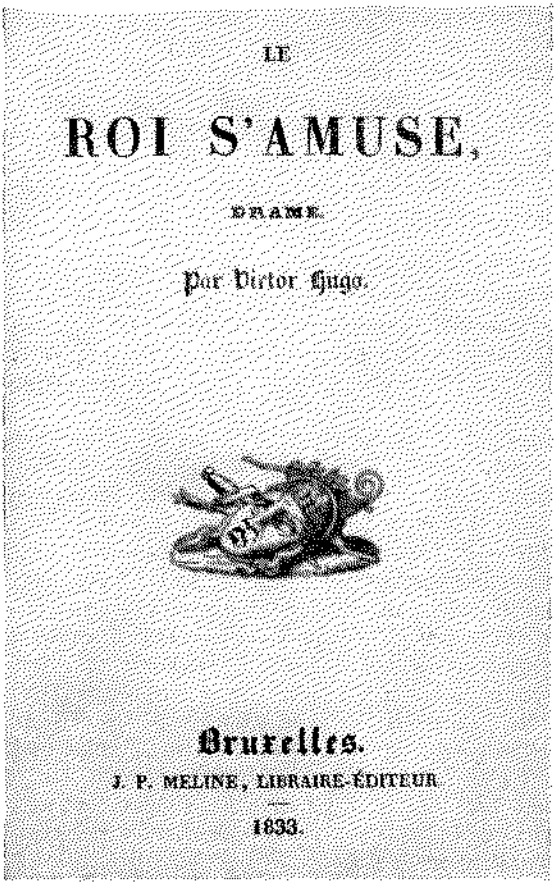
Большое общественно-воспитательное значение театра Гюго состоит в том, что, несмотря на известную романтическую риторичность, художник, тем не менее, правильно схватывает сущность социального конфликта и в соответствии с этим конфликтом расставляет фигуры и кладет краски: доброе и злое правильно найдено, первое — высоко поднято, второе — обличено писателем со всей силой его бурного темперамента. В драме Гюго бросается в глаза резкое противопоставление характеров, осуществляемое таким образом, что на одной стороне оказываются представители официальной власти, вроде кардинала Ришелье, Франциска I, Марии Тюдор, вельмож и министров, обрисованных самыми черными красками; на другой же стороне выступают представители отверженных и презираемых слоев общества, такие, как куртизанка Марион и ее возлюбленный — безродный подкидыш Дидье, шут Трибуле, комедиантка Тисба, лакей Рюи Блаз, ремесленник Жильбер.

Именно в этой среде, которая раньше вообще оставалась вне сферы «высокого» искусства, Гюго находит своего положительного героя и раскрывает всю силу и красоту его героического подвига.

Столкновение праздных и эгоистических баловней судьбы с обездоленными людьми, которых власть имущие используют для своего развлечения или для своей выгоды, художник особенно ярко воссоздал в драме «Король забавляется», в которой он противопоставил безнравственного короля Франциска I несчастному шуту Трибуле и его прекрасной дочери Бланш. И тот и другая становятся забавой короля. Два мира, две морали ярко противопоставлены друг другу в этой драме. Мораль «высших», развращенных сословий бесповоротно осуждается художником.

Хотя Гюго в это время еще не выступает прямо против монархии, но объективно драмы его носят антимонархический характер: они резко осуждают злых и ничтожных королей, от которых зависят судьбы целых государств и народов. Если Франциск I в драме «Король забавляется» представлен как легкомысленный развратник, то Людовик XIII в драме «Марион Делорм» является ничтожным человеком, игрушкой в руках кровавого кардинала Ришелье; могущественная королева Англии Мария Тюдор (из одноименной драмы) представлена человеком, который не может думать ни о чем ином, кроме своей страсти, и ненавидит свой народ и свою столицу. Ее двор является средоточием интриг, коварства и распутства. Ее фаворит Фабиани — гнусный выскочка, негодяй и обманщик, которого ненавидит народ Англии.

По мере усиления массовых движений 30-х годов проблема взаимоотношений народа с монархом все более ощутимо входит в театр Гюго. Уже в драме «Эрнани» писатель заставляет Дона Карлоса, накануне получения



Заглавный лист драмы В. Гюго «Король забавляется». 1833 г.

им императорской короны, задуматься о народе, который решает судьбы государей. В этой драме, так же как и в лирике этих лет, впервые появляется поэтический образ народа-океана, на дне которого покоится уже немало обломков потонувших королевств. В драме «Мария Тюдор» драматург идет дальше, противопоставляя придворному миру интриг и низких страстей «человека из народа» — ремесленника Жильбера. Народная масса выступает в этой драме как активная и грозная сила, которая бунтует, волнуется, осаждает Тоуэр, требуя казни ненавистного фаворита королевы. Мария Тюдор и народ сталкиваются в драме в непримиримом конфликте, и народ, на чьей стороне не только правда, но и сила, побеждает королеву.

Еще интереснее в этом отношении драма «Рюи Блаз», в которой лакей, вознесенный волею случая на вершину общественной лестницы, становится, благодаря своему уму и таланту, первым человеком в государстве и своим честным отношением к родине посрамляет знатных испанских грандов. Здесь поэт не только одарил своего плебейского героя благородным чувством любви, которым всегда сильны его романтические герои, но поднял его до масштабов крупного государственного деятеля, показал, что именно народ есть та справедливая и высокоморальная сила, которая одна только может спасти погибающее государство.

Знаменитая сцена, в которой Рюи Блаз обличает бесстыдных министров-грабителей, предвосхищает собой обличительную речь, с которой через много лет в романе «Человек, который смеется» уличный паяц Гуинплен выступит в палате английских лордов:

Так вот правители Испании несчастной!
Министры жалкие, вы — слуги, что тайком
В отсутствие господ разворовали дом!
И вам не совестно, в дни грозные такие,
Когда Испания рыдает в агонии,
И вам не совестно лишь думать об одном —
Как бы набить карман и убежать потом?

Гробокопатели, которые решили
Ограбить родину, как грабят труп в могиле!..
. . . . . .
За эти двадцать лет несчастный наш народ,—
Я точно подсчитал,— неся тяжелый гнет
И вашей жадности и варварских законов,
Он выжал из себя почти пятьсот мильонов
На ваши празднества, на женщин, на разврат.
И все еще его и грабят и теснят?

Перевод *Т. Щепкиной-Куперник*

Эта речь Рюи Блаза, полная горячего гражданского и обличительного пафоса, является кульминационным пунктом драмы. В ней художник запечатлел глубокую правду жизни: подлинный патриотизм народа и продажность, корыстолюбие господствующих классов. Недаром эта сцена, исполненная в 1935 г. в Париже, в день 50-летия со дня смерти Виктора Гюго, вызвала огромное воодушевление двадцатитысячной аудитории, собравшейся в зале Трокадеро.

Для романтической драмы Гюго характерны яркие драматические ситуации, романтическая приподнятость чувств, пылкость речей и поступков героев. Сильной стороной романтической драмы, наряду с ее обличительным пафосом, является моральная красота положительного героя, всегда наделенного писателем высоким благородством, героической самоотверженностью, силой чувств. Все положительные герои и героини театра Гюго — Марион Делорм, Рюи Блаз, Бланш, Тисба и др.— способны, не задумываясь, отдать свою жизнь за любимого человека. Веря в исторический прогресс человечества, смутно угадывая идеал будущего человека, художник сообщает своему герою благороднейшие черты этого идеала. Именно в этой силе чувств, поднимающей человека на высокий подвиг, надо искать причину доныне неумирающего эмоционального воздействия романтического театра.

Однако положительный герой Гюго лишен конкретных социально-исторических черт. И испанский лакей Рюи Блаз и английский ремесленник Жильбер, и знатный по рождению разбойник Эрнани представляют собой один и тот же тип идеального романтического героя. Недаром еще в «Предисловии» к «Кромвелю» поэт высказывал мысль, что «Прекрасное имеет только один тип, тогда как безобразное — тысячи». Если отрицательные персонажи Гюго имеют еще разнообразные, порой гротескные и чудовищные облики, обусловленные их разным положением в обществе: вельможа, король, судейский крючкотворец, ростовщик и т. д., то его положительные герои выражают отвлеченные идеалы поэта, они выполняют функцию моральной нормы, высоконравственного образца. Порой абстрактный гуманизм писателя, его желание найти прекрасное даже в безобразном, приводит его к тому, что он рисует положительное начало там, где его в действительности никак не может быть. Такова ошибочная концепция драмы «Лукреция Борджиа», где Гюго пытается, вопреки исторической правде, найти очищающее чувство материнства в отвратительной героине своей пьесы. Эти отступления от правды жизни, постепенно увеличивающиеся к концу 30-х и началу 40-х годов, приводят к кризису романтическую драму Гюго. Наиболее ярко кризис этот выявился в драме «Бургграфы», где писатель отказался от изображения народного героя и перегрузил свою пьесу нереальным и фантастическим элементом.

Театр Гюго с его героическим пафосом был порождением периода народного подъема, начавшегося накануне июльской революции и продолжавшегося на протяжении первой половины 30-х годов. Созданный как боевой

демократический жанр, театр Гюго сыграл большую прогрессивную роль как в обличении знатных и коронованных негодяев, так и в воспитании героических идеалов в среде народа. Не случайно романтический театр, по признанию Ромэн Роллана, стал образцом для создания его Народного театра. Когда же героическая волна народных восстаний 30-х годов пошла на убыль, романтическая драма Гюго, потеряв питавшую ее почву, должна была сойти с французской сцены.

5

Подавление лионских восстаний, расправа с республиканскими восстаниями 1832 и 1834 гг., процесс сен-симонистов, репрессивные меры, предпринятые против республиканской печати, равно как и другие подобные факты, глубоко возмущали передовых людей Франции. В это время и Гюго, хоть он и не был тогда республиканцем, присоединил свой голос к голосам протеста против буржуазной монархии, которая топила в крови все попытки народных масс избавиться от бесправия и беспросветной нищеты. Наряду со своей драматургией, насыщенной героико-романтическим пафосом, Гюго уже в 30-е годы начинает создавать произведения, непосредственно откликающиеся на современные политические события, происходящие во Франции.

В 1832 г. Гюго переиздает свою повесть «Последний день приговоренного к смерти», предваряя ее предисловием, посвященным такому злободневному событию, как волнения, связанные с требованием народа казнить бывших министров Карла X. Описывая, как вся либеральная палата «принялась плакать и кричать», как сердца всех законодателей «преисполнились внезапного и чудесного милосердия» и в течение нескольких дней на парламентской трибуне сменяли один другого болтуны в трауре, которые «патетично и жалостно» ратовали за отмену смертной казни, писатель резко срывает с них маски либеральности и гуманности. «Ах, вот что! Вот в чем дело! Ведь мы отменяем смертную казнь не ради тебя, народ, а ради нас, депутатов, которые могут сделаться министрами! Мы не желаем, чтобы механизм Гильотена применялся к высшим классам, а поэтому мы его ломаем».

Слова эти показывают, что писатель резко осуждает законодательные акты Июльской монархии, столь сердобольной к «своим», к «людям из общества», и столь неумолимой по отношению к людям из народа.

От абстрактной постановки вопроса о смертной казни, которая была свойственна повести «Последний день приговоренного к смерти», Гюго приходит к конкретной социальной постановке вопроса: против кого направлены эти законы? Кто именно карается смертной казнью в современной буржуазной Франции?

Предисловие к повести «Последний день приговоренного к смерти» в издании 1832 г. является злым памфлетом на буржуазное правительство, на либеральных парламентских деятелей Июльской монархии. Сама форма этого полного негодования предисловия, патетическая, блещущая сарказмом и изобилующая возмущенными обращениями к правителям, к судьям, к «благонамеренному» обществу, свидетельствует о смелости выступления художника против правящих кругов с позиций отверженных и угнетаемых слоев народа.

В 1834 г. Гюго выступает с социальной повестью «Клод Гё». Лионские восстания 1831 и 1834 гг. не вызвали прямых высказываний писателя, но повесть «Клод Гё» можно считать, по существу, подлинным откликом Гюго на первое самостоятельное выступление французского рабочего класса.

Восстания лионских ткачей показали французскому обществу, что на политическую арену выдвигается новая сила — рабочий класс. И в то время, как либеральные министры успокаивали встревоженную буржуазию пушечной пальбой по лионским повстанцам, писатель Виктор Гюго сделал попытку ввести нового рабочего героя в художественную литературу, сделав его носителем более высокой, антибуржуазной морали и выразив его устами резкий протест против положения бедняка в современном буржуазном мире.

Интересно, что Гюго невольно отрешается от абстрактности и риторичности всякий раз, как он вплотную подходит к социальным вопросам. Клод Гё — рядовой французский рабочий, выступающий в типичной для него обстановке безработицы и нищеты. Предваряя ситуацию своего будущего героя Жана Вальжана, писатель создает образ честного и трудолюбивого бедняка, который *вынужден украсть*, чтобы спасти от голодной смерти свою подругу и ребенка; затем *вынужден убить*, чтобы наказать негодяя-тюремщика, который систематически унижает его человеческое достоинство. При этом всей логикой повествования писатель показывает, что общество, в котором живет Клод Гё, организовано неправильно, плохо, что на нем, а не на Клоде Гё, лежит ответственность за совершенные Клодом проступки. Ставя своего героя лицом к лицу с буржуазным законом, писатель подчеркивает, что на его стороне справедливость; он ставит вопрос о виновности общества перед бедняком. «Я вор и убийца: я украл и убил. Но почему я украл? Почему я убил? Поставьте еще и эти два вопроса рядом с другими, господа присяжные»,— заявляет обвиняемый Клод Гё, представший перед судом с полным сознанием своей моральной правоты.

Буржуазный суд казнит Клода Гё, как он казнит тысячи таких же бедняков, представляющих «угрозу» для общественной системы. И когда Клод Гё сходит со сцены («когда скатилась эта благородная и умная голова»,— говорит писатель), автор сам всходит на трибуну, чтобы от своего имени продолжить обвинение, брошенное рабочим Клодом Гё в адрес людей, стоящих во главе Франции. Публицистический талант писателя проявляется здесь в полной мере. Уничтожающе высмеивая бесплодные прения, происходящие в парламенте вокруг вопроса о том, белые или желтые пуговицы должны быть у национальной гвардии, писатель-трибун громогласно обращается к депутатам: «Господа члены центра, господа крайней правой и крайней левой, простой народ страдает! Будете ли вы называться республикой или монархией — народ страдает; это факт. Он страдает от холода и от голода, нужда толкает его в объятия преступления или порока... Сжальтесь над народом, у которого каторга отнимает сыновей, а дома терпимости дочерей. У вас и без того уже слишком много каторжников и проституток...».

То, что в этот момент Гюго поднимается до осознания необходимости каких-то новых путей для решения основных социальных вопросов жизни, свидетельствует, в какой высокой степени он был захвачен поднимающейся волной народного движения и социально-утопическими идеями 30-х годов. Правда, писатель добивается не уничтожения классового неравенства, а лишь смягчения доли бедняка. Повесть «Клод Гё» не лишена противоречий, ибо, наряду с резким общественным протестом, она содержит утопические и филантропические иллюзии — упования на возможность убеждения «высших» классов, на воспитательную роль религии и т. д., это в значительной степени снижает остроту реалистического разоблачения, которое предпринял здесь художник.

6

Противоречия в мировоззрении Гюго особенно ясно раскрываются в его лирике 30-х годов. В эти годы Гюго издает четыре сборника стихов: «Осенние листья» («Les feuilles d'automne», 1828—1831), «Песни сумерек» («Les chants du crépuscule», 1830—1835), «Внутренние голоса» («Les voix intérieures», 1835—1837), «Лучи и тени» («Les rayons et les ombres», 1837—1840). В это же время поэтом создается бóльшая часть стихотворений, вошедших позднее в двухтомный сборник «Созерцаний» («Les contemplations»), опубликованный лишь в 1856 г.

Сборники «Осенние листья» и «Песни сумерек», созданные в обстановке общественного подъема, естественно несут на себе печать своего времени. Здесь присутствуют религиозные сомнения и философские размышления о судьбах человека. Здесь поэт с гордостью говорит о гражданской и воспитательной роли поэзии. В лучших стихотворениях этих сборников появляется величественный образ народа-героя, от которого зависят судьбы отечества.

Стихотворение «Размышления прохожего о королях», созданное в мае 1830 г., т. е. накануне падения Бурбонов, звучит как предсказание революции и как грозное предупреждение всем коронованным владыкам:

Пируют короли. Меж тем под их ногами,
Как зыбкий океан под легкими судами,
Волнуется, рычит и грозно в берег бьет
Непроницаемый для королей народ.

. . . . . .

Спешите, короли! Не будьте с веком в споре,
Старинный берег ваш поглотит скоро море.
Народ идет. Настал его прилива час.
Смывая прошлое, навек он смоет вас!

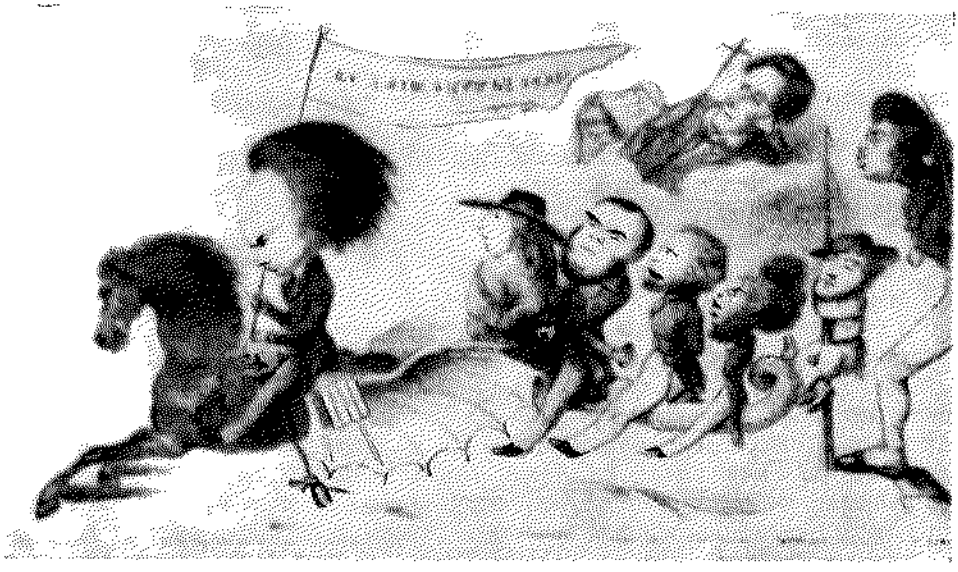
Перевод *Э. Фельдман*

В большом стихотворении «Писано после июля 1830 года» Гюго воспевает героев июльских баррикад. Патриотический «Гимн», созданный в годовщину революции — в июле 1831 г., поэт посвящает памяти погибших героев. Славя народ Франции, сражавшийся на баррикадах с мечтой о свободе родины, Гюго выражает лучшие чувства своей нации. Недаром «Гимн» Гюго подпольная «Юманите» напечатала на своих страницах в сентябре 1941 г. — в тяжелые времена гитлеровской оккупации Франции, для того, чтобы напомнить французам их патриотический долг и словами великого национального поэта почтить память погибших за родину патриотов.

В последнем стихотворении того же сборника «Друзья, скажу еще два слова», написанном в ноябре 1831 г., поэт гневно протестует против насилий, чинимых над народами коронованными деспотами. Судьбы угнетенной Греции, Ирландии, Германии, Польши, Италии, Испании глубоко волнуют поэта. Уже в эти годы он начинает осознавать себя судьей, который обязан пригвоздить к позорному столбу ненавистных угнетателей народов. Здесь зарождается гражданский пафос поэта, предвещающий в нем автора «Возмездия». Во имя гражданской обличительной поэзии он готов отказаться от поэзии интимной:

Да, Муза посвятить себя должна народу,
И забываю я любовь, семью, природу.
И появляется, всесильна и грозна,
У лиры медная, гремящая струна.

Перевод *Э. Фельдман*



Торжественное шествие (В. Гюго, Т. Готье, Гассаньяк, Ф. Вей, П. Фуше, Э. Сю, А. Дюма, в облаках— А. Ламартин). Карикатура художника Ж.И.Гранвиля.

В первой половине 30-х годов в стихотворениях Гюго появляется отчетливо выраженная социальная тема противопоставления бедности и богатства. В стихотворении «За бедных» (январь 1830 г.) поэт противопоставляет праздный мир богачей миру бедняков. Он рисует голодного отца семьи, с жадностью взирающего на пиршество богатых, его темную лачугу, голодных детей, женщину, одетую в отрепья, больную старуху, валяющуюся на соломе... И поэт с горечью восклицает:

Да, бог не уравнял все жребии людей...
Одни — весь век несут тяжелый груз скорбей,
Другие — празднуют...

Перевод *М. Грекова*

В стихотворениях «Бал в ратуше» (май 1832 г.), «Не оскорбляйте женщину» (сентябрь 1835 г.) и др. из сборника «Песни сумерок» поэт снова противопоставляет два социальных мира. Осуждая общественные порядки, он встает на защиту женщин, брошенных на улицу злой нуждой, протестует против роскошных празднеств, которые устраиваются в Париже рядом с горем и нищетой народа. С суровым упреком обращается поэт к представителям государственной власти:

Подняли б ремесло, убрали б эшафот,
Подумали б о детях, гибнущих без хлеба...

Перевод *И. Тхоржевского*

Однако в этих стихотворениях, так же как в социальной повести «Клод Гё», сказывается утопичность мировоззрения романтика Гюго. Он искренно думает, что можно устыдить богача, заставить его понять преступность его эгоистического и праздного существования. Вот почему обличительному пафосу его поэзии так часто сопутствуют филантропические усовещевания. Стихотворение «За бедных» заканчивается настоятельным призывом к милосердию богачей.

В следующих двух сборниках — «Внутренние голоса» и «Лучи и тени» — особенно ясно проявилось усиление в творчестве Гюго либерально-филантропических иллюзий. Здесь еще встречаются обличительные и социальные мотивы, например, описание встречи с беспризорными детьми (стихотворение «Встреча») или судьбы труженицы, умирающей от голода (стихотворение «Увиденное»), но удельный вес таких стихотворений в сборниках конца 30-х годов очень невелик. Лирика Гюго становится более камерной, в ней усиливаются личные, интимные мотивы. Радости семейного очага, красоты природы, целый цикл стихов, посвященных детям, составляют теперь главное содержание его поэзии.

Вместе с тем лирика Гюго 30-х годов в целом отличается большей глубиной и поэтической одухотворенностью, по сравнению хотя бы с предыдущим сборником «Восточных стихотворений». Насыщенная философским лиризмом поэзия Гюго отходит от экзотической живописности «Восточных стихотворений», зато поэт вводит в нее новый, более точный и богатый словарь, приспособленный к зарисовке подлинной (а не экзотической и фантастической) природы и к раскрытию духовного мира человека. Картины и композиции Гюго делаются более разнообразными, глубже становятся размышления художника над окружающим его миром, его душевные движения теснее связаны с впечатлениями природы, краски — менее ярки, но более естественны; стих — менее виртуозен, но интенсивен и выразителен.

Для понимания внутренней эволюции Гюго особенно показателен двухтомный сборник «Созерцаний», который создавался поэтом на протяжении 25 лет его жизни (первая книга — в 1830—1843 гг., вторая — в 1843—1855 гг.). Среди первых стихотворений этого сборника еще попадаются произведения, полные боевого и бунтарского духа, таково, например, известное стихотворение «Ответ на обвинение», написанное в 1834 г. в ответ члену французской академии Дювалю, назвавшему Гюго «Робеспьером от литературы» и обвинившему его в том, что он испортил французский язык. Гюго гордо отстаивает демократическую реформу, которую он произвел в языке поэзии, прямо называя себя «бойцом суровым».

Вы всех моих грехов отнюдь не исчерпали:
Я взял Бастилию, где рифмы изнывали,
И более того: я кандалы сорвал
С порабощенных слов, отверженных созвал
И вывел их из тьмы, чтоб засиял их разум.
Не стало в языке приюта перифразам.
Угрюмый алфавит, сей новый Вавилон,
Был опрокинут мной, повержен и смятен.
Мне было ведомо, что я, боец суровый,
Освобождаю мысль, освобождая слово.

Перевод *Э. Фельдман*

Однако глубокий кризис в мировоззрении и творчестве Гюго, связанный с временным усилением реакции в конце 30-х и начале 40-х годов, заметно изменяет настроение поэта. Кризис выражается и в отходе его в этот период с бунтарских на либерально-филантропические позиции и в резком падении творческой активности. В эти годы правительство Июльской монархии усиленно заигрывает со знаменитым поэтом, пытаясь привлечь его на сторону «благомыслящих» людей. В 1841 г. Гюго избирают в члены Французской Академии; в 1845 г. его производят в пэры Франции.

В речи своей, произнесенной при вступлении в Академию 2 июля 1841 г., Гюго уже далек от полемического тона своих предисловий (к «Кромвелю», к драмам, к «Последнему дню приговоренного к смерти» и т. д.).

Теперь он больше не возмущается политикой правительства и излагает лишь весьма умеренную реформистскую программу. Он отказывается по существу от познания истины и от борьбы за нее, высказывая ложные релятивистские идеи о том, что «зеркало истины сломано на множество кусков и каждая партия владеет лишь одним куском этого зеркала» и что, следовательно, никто не может постичь истину в целом.

Лирика 40-х годов, опубликованная в сборнике «Созерцаний» лишь много лет спустя, отражает тяжелое душевное состояние поэта. Здесь появляются скорбные и непротивленческие мотивы, усиливается руссоистская тема противопоставления гармонической природы испорченному человеческому обществу. В обращении к дочери этот недавний бунтарь учит ее ничего не ждать от жизни, говорит о невозможности счастья и о покорности судьбе («Моей дочери», октябрь 1842 г.). Тема скорби получает особенное преобладание в том же сборнике «Созерцаний» начиная с 1843 г., когда тяжелая личная утрата — смерть любимой дочери — усугубляет и без того уже мрачное настроение поэта. Потеря перспективы в общественной жизни и личное горе как бы сливаются теперь воедино. Поэт предается скорбным воспоминаниям об умершей, постоянно говорит о трауре, о кровоточащем сердце, пытается искать утешения в религии (стихотворение «В Виллекере» и др.).

В 40-е годы Гюго не публиковал ни своих стихотворений, ни романов. Неудачная драма «Бургграфы», поставленная на сцене в 1843 г., была последней драмой периода 30—40-х годов.

Именно в эти годы русская революционно-демократическая критика, с интересом и вниманием отмечавшая все прогрессивные явления в зарубежной литературе, не без основания осуждала Гюго за отход от прогрессивных позиций и за явное падение его творческой активности. Если в «Литературных мечтаниях», написанных в 1834 г., Белинский говорил, что «во Франции явился Виктор Гюго с толпою других мощных талантов» [1], то в статьях 40-х годов Белинский выносит о Гюго преимущественно строгие и горькие суждения. В статье «Предок и потомки» он резко критикует драму «Бургграфы», в статьях «Русская литература в 1840 году», «Речь о критике» и других он говорит о Гюго как о писателе, который «еще пользуется старинною славою, не прибавляя к ее увядающим лаврам ни одного свежего лепестка» [2]. Гюго и других романтиков его школы Белинский рассматривает в эти годы как писателей, уже сказавших свое слово, уже исчерпавших себя, несмотря на то, что «еще недавно ярка была их слава» и «велико было их влияние» [3]. К этому же периоду относится серьезная критика творчества Гюго со стороны другого русского революционного демократа — Чернышевского.

Только такие события, как февральская революция, выход на историческую арену пролетариата в июньские дни 1848 г. и торжество бонапартистской реакции во Франции, заставили возмущенного и негодующего Гюго выйти из состояния творческого кризиса и дать миру творения еще небывалой для него гражданской и поэтической мощи.

---

[1] В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, Гослитиздат, 1848, стр. 55.
[2] Там же, т. II, стр. 355.
[3] Там же, т. I, стр. 709.

ГЛАВА IV

ЖОРЖ САНД

К лагерю прогрессивного романтизма наряду с Виктором Гюго принадлежала и Жорж Санд (George Sand, псевдоним Авроры Дюдеван, 1804—1876). Ее литературная деятельность началась вскоре после революции 1830 г. Именно в этот период на первый план французской литературы выдвигался разоблачительный реалистический роман Бальзака и Стендаля; в тесной связи с ним развивалось и прогрессивное течение во французском романтизме.

В отличие от реакционного романтизма, романтизм Жорж Санд с первых шагов ее творчества исходит не из стремления уйти от действительности, а напротив, из взволнованных поисков новых форм жизни, из глубокой веры писательницы в богатые возможности человеческой натуры, которые не могут найти реализации в обществе буржуа-собственников.

Уже в ранних ее романах, созданных в 30-е годы и посвященных преимущественно защите женских прав, попранных и поруганных буржуазно-дворянским обществом, явственно звучали социальные мотивы, стремление к постановке значительных общественных проблем своего времени.

В лучших социальных романах начала 40-х годов, созданных под влиянием республиканских и социально-утопических идей, писательница поднимается до широкого критического изображения современной ей действительности, выдвигая на первый план положительные образы народных героев. Здесь особенно ярко сказались глубокий гуманизм и демократизм Жорж Санд, ее постоянные попытки заглянуть в будущее, развернуть позитивную программу общественного переустройства. Социальные романы начала 40-х годов и в художественном отношении являются сильнейшими из ее произведений.

Однако уже к середине 40-х годов на развитии творчества Жорж Санд отрицательно сказалась общая эволюция мелкобуржуазного утопического социализма, который к этому времени превращался в реакционное течение, задерживавшее развитие рабочего движения. Эта эволюция и связанное с ней обострение противоречий в мировоззрении и творчестве писательницы сыграли особенно пагубную роль после революции 1848 г., когда, потрясенная поражением июньского восстания 1848 г. и декабрьским переворотом



Жорж Санд. Портрет работы Делакруа.

1851 г., Жорж Санд отошла от острых проблем современности и уже не вернулась к работе над социальным романом, в области которого ею было сделано так много в первой половине 40-х годов.

Творчество Жорж Санд с самого начала привлекло внимание широких кругов читателей, захваченных и значительностью поставленных вопросов, и художественным мастерством романистки. Романы и повести Жорж Санд хорошо знали передовые русские читатели.

Белинский чрезвычайно высоко оценивал творчество Жорж Санд, подчеркивая, что с ее приходом во французскую литературу «роман окончательно сделался общественным, или социальным». Чернышевский, Герцен, Салтыков-Щедрин, Тургенев и Достоевский оставили нам глубокие и проникновенные суждения о знаменитой французской романистке. В России была написана и первая большая монография, посвященная Жорж Санд [1].

* * *

Рано потерявшая отца — дворянина, офицера французской армии, Аврора Дюпен росла в деревенском имении своей бабушки, в берийской провинции, в Ногане. Мать ее не принадлежала к дворянскому сословию и бабушка, всеми силами стремившаяся оторвать девочку от матери-плебейки, старалась дать ей аристократическое воспитание. С этой целью она была отправлена в католический монастырь. Выйдя из-под монастырской опеки, молодая девушка увлеклась серьезным чтением; ее любимыми писателями, как она вспоминала впоследствии, были Жан-Жак Руссо, Байрон и Шекспир. Восемнадцати лет Аврора вышла замуж за Казимира Дюдевана, типичного представителя дворянства последних лет Реставрации. Этот брак не был счастливым. В 1830 г., после восьмилетней семейной жизни, Аврора Дюдеван порывает с мужем, уезжает в Париж и начинает самостоятельную трудовую жизнь, вначале как сотрудник мелкой парижской газетки, а затем как автор быстро прославившихся романов. В это время Аврора Дюдеван и выбирает себе псевдоним Жорж Санд, под которым она приобрела мировую известность.

В первый период творчества, в начале 30-х годов, Жорж Санд создает романы «Индиана» («Indiana», 1831), «Валентина» («Valentine», 1832), «Лелия» («Lélia», 1833), «Жак» («Jacques», 1834) и другие, в которых резкое неприятие современности и страстные поиски новой лучшей жизни выражаются романисткой в рамках семейного конфликта и индивидуалистического бунта. На примере трагической женской судьбы Жорж Санд вскрывает лицемерие буржуазного брака, ложь и эгоизм светских салонов, унизительное положение женщины в семье и обществе. Особенно характерны в этом отношении два первых романа.

В центре первого романа стоит образ Индианы — пылкой и страстной натуры, живущей исключительно движениями своего сердца. Она вынуждена бесконечно страдать от соприкосновения с окружающим ее миром, потому что не может быть понята ни деспотом-мужем, полковником Дельмаром, который видит в ней только необходимую принадлежность своего домашнего обихода, ни возлюбленным — аристократом де Ривьер, который ждет от

---

[1] Первые два тома этой монографии вышли на русском языке в Петербурге: В. Каренин, Жорж Санд, ее жизнь и произведения, т. I (1804—1838), СПб., 1899; т. II (1838—1847), СПб., 1916. Вся книга в целом, включающая 4 тома, вышла в 1926 г. в Париже: W. Karenine. George Sand. Sa vie et ses oeuvres, 1804—1876, t. I—IV, Paris, Plon, 1926.

нее лишь легкой любовной игры. В решительный момент, когда Индиана, порвав с мужем, приходит к де Ривьеру, который преследовал ее своими любовными домогательствами, он отказывается от нее, ибо его больше устраивает выгодный брак, обещающий укрепить его пошатнувшееся положение в свете.

Еще более трагично складывается судьба Валентины (из одноименного романа Жорж Санд). Девушка из дворянской семьи, воспитанная в глухом имении и полюбившая сына простого крестьянина — Бенедикта, Валентина против своей воли должна выйти замуж за парижского дипломата де Лансака. Он смотрит на брак лишь как на выгодную сделку и, не претендуя на сердечную привязанность жены, беззастенчиво распоряжается ее имуществом для покрытия своих долгов, доводя Валентину до полного разорения.

Проблема буржуазного брака, поставленная писательницей, вскрывала одно из острых противоречий общественной жизни. Угнетение личности в обществе буржуа-собственников с особой ясностью выражалось в положении женщины — рабы общества и, в первую очередь, рабы своего мужа, которому вручалась полная и неограниченная власть над личностью и имуществом жены. Выступление Жорж Санд в защиту женщин было связано с освободительной борьбой, которую в 30-е годы вели передовые круги французского общества. Вопрос о зависимом положении женщины поднимался в это время и сен-симонистскими кружками. Недаром первые же романы Жорж Санд вызвали самые ожесточенные споры, носившие политический характер. Реакционная критика ополчилась против писательницы, видя в ее произведениях протест против господствующей собственнической морали. «В отношении к таким писателям, как, например, к Жоржу-Занду, Беранже, даже Диккенсу и отчасти Теккерею,— писал Чернышевский в «Очерках гоголевского периода», — публика разделяется на две половины: одна не сочувствующая их стремлениям, негодует на них; но та, которая сочувствует, до преданности любит их как представителей ее собственной нравственной жизни, как адвокатов ее собственных горячих желаний и задушевнейших мыслей... если у них есть враги, то есть и многочисленные друзья...»

Художественному методу Жорж Санд было свойственно своеобразное переплетение романтических и реалистических элементов.

Героини Жорж Санд — несомненно, романтические героини, характеры которых не только не обусловлены средой, не только не вырастают из нее, но, напротив, намеренно противопоставлены ей. И Индиана, и Валентина представляют собой исключительные, возвышенные и экзальтированные натуры. Писательница намеренно сосредоточивает внимание читателей на их интенсивной духовной жизни, гиперболизируя их чувства и пытаясь раскрыть красоту и богатство их внутреннего мира. Вот почему ранним романам Жорж Санд свойственна особая *лирико-романтическая* форма с акцентом не на внешней занимательности повествования (не на «традиционном и наивном хитросплетении фабулы»,— говорит сама писательница в статье 1833 г., посвященной «Оберману» Сенанкура), а на раскрытии душевной жизни ее героинь и героев, на всех оттенках их любви и страданий. Произведения Жорж Санд наполнены сердечными излияниями и патетическими монологами; в них преобладает форма дневников и писем (некоторые из романов, например «Жак», целиком построены на переписке, т. е. на непосредственном лирическом самораскрытии персонажей).

В то же время, уже на раннем этапе, творчеству Жорж Санд свойственны объективно-разоблачительные приемы реалистического искусства. Романтически-возвышенные герои и героини Жорж Санд живут в реальном

общественном мире. Их окружают типичные представители общества времен Реставрации или Июльской монархии во Франции. В духе критического реализма нарисован писательницей образ полковника Дельмара — мужа Индианы, воспитанного грубой военной деспотией Наполеона; еще более реалистичен образ Раймона де Ривьер — ее возлюбленного, красноречивого и самовлюбленного аристократа последних лет Реставрации, связанного своим происхождением и интересами с королевским домом, но из политических соображений ловко разыгрывающего из себя «независимого» публициста.

Роман «Индиана» неслучайно вызвал похвальный отзыв крупнейшего представителя французского реализма — Бальзака. «Эта книга,— писал он в своей рецензии,— реакция правды против фантастики нашего времени,... интимной драмы против необычности модных происшествий, простой современности против преувеличений исторического жанра... Я не знаю ничего написанного проще, задуманного тоньше»[1].

Слова Бальзака, относящиеся к первому роману Жорж Санд, с замечательной точностью в обобщенном виде характеризуют художественные особенности ее раннего творчества. «Реакция правды» означала поворот французского романа к отображению повседневной (а не вымышленной, фантастической) жизни французского общества. «Правда» Жорж Санд заключалась в резкой разоблачительной тенденции и в умении автора раскрыть чувства своих героев, показать неповторимое разнообразие человеческих переживаний. Здесь Жорж Санд обнаружила мастерство изображения «простой современности». Сцены усадебной и деревенской жизни французской провинции, воспроизведенные в ее романах одновременно и с точностью бытописателя и с тонко переданным настроением, были живым, меняющимся фоном для тех повседневных трагедий, в которых вскрывались черты, типичные для буржуазного французского общества: горестный удел женщины, распад семьи, растущая власть денег, наглость буржуазного выскочки, пустая чванливость и паразитизм побежденного им дворянства.

Правда, в ранних романах Жорж Санд много романтической экзальтации, мечтательности, идеализации людей и событий. При этом язык писательницы богат в лирической передаче человеческих чувств, несколько восторжен, но гибок в эпитетах и точен в определениях. Стиль Жорж Санд очень индивидуален: обращает на себя внимание построение ее фразы, нередко тяготеющей к ритмической прозе, особенно в описаниях природы. Характерный ритм авторского повествования, перебиваемого живыми и нервными диалогами, придает романам Жорж Санд особый отпечаток простоты и интимности, отмеченный Бальзаком.

В своем отзыве об «Индиане» Бальзак совсем не коснулся слабых сторон раннего творчества Жорж Санд. Зато роман «Жак», написанный три года спустя, вызвал у него уже резко иронический отклик. В этом романе действительно наиболее ясно выступают слабые стороны раннего творчества Жорж Санд. Они заключались прежде всего в том, что протест против угнетения личности, с силой выраженный в этих первых романах, пока еще не мог найти реального разрешения. Страстные поиски и попытки борьбы с отвратительным для них окружением на первых порах приводили мятежных героев Жорж Санд лишь к уходу от действительности, т. е. к объективно реакционному решению проблемы. Индиана и любящий ее с детства кузен Ральф вместе удаляются от мира и находят идиллическое счастье на лоне природы; Жак (из одноименного романа), желая вернуть свободу разлюбившей его жене, кончает жизнь самоубийством; Лелия — самая мятежная и

[1] Balzac. Oeuvres diverses, t. II, 1938. Paris, Edit. Conard, p. 539.

романтическая из всех героинь Жорж Санд — уходит в католический монастырь. Во всех случаях это был уход из общества, полное осуждение общества, иногда (в романе «Лелия») вырастающее в целую философию пессимизма, отчаяния и одиночества. «Как могу я любить это слепое, глупое и злое поколение? На что могу я надеяться среди людей без совести, без веры, без умственного развития, без сердца?» — восклицает Лелия.

Роман «Лелия» стоит несколько особняком в названной группе первых романов Жорж Санд. Индивидуалистический бунт, выраженный в лирико-романтической форме, предельно обостряется в этом романе. Действие «Лелии» происходит неизвестно в какое время, в какой стране, в совершенно романтической, далекой от повседневности обстановке; строго говоря, роман почти лишен реального действия и реального сюжета и весь сосредоточен на изображении духовной жизни героини, которая возвышается над окружающим ее обществом и намеренно изолирует себя от него. «В «Лелию» я вложила самое себя более, чем в какую-либо другую книгу» [1],— говорит позднее сама Жорж Санд. Действительно, страстные искания писательницы, ее тщетные попытки найти истину, индивидуализм и сомнения этих лет с особой выразительностью воплотились в метаниях Лелии, которая от неудовлетворенности в любви бросается к богоискательству и отшельничеству, затем к проповеди гордого и независимого существования. «Идти одной и никому не повиноваться»,— учит Лелия девушек, которые приходят слушать ее проповеди после того, как отчаявшись найти идеал в мирской жизни, она постриглась в монахини и стала настоятельницей монастыря.

Однако, если в романе «Лелия» в наиболее сгущенном виде представлен индивидуализм и пессимизм этих лет, то зато здесь же, хотя и в очень абстрактной, романтической форме, пробиваются ростки нового мироощущения, которое затем станет доминирующим в лучших произведениях Жорж Санд.

Протест против социального неравенства, обращение к несчастной доле труженика-крестьянина, покорно склоняющегося над своим плугом, чтобы оплатить роскошь и разврат богачей, патетически выражены в песне куртизанки Пульшери — сестры Лелии, призывающей к возмущению против рабской покорности бедняка: «В силу какой глупой слабости принимаешь ты как единственную надежду и как единственное утешение молитвы религии,— которая терпит твою нищету и освящает твое рабство»,— восклицает Пульшери.— «...Подними же свой плуг, это ярмо твоего вечного рабства, и ударь, истреби этих паразитов, поедающих твой хлеб и ворующих у тебя даже твое место под солнцем» [2].

Наряду с безнадежностью и отчаянием Лелии, очень глухо, но уже пробиваются в романе неясные мечтания о будущем, связанные с социально-утопическими учениями того времени. Писательница говорит о временах, когда земля будет принадлежать «всем своим детям», и о грезах, которые в «эти годы сомнений» проповедуют «новые секты». Знаменательно, что рядом с Лелией, которая не может найти пути к новой жизни, в романе выступает один из вожаков заговорщической карбонарской организации — Тренмор. И хотя деятельность его неясна, таинственна, окутана романтическим покровом, весь пафос этой личности заключается в практическом *действии*, в борьбе во имя будущего.

Настоящий перелом в творчестве писательницы намечается в середине 30-х годов, когда от романтического бунта одинокой героини, замкнутой в узком круге своей семьи или своих духовных страданий, Жорж Санд пере-

[1] George Sand, Correspondance, Paris, t. I, 1882, p. 2.
[2] George Sand, Oeuvres complètes, t. II, Paris, 1888.

ходит к созданию *социального романа*, к постановке коренных общественных проблем своего времени. В это время писательница сближается с оппозиционными политическими течениями; она горячо осуждает процесс, организованный Луи-Филиппом против участников апрельского восстания 1834 г. К 1836 г. она входит в круг левых республиканцев (Мишель Бурж, Барбес, Ледрю-Роллен и другие); в эти же годы писательница знакомится с социально-утопическими учениями Сен-Симона и Фурье, проникается демократическими идеями, возникавшими под влиянием народных волнений первой половины 30-х годов. В этих-то передовых демократических идеях своего времени Жорж Санд и находит выход из тупика индивидуализма.

Переходным произведением, знаменующим начало нового периода в творческом развитии Жорж Санд, явился роман «Мопра́» («Mauprat», 1836). Действие его происходит накануне французской революции 1789 г. Герой романа Бернар Мопра, выросший в семье феодалов-насильников, встречается со своей двоюродной сестрой Эдмэ, воспитанной в духе просветительских идеалов. Под влиянием Эдмэ Бернар Мопра отказывается от предрассудков своего класса, проникается ненавистью к феодальному угнетению. Он принимает участие в войне американских колоний за независимость и приветствует наступающую революцию. Таким образом, в этом романе Жорж Санд уже раздвигает рамки узкосемейного конфликта и вводит в свое произведение широкий общественный фон и передовые идеи изображаемой эпохи. Для романа характерно резкое противопоставление феодально-дворянского лагеря и лагеря демократического. Здесь впервые у Жорж Санд появляется образ народного мудреца Пасьянса, который исповедует революционные идеи «Общественного договора» Жан-Жака Руссо и прямо говорит молодому Мопра, что «бедняк довольно выстрадал; он встанет против богача, и падут замки и раздробятся земли».

Русская революционно-демократическая критика высоко оценила «Мопра» как одно из лучших созданий Жорж Санд. В рецензии на этот роман Белинский подчеркивал глубокую и поэтическую идею произведения, показывавшего, как под влиянием искреннего чувства происходит превращение Бернара из дикого зверя в человека. «Рассказ Жоржа Занда — это сама простота, сама красота, сама жизнь, сам ум, сама поэзия,—говорит Белинский.— Сколько глубоких, практических идей о личном человеке, сколько светлых откровений благородной, нежной, женственной души! И какая человечность дышит в каждой строке, в каждом слове этой гениальной женщины!»[1]

В дальнейшем развитии писательницы решающую роль сыграло оживление рабочего движения 40-х годов. Именно к началу 40-х годов относятся самые значительные произведения Жорж Санд: «Странствующий подмастерье» («Le compagnon du tour de France», 1840), «Орас» («Horace», 1841), «Консуэло» («Consuelo», 1842—1843), отмеченные усилением реалистических элементов. Жорж Санд отказывается от изображения камерной жизни одиноких и оторванных от общественной жизни героев. Внимание романистки сосредоточивается теперь на важнейших событиях общественной и политической жизни Франции и других европейских стран — Италии, Германии, Австрии, Чехии и т. д. Главным положительным героем этих романов становится труженик, выходец из народа: столяр Пьер Гюгенен, пролетарий Поль Арсен, дочь уличной певицы — Консуэло. Интерес к этому новому, народному и, в частности, *рабочему* герою проявляется у Жорж Санд в эти годы и в ее дружбе с деятелями французского рабочего движения (Агриколь Пер-

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., под ред. Венгерова, т. VI, 1903, стр. 198—199.

дигье), в интенсивной переписке с рабочими поэтами (каменщиком Шарлем Понси, ткачом Магю, слесарем Жильяном и др.); наконец, в ее статьях о рабочей поэзии («Семейные диалоги о поэзии пролетариев», «Народные поэты», ряд предисловий к сборникам рабочих поэтов), которые писательница пишет между 1841 и 1845 гг.

В этих статьях и письмах, посвященных характеристике французской народной поэзии ее дней, Жорж Санд дает очень высокую оценку творческих сил народа. В «Семейных диалогах о поэзии пролетариев» народ охарактеризован ею как «могучая раса, неугасимый очаг гения, силы и душевной молодости», во все времена порождающий гениальных живописцев, скульпторов, виртуозов и поэтов.

С глубоким интересом и вниманием смотрит она на молодую рабочую поэзию, видя в ней первые симптомы будущего духовного возрождения нации, которое осуществится, по ее мнению, *силами народа*, в противовес духовному и интеллектуальному оскудению зажиточных классов. Она предсказывает торжество народной литературы. Именно это имеет в виду Жорж Санд, говоря о великой миссии народного поэта, ожидая от него возвеличения труда и трудящегося человека, требуя классового самосознания в его поэзии.

«...будьте до глубины души сыном народа»,— поучает она тулонского поэта-каменщика Шарля Понси, в многочисленных письмах призывая его говорить о своей мастерской, о своем труде, о своей семье, создать социальную историю своего города, стать в своей поэзии выше «тщеславия и испорченности средних и высших сословий».

Требуя большей идейной насыщенности в творениях молодых рабочих поэтов, писательница выступает в своих письмах против реакционного лозунга «искусство для искусства», против бесстрастия художника, против его невмешательства в общественную жизнь.

Что именно *народу* принадлежит будущее и историческая миссия преобразования жизни, Жорж Санд подчеркивает в своих письмах и высказываниях не один раз. «Я люблю ваших пролетариев,— писала она сен-симонисту Адольфу Геру еще в 1836 г. — во-первых, потому, что они пролетарии, а во-вторых, потому что я вижу в них *семя истины, зерно будущей цивилизации*» (подчеркнуто мною.— *Е. Е.*) [1]. И в 1837 г., запрашивая того же Адольфа Геру о составе сен-симонистского кружка, она поверяет ему, что сен-симонисты кажутся ей людьми добродетельными, но чересчур кроткими, евангелическими и слишком терпеливыми. «Будущее должно бы принадлежать расе суровых пролетариев, готовых силой взять все права человека»,— с замечательной прозорливостью говорит здесь Жорж Санд [2].

«Народ — настоящая мостовая, грубая, крепкая, извлеченная из чистейших недр земли, порабощенная дурными порядками, растаптываемая ногами, и однако, этот же народ предназначен судьбой раздавить многоголовую гидру»,— предсказывает писательница в письме к Шарлю Понси 14 декабря 1847 г., т. е. почти накануне февральской революции во Франции [3].

С пониманием народа как «могучей расы», предназначенной к созданию «будущей цивилизации», связано *выдвижение на первый план нового плебейского героя в произведениях Жорж Санд начала 40-х годов*. Вслед за другим романтиком-демократом — Гюго, который уже с начала 30-х годов обратился к изображению человека из народа в повести «Клод Гё», в «Соборе Париж-

[1] George Sand, Correspondance, t. I, Paris, 1882, p. 340.
[2] Там же, т. II, стр. 46.
[3] Там же, т. II, стр. 381.

ской богоматери» и в своих драмах, Жорж Санд именно в этом же народном герое находит теперь олицетворение своего идеала. Люди из народа появлялись и в более ранних романах Жорж Санд (например, Бенедикт в «Валентине», Пасьянс в «Мопра́»), но они еще не стояли в центре этих произведений, не были их главными героями. Теперь человек из народа становится центральным персонажем романов Жорж Санд.

Характерно, что новый народный герой Жорж Санд — это уже не одинокий анархический бунтарь, как Лелия, Жак и другие героини и герои ее ранних романов; теперь он связан с передовыми движениями и наиболее прогрессивными идеями своего века. Острая социальная проблематика современности и предвидение будущего воплощаются в характере нового народного героя Жорж Санд.

Особенно ясно сказалось это в трактовке образа Пьера Гюгенена, героя романа «Странствующий подмастерье». Здесь писательница прямо утверждает свое право на изображение человека будущего; согласно объективной правде исторического развития, она видит его именно в человеке труда, в рабочем человеке.

«Когда я набрасывала характер Пьера Гюгенена, я хорошо знала... что Пьер Гюгенен еще не появился. Но я была убеждена... что дело стало лишь за несколькими годами, и что вскоре какой-нибудь пролетарий будет совершенным человеком, наперекор всем тем препятствиям, которые законами, предрассудками и привычками ставятся его развитию,— говорит сама писательница в одном из писем 1845 г.— Пьер Гюгенен остался в числе вымыслов, но мысль, заставившая меня натолкнуться на тип Гюгенена, тем не менее, была проникновением истины» [1].

Пьер Гюгенен, умный, талантливый, молодой рабочий-столяр, наделенный всеми чертами возвышенной романтической натуры, раскрывается писательницей в реальной социальной среде. Это его собратья из ремесленных товариществ, с их честной трудовой жизнью, но и с их соперничеством и старыми предрассудками, мешающими классовому объединению рабочего люда на первых шагах формирования рабочего движения во Франции. Попадая в аристократическую среду в замке де Вильпрё, столяр Пьер Гюгенен и здесь оказывается лучшим человеком по своим моральным качествам и по своему интеллекту. Именно ему, простому человеку труда, отдает свое сердце внучка старого графа де Вильпрё.

В образе Пьера Гюгенена Жорж Санд успешно воплотила свои представления о моральной чистоте и высоких природных дарованиях человека из народа. Здесь особенно ясно сказалась демократическая направленность творчества Жорж Санд, ее подлинное уважение к народу. Столяр Пьер Гюгенен воспринимает богатство духовной жизни, которое всегда было свойственно героям и героиням Жорж Санд, начиная с ее самых ранних романов. Однако в Пьере уже нет ничего от узко личной неудовлетворенности Индианы и Валентины, а также от беспредметных исканий таких героев, как Лелия или Жак. Идеалам и исканиям Пьера придан *ярко выраженный социальный характер*. Пьер не только сам живет напряженной идейной жизнью, но является при этом убежденным пропагандистом классового объединения рабочих-подмастерьев.

«Я начинаю понимать, что у всех рабочих одна судьба, а варварский обычай создавать различия, касты, враждебные лагери в нашей среде кажется мне все более диким и гибельным,— говорит Пьер на собрании корпо-

---

[1] Из неизданных писем Жорж Санд; письмо от 24/XI 1845 г. (В. Каренин, Жорж Санд, ее жизнь и произведения, т. II, стр. 241).

рации ремесленных подмастерьев.— Не довольно ли нам наших истинных врагов — тех, кто извлекает барыши из нашего труда?.. Угнетенные алчностью богачей, оскорбляемые нелепой надменностью аристократов, обреченные власть имущими, при подлом соучастии духовенства, вечно тащить на измученных плечах крест, который служители церкви в шелковых и парчевых рясах носят в виде символа,— разве мы не достаточно несчастны? Неужели нам мало того неравенства, которым нас так унижают, и неужели нам нужно устанавливать преступное и бессмысленное неравенство еще и в своем сердце?» [1]

Наделяя Пьера Гюгенена острым чувством классового самосознания, писательница последовательно противопоставляет своего героя представителям самых разнообразных социальных слоев и политических группировок, действовавших во Франции в период Реставрации, незадолго до июльской революции 1830 г. Как жалки и низки оказываются рядом с Пьером и торгаш-купец, дрожащий за свое богатство, и старый аристократ граф де Вильпрё, играющий роль вольнодумца, но чуть не умирающий от ужаса, узнав, что его внучка собирается замуж за простого столяра — Пьера Гюгенена!

Жорж Санд обнаружила в этом романе большую прозорливость, разоблачив фальшивую «революционность», которую разыгрывали представители аристократической и особенно буржуазно-либеральной оппозиции накануне июльской революции во Франции.

Стремясь освободиться от монархии Бурбонов, которая стояла на пути промышленного развития страны, и понимая, что это невозможно без помощи народных масс, либеральная буржуазия конца 20-х годов всячески заигрывала с народом, рассчитывая опереться на него в битве и отстраниться от него после победы, как это и произошло в действительной истории июльской революции 1830 г.

Пьер Гюгенен с его подлинным демократизмом, с его горячей любовью к народу смело противопоставлен писательницей фальшивой «оппозиции» 20-х годов, бонапартистам, орлеанистам, лафайетистам и прочим, которые стремятся использовать справедливое недовольство народа в своих целях. Напрасно пытаются они «завербовать» в свое тайное общество того же Пьера Гюгенена как умного и пользующегося влиянием среди своих собратьев рабочего человека. Пьер Гюгенен прекрасно разбирается во всех этих заигрываниях и хитроумных проектах, не идущих дальше выдвижения кандидатуры нового короля на трон Франции. Его не может удовлетворить смена одной династии другой. «Я не спрашиваю, кого надо посадить вместо короля. Я спрашиваю, чем вы хотите заменить нынешнюю конституционную хартию?» — прямо говорит он вербовщику тайной карбонарской организации Лефору, на что последний ничего не может ему ответить.

После решительного отказа Пьера присоединиться к ним заговорщики прямо выдают свой страх перед народом и свое подлинное глубоко враждебное отношение к нему. «Ваши умеренные республиканцы — дураки! Они воображают, что смогут сдержать народ, когда с него снимут узду»,— с раздражением говорит один. «Признаться, я побаиваюсь этих кровопийц. Разбушевавшаяся чернь проглотит нас. Мы прямо пойдем к анархии, к варварству, к террору, ко всем ужасам 93-го года!» — злобно вторит ему другой.

Размышления Пьера направлены совсем в иную сторону, чем устремления буржуазных либералов. Овладевая духовными сокровищами многовековой человеческой культуры в библиотеке барского дома де Вильпрё, вчиты-

[1] Жорж Санд. Избр. соч., т. I, ГИХЛ, М., 1950, стр. 132.

ваясь в философские сочинения Вольтера, Руссо, Платона, он беспрестанно обдумывает судьбы народа и проблему переустройства человеческого общества. Пьер мечтает о коренном изменении социальных отношений, в мыслях своих он ставит проблему перераспределения в обществе его материальных богатств, хотя еще и не может придти к какому-нибудь решению.

Конечно, иллюзии Пьера Гюгенена самым тесным образом связаны с мировоззрением утопического социализма, который был далек от выяснения подлинных закономерностей общественной жизни. Пьер Гюгенен хоть и ратует за объединение рабочих подмастерьев, но даже и не помышляет о классовой борьбе, как о реальном пути к достижению своего общественного идеала. Он может только мечтать о будущем; и мечтания эти туманны, расплывчаты и очень сильно окрашены распространенными в то время идеями христианского социализма.

При всем том знаменательна самая тенденция романа — воплотить в образе рабочего героя передовые дерзания и чаяния эпохи, противопоставив рабочего, как носителя будущего, представителям господствующих классов. Писательница правильно почувствовала и воплотила в своем народном герое важную тенденцию общественного развития, и в этом и проявились лучшие демократические черты ее творчества, роднящие Жорж Санд с Виктором Гюго.

Вместе с тем здесь сказалось отличие Жорж Санд от другого представителя прогрессивного романтизма — Эжена Сю, который в своих произведениях 40-х годов также показывал тяжелое положение трудящихся масс. Эжену Сю удалось выявить подлинные болезни французского общества и дать картины ужасающей народной нищеты, но он никогда не мог подняться до понимания высокой исторической миссии народа. Взывая к милосердию богатых филантропов, он изображал народ жалким и беспомощным, отягощенным нищетой и бесправием, неспособным на самостоятельную роль в истории общества. В противоположность Э. Сю Жорж Санд правильно угадывала в народе основную силу, способную в корне преобразовать человеческое общество, восхищалась моральным здоровьем и интеллектуальным богатством народа.

Роман «Орас» (1841), вышедший через год после «Странствующего подмастерья», отличается прежде всего острым разоблачением буржуазного индивидуализма, воплощенного в образе главного героя. Орас — молодой человек из провинциальной мелкобуржуазной семьи, попадающий, подобно бальзаковскому Растиньяку или Люсьену Шардону, в водоворот столичной жизни и пытающийся любой ценой сделать карьеру. Обладая умом и красноречием, Орас, однако, не имеет ни принципов, ни морали. Раскрывая характер своего героя, Жорж Санд обличает в нем типические черты молодого буржуа-выскочки, который то мечтает о политической карьере и заигрывает при этом с республиканцами-демократами, подготавливающими июньское восстание 1832 г., то, испугавшись последствий, накануне восстания спешно бежит из Парижа в провинцию, где пытается проникнуть в местные аристократические салоны. И в личной жизни Орас — эгоист и самовлюбленный позер. Он больше всего занят собой и своими собственными переживаниями. Завоевав любовь простой женщины из народа, Мирты, Орас не брезгует тем, чтобы жить на ее скромный заработок швеи. Узнав о беременности Мирты, он своим оскорбительным поведением доводит ее до тяжелой духовной драмы, вынуждает уйти от него и самой, в нищете, растить своего ребенка. «Фат, драпирующийся в свою скорбь»,— возмущенно говорит об Орасе студент-республиканец Жан Ларавиньер.

Замечательно глубокое проникновение в характер Ораса мы встречаем у Герцена: «Орас сам — афиша, живая декорация, воплощенная ложь. Вечный актер, он ежеминутно позирует; у него есть идеальный Орас, за которого он хочет прослыть и которого он представлял для всех знакомых и незнакомых... По мнениям он непременно радикал, ненавидит аристократию и особенно банкиров; но страстно желает денег, и как только попадется в богатую залу с коврами, маркизами и канделябрами, у него начинает кружиться голова, он чувствует, что *рожден* для этого мира»[1].

Насколько распространенное и типическое явление времени представлял собой характер Ораса, видно из того, что Герцен использует этот образ и для характеристики буржуазного ренегатства эпохи 1848 г. «Орас — главный виновник бедствий, обрушившихся на Европу в последнее время. Он увлек своими фразами массы так, как увлек Мирту в романе для того, чтоб предать их при первой опасности»,— говорит Герцен[2].

В противовес Орасу, с самой теплой симпатией обрисованы в романе люди из народа. Это дочь крестьянина Мирта и пролетарий Поль Арсен, который мог бы стать выдающимся художником, если бы ему не пришлось бросить искусство, чтобы зарабатывать на жизнь своих сестер и любимой им Мирты. К ним близок и вожак революционно настроенных студентов, Жан Ларавиньер, выходец из народа, один из активных организаторов и участников вооруженного восстания 1832 г.

Как и в предыдущем романе, в представителях народного лагеря писательница воплощает самые высокие нравственные идеалы и прогрессивные устремления своего времени. При этом изображение общественных движений 30-х годов, в частности республиканского восстания 1832 г. (как затем в «Отверженных» Гюго), находится в центре романа. В ходе революционных событий и проявляются, с одной стороны, мужество и героизм людей из народа, а с другой — трусость и малодушие Ораса.

И Жан Ларавиньер, и Поль Арсен являются участниками июльской революции и республиканского восстания 1832 г. Мирта же, больная и нищая, едва оправившаяся от родов, мужественно спасает от преследований полиции тяжело раненного на баррикаде Поля Арсена. «...если мир превратился в разбойничий притон, то по крайней мере в сердцах бедных женщин и под крышами наших мансард живы еще вера и человеколюбие!» — гневно восклицает она при этом.

Знаменательно, что почти в одно и то же время, на рубеже 30—40-х годов, завершающих бурное десятилетие революционной активности народных масс, в творчестве крупнейших французских романистов появляются фигуры социалистов и республиканцев, подобных Мишелю Кретьену у Бальзака, Ферранте Палла у Стендаля, Жану Ларавиньеру у Жорж Санд. Большая заслуга романистки в том, что она, как и Бальзак, увидела настоящих людей будущего именно там, где они, действительно, только и были в это время,— среди героических защитников баррикады Сен-Мерри.

Художественные средства Жорж Санд в ее лучших романах 40-х годов заметно обогатились. В «Странствующем подмастерье» и особенно в «Орасе» они служат изображению резких социальных противоречий. Герои Жорж Санд получают более конкретную социальную характеристику. Буржуазный выскочка Орас, его друг Теофиль из обедневшей дворянской семьи, сочувственно относящийся к народу, люди из народа — Мирта и Поль Арсен,

---

[1] А. Герцен, Полн. собр. соч., под ред. М. К. Лемке, т. VIII, Петроград, 1919, стр. 347—348.

[2] Там же, стр. 349.

представительница аристократических салонов — виконтесса де Шальи, все они очерчены в соответствии со своим происхождением и положением в обществе. Все это уже реалистически обусловленные образы, лишенные романтической «исключительности» и приподнятости над действительностью. Напротив, «исключительность», на которую претендует Орас, беспощадно разоблачается в романе как проявление эгоистического буржуазного индивидуализма, как фатовство и позерство. Положительные персонажи Жорж Санд — в большинстве своем сложные, богатые образы; их характеризует борьба внутренних противоречий, напряженная духовная жизнь, идейные искания, тесно связанные с главными общественно-философскими течениями их времени: с сен-симонизмом, фурьеризмом, республиканскими устремлениями и т. д. Обогатилась художественная манера Жорж Санд и введением правдивых реалистических сцен и описаний, которые она дает в своих романах. Нищета рабочих мансард Парижа наглядно противопоставляется роскоши аристократических салонов. Дыхание политической борьбы особенно явственно ощущается в тех сценах «Ораса», которые связаны с июньскими баррикадами 1832 г. и с последующей историей преследования и спасения Поля Арсена. Описание кровавой бойни на улице Сен-Мерри дано Жорж Санд с позиции героических участников восстания — студента Ларавиньера и рабочего Поля Арсена.

То, как углубляется реалистическое изображение действительности в социальных романах Жорж Санд, ясно видно из характеристики Поля Арсена, сдержанной, лишенной пышных эпитетов, но зато проявляющейся в действиях, ясно говорящих о скрытых душевных силах и благородстве человека из народа. Нравственный облик этого одаренного юноши тем выше, что без всякой позы, без красивых слов он горячо любит Мирту и, в то время как Орас губит ее своей «красивой» любовью, Поль спасает ее благодаря своему глубокому и самоотверженному чувству.

Более богатое раскрытие образа положительного героя идет у Жорж Санд об руку с усилением разоблачительной тенденции в ее романах. Писательница беспощадно иронична по отношению к Орасу, виконтессе де Шальи и другим представителям «высшего» общества Июльской монархии. В ее художественных средствах намечаются черты, характерные для реалистической сатиры, особенно укрепляющиеся в 40-е годы.

Радикальная позиция писательницы, пылкая защита народнореспубликанского лагеря в ее романах не могли пройти безнаказанно в условиях все усиливающейся реакции Июльской монархии во Франции. Уже «Странствующий подмастерье» напугал благонамеренного издателя «Revue des deux mondes» — Бюлоза, и он отказался его печатать. То же самое повторилось с «Орасом» («Этот милый человек боится поссориться со своим милым правительством»,— иронически пишет Жорж Санд в одном из своих писем). Ища ответов на социальные вопросы, так остро ее интересовавшие, Жорж Санд сближается в начале 40-х годов с кружком Пьера Леру, который настоятельно советует ей организовать собственный печатный орган для свободного высказывания своих идей. В ноябре 1841 г. Пьер Леру и Жорж Санд действительно основывают журнал под названием «Независимое обозрение» («Revue Indépendante»).

Бывший ученик Сен-Симона, Пьер Леру в 40-е годы был создателем своей собственной крайне противоречивой и эклектической философской системы, в которой объединились и резкая критика капитализма, и учение о непрерывном прогрессе человеческого общества, и, с другой стороны, туманная метафизика и мистика, вроде обожествления материи и теории переселения душ. Характеризуя французский утопический социализм и



Жорж Санд с трубкой. Рисунок А. Мюссе. 1833.

утопический коммунизм, Энгельс (в статье «Прогресс движения за социальную реформу на континенте», 1843) специально отмечает, что они выступают еще как социальные религии, т. е. сохраняют еще чрезвычайно тесную связь с христианством. Противоречия творчества Жорж Санд в значительной степени отражают противоречивость этих поздних утопических систем. Однако в той же статье 1843 г. Энгельс еще отзывается с большим уважением о Пьере Леру, Жорж Санд и представителе христианского социализма аббате Ламеннэ, характеризуя их как людей, близких к коммунизму (речь идет, разумеется, о *домарксовом* утопическом коммунизме начала 40-х годов): «Рост коммунизма приветствовался наиболее крупными умами Франции. Метафизик Пьер Леру, мужественная защитница прав женщины Жорж-Занд, аббат Ламеннэ... и многие другие более или менее склоняются к коммунистическому учению»,— говорит Энгельс и в конце статьи добавляет: «Отец Кабэ издает ежемесячник под названием «Le Populaire», а П. Леру выпускает «Revue Indépendante», защищающую основные положения коммунизма с философской точки зрения» [1].

В журнале «Revue Indépendante» Жорж Санд и печатала своего «Орасса», статьи о народных поэтах и следующие романы: «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт».

«Консуэло» (1842—1843) — один из наиболее популярных (в частности, в России) романов Жорж Санд. Его действие развертывается в середине XVIII в. Наряду с главной героиней и другими вымышленными персонажами писательница вводит в свое повествование образы исторических деятелей, известных композиторов, философов и писателей той эпохи.

Подчеркнутые демократические симпатии пронизывают и это произведение Жорж Санд. Героиня романа «цыганочка» Консуэло проводит свое детство и юность в крайней бедности, в жалкой венецианской лачуге. И по происхождению, и по характеру она — подлинная дочь народа: она трудолюбива, серьезна, скромна, несмотря на свою исключительную одаренность, совершенно равнодушна к почестям, к славе и богатству. Все здоровое и духовно чистое, что видит писательница в трудовом народе, вкладывает она в образ талантливой певицы Консуэло. И в искусстве ее героиня является носителем демократических тенденций. Недаром она с особым удовольствием поет на сельском празднике и в деревенской церкви, гораздо лучше чувствуя себя перед крестьянской аудиторией, чем перед аристократической публикой прославленных европейских театров. «В сердце Консуэло была и чистота, и поэзия, и чуткость — словом все, что нужно, чтобы понимать и страстно любить народную музыку».

Талантливость народа, неистощимость народного гения, о которых неоднократно говорит Жорж Санд в своих статьях и письмах к рабочим поэтам ярко раскрываются в художественных образах романа.

Скитания Консуэло, ее поездки из солнечной Венеции в мрачный феодальный замок Рудольштадт, в столицу коронованной сплетницы — австрийской императрицы Марии-Терезы, к вымуштрованному двору Фридриха II, в марионеточное княжество маркграфини Байрейтской и т. д. служат материалом для широкой разоблачительной картины нравов эпохи. Именно этот характер романа «Консуэло» высоко оценил А. И. Герцен («Что за гениальное восстановление жизни высшего общества в половин XVIII века; как она постигнула двор Марии-Терезы, Фридриха. Что сказать об эпизоде маркграфини с ее дочерью? А вербовщики короля-филос

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Собр. соч., т. II, стр. 400—401.

софа, правление людей... торгующих неграми, без апелляции и надежды»,— писал Герцен в «Дневнике» 1844 года).

Пафос социального разоблачения и ненависти к паразитическим верхам общества особенно ярко воплощен в трагическом образе старого композитора Порпора, любимого учителя Консуэло. Романистке удалось раскрыть трагедию большого артиста, вынужденного унижаться перед духовно ничтожными и развращенными монархами и князьками, покупающими его искусство. «Нам надо биться, изливать всеми порами нашу кровь, чтоб доказать им, умирая в борьбе, изнемогая под их свистками и презрением, что мы — боги, законные короли, а они жалкие смертные, низкие, бесстыдные захватчики» [1],— с ненавистью говорит он о сильных мира сего, о тех, кто восседает на бархатных креслах в ложах театров и кого судьба «по странной прихоти наградила титулами высочеств».

Описания скитаний Консуэло дают романистке материал не только для разоблачения «высшего» общества, но и для раскрытия жизни простого народа. В жизни крестьянских семейств, с которыми Консуэло соприкасается в пути, ей прежде всего бросается в глаза угнетение, в тисках которого они живут: «В этих добрых земледельцах Консуэло увидела только детей голода и нужды: самцов, прикованных к земле, рабов плуга и скота; самок, прикованных к своему хозяину, т. е. к мужчине, затворниц, вечных работниц, обреченных трудиться без отдыха среди волнений и мук материнства».

Однако народ в «Консуэло» — не только подавленная масса, достойная сострадания; в романе ясно звучит тема народной борьбы против феодального угнетения, особенно сильно воплощенная в изображении гусситских войн, о которых Жорж Санд пишет, не скрывая своего восхищения мужеством народных масс. Писательница выступает в «Консуэло» как противник классового и национального гнета, как друг и защитник славянских народов, порабощенных австрийскими феодалами.

Особая линия романа связана со сложным и противоречивым образом Альберта фон-Рудольштадт — одним из характерных для Жорж Санд романтических образов аристократов-отщепенцев, порывающих со своей средой, отказывающихся от титулов и богатств и уходящих к народу. Всей силой души этот потомок чешских королей Подибрадов стремится к плебейской девушке Консуэло, у нее он ищет излечения от своей душевной болезни, ее силу и ясность души призывает на помощь своим иссякающим силам.

В свою очередь и Альберт Рудольштадт духовно обогащает Консуэло, раскрывая ей трагическую историю своего родного народа; с помощью своей скрипки он воспроизводит перед ней старинные народные мелодии, которые выражают скорбь и думы попранной иностранцами славянской земли. Импровизируя, Альберт вносит в эту музыку «раздирающую душу жалобу, эти следы угнетения, запечатлевшиеся в душе народа».

В то же время именно в образе Альберта со всей очевидностью сказались слабые стороны творческого метода писательницы, тесно связанные с ее религиозными и утопическими воззрениями. Альберт Рудольштадт с его галлюцинациями, предвидениями и перевоплощениями обрисован писательницей в болезненных и полумистических тонах и в этом смысле глубоко отличен от главной героини романа с присущей ей цельностью и ясностью характера.

---

[1] Жорж Санд, Консуэло, т. II, ГИХЛ, М., 1947, стр. 237—238.

Мистические элементы, вошедшие в произведение Жорж Санд вместе с образом Альберта, особенно усиливаются в романе «Графиня Рудольштадт» («La comtesse de Rudolstadt», 1843—1844), который является продолжением «Консуэло». В этом романе наиболее заметна слабость утопических идей, которыми Ж. Санд полностью проникается в 40-е годы.

Страстное стремление к переустройству общества и, вместе с тем, непонимание необходимости классовой борьбы эксплуатируемых с эксплуататорами ведут писательницу вслед за ее друзьями — Пьером Леру и Ламеннэ — в сторону поисков классовой гармонии. Воплощением этих иллюзий в «Графине Рудольштадт» является тайное общество «Невидимых», которое пытается объединить в своих ложах и плебеев, и аристократов, и даже коронованных особ, пропагандируя преобразование мира с помощью «нового» евангелия всеобщего братства.

Объективно эта утопия была направлена на *сглаживание* общественных противоречий, что шло в разрез с их действительным обострением в предреволюционную эпоху 1848 г. И недаром в социальном фантазировании и в мистическом тумане «Графини Рудольштадт» постепенно исчезли элементы реализма и совершенно деформировались живые характеры, созданные в первом романе — «Консуэло».

Политическая и художественная беспомощность утопии Жорж Санд в романе «Графиня Рудольштадт» заставляет вспомнить известные слова из «Манифеста Коммунистической партии»: «Значение критически-утопического социализма и коммунизма стоит в обратном отношении к историческому развитию. По мере того как развивается и принимает все более определенные формы борьба классов, это фантастическое стремление возвыситься над ней, это преодоление ее фантастическим путем лишается всякого практического смысла и всякого теоретического оправдания» [1].

При всей идейной и художественной слабости романа «Графиня Рудольштадт» в нем, однако, сохраняются свойственные писательнице демократические тенденции. В конце повествования Альберт и Консуэло, порвав с высшим обществом, становятся бродячими музыкантами и, скитаясь из селения в селение, несут свое искусство народу. На старости лет Альберт приветствует как своих преемников молодых революционеров, предсказывая грядущую французскую революцию XVIII в.

В последующих произведениях Жорж Санд еще сильнее проступают углубляющиеся противоречия ее творчества, тесно связанные с расхождением между действительным ходом исторического развития и фантастическими построениями утопических систем.

С одной стороны, жизнь, глубоко возмущающая писательницу, толкает ее на путь активного действия и разоблачения буржуазной действительности. Гражданская и идейно-политическая активность Жорж Санд возрастает в эти годы. В 1844 г. она организует газету «Эндрский просветитель» (оппозиционный орган беррийской провинции, где находилось имение писательницы — Ноган). Там она поднимает так называемое «Дело о Фаншетте», разоблачающее вопиющие злоупотребления клерикалов из провинции Берри. Там же она печатает политические статьи об условиях труда рабочих-булочников и о положении французских крестьян. В ноябре того же 1844 г. Луи Блан приглашает Жорж Санд принять участие в газете «Реформа», которая была органом социалистическо-демократической партии; в 1845 г. она публикует в «Реформе» роман «Мельник из Анжибо» и три статьи «Политика и социализм», в которых называет себя «социали-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, стр. 37.

сткой». Однако и это очень знаменательно для мировоззрения Жорж Санд этого времени, писательница разграничивает социализм и политическую борьбу, рассматривая первый лишь как философскую утопию, как мечту.

Пропаганде этой мирной социалистической утопии и посвящены следующие романы Жорж Санд: «Жанна» («Jeanne», 1844), «Мельник из Анжибо» («Le Meunier d'Angibault», 1844), «Грех господина Антуана» («Le Péché de M. Antoine», 1845). Для всех них характерно противоречивое соединение обличительного пафоса, обращенного против существующего буржуазного строя, а с другой стороны, попыток мирного убеждения высших сословий в необходимости поступиться своими выгодами ради интересов народа.

Никогда еще писательница не поднималась до такой уничтожающей характеристики бесчеловечной сущности буржуазных отношений, как она сделала это в реалистических образах деревенских кулаков Бриколень («Мельник из Анжибо») и фабриканта Кардоннэ («Грех господина Антуана»). Недаром и Герцен в «Письмах из Франции и Италии» упоминает эти образы из романов Жорж Санд, и Белинский в специальной рецензии на роман «Мельник из Анжибо» (1845) утверждает, что этот роман «мастерская картина нравов средней bourgeoisie современной Франции». «В этом романе есть лицо типическое, генерическое — лицо г-на Бриколена, истинного представителя невежества, жадности к деньгам, скупости, низости чувств, ограниченности ума, мелкости души того сословия во Франции, которое утвердило свое гражданское и политическое владычество на золотом мешке. Это лицо нарисовано поистине гениальною кистию»,— говорил Белинский.

Образ Бриколеня напоминает бальзаковского папашу Гранде. Подобно Бальзаку, Жорж Санд раскрывает конфликт своего романа в атмосфере разлагающей страсти к золоту, охватившей буржуазное общество ее времени. Бандиты, пытавшие старого Бриколеня с целью похитить его богатство, история безумной девушки, которой не разрешили выйти замуж за любимого, потому что он беден, бродяга Кадош, просящий милостыню на большой дороге, чтобы вернее скрыть от глаз людских похищенную им золотую кубышку: сколько загубленных жизней, сколько преступлений, трагически символизирующих губительную власть денег, вошедшую в плоть и кровь буржуазного мира!

Однако реалистическому разоблачению буржуазных нравов в романах «Мельник из Анжибо» и «Грех господина Антуана» сопутствует утопическая программа писательницы: переустройство общества на новых социалистических началах кажется ей возможным путем союза народа с лучшими представителями высших сословий, добровольно отказывающихся от своих привилегий и богатств. Пытаясь воплотить эту утопию в художественные образы своих романов, Жорж Санд отходит фактически от революционных тенденций, явственно проявлявшихся в ее творчестве начала 40-х годов.

Заклеймив бесчеловечный мир собственников в образах кулаков Бриколень и фабриканта Кардоннэ, писательница противопоставляет им своих идеальных героев. Группа положительных героев в этих романах Жорж Санд неоднородна. В романе «Мельник из Анжибо» в ней выступает, с одной стороны, мельник («представитель живых сил и благородных инстинктов простого народа во Франции»,— характеризует его в своей рецензии Белинский); а с другой — бледные и неестественные фигуры Марсель де Бланшемон и ее возлюбленного Анри Лемера. Согласно утопии Жорж Санд, эти представители высших сословий добровольно отказываются одна

от титула, другой от отцовского наследства (Белинский справедливо называет их «мечтателями, переслащенными до приторности»). В романе «Грех господина Антуана» жестокому и бессердечному капиталистическому хищнику фабриканту Кардоннэ противостоят, с одной стороны, деревенский плотник Жан Жапплу, с другой — опростившийся граф Антуан, чудаковатый маркиз де Буагильбо и Кардоннэ-сын, который противопоставляет отцовским принципам капиталистического накопления социалистическую колонию свободных людей, «живущих по-братски».

На первый план романов Жорж Санд выдвигаются теперь такие идиллические фигуры, как разорившийся граф Антуан, который дружит с плотником как с родным братом и даже сам одно время работает помощником в его плотницком деле, и маркиз де Буагильбо, который оказывается последователем утопического коммунизма и завещает свое огромное состояние на организацию сельской коммуны. Единственный представитель капиталистического мира — фабрикант Кардоннэ — показан как резко отрицательное, но одиночное явление на общем оптимистическом фоне радужных устремлений и надежд. В конце концов даже Кардоннэ, хотя и против воли, хотя и благодаря чудодейственному наследству, пожалованному маркизом де Буагильбо его сыну, приведен к доброму согласию с группой идеальных людей, действующих в романе.

В момент крайнего обострения социальных противоречий перед революцией 1848 г. писательница, по существу, призывает верить, что все может решиться добрым согласием между классами. Неслучайно и «Мельник из Анжибо», и «Грех господина Антуана» заканчиваются полной победой идеализированных положительных персонажей, действующих в романе. Романтический протест Жорж Санд входит в рамки мирной социальной утопии, преобразуется в мечту о мирном переходе к социалистическим отношениям путем добровольного отказа от собственности и от сословных привилегий со стороны «высших» классов.

Критикуя романы «Мельник из Анжибо» и «Грех господина Антуана», Белинский с полным основанием писал: «...беда произошла... оттого, что автор существующую действительность хотел заменить утопиею и вследствие этого заставил искусство изображать мир, существующий только в его воображении. Таким образом, вместе с характерами возможными, с лицами всем знакомыми, он вывел характеры фантастические, лица небывалые, и роман у него смешался со сказкою, натуральное заслонилось неестественным, поэзия смешалась с риторикою» («Взгляд на русскую литературу 1847 г.»).

Эволюцию Жорж Санд, органически связанную с эволюцией мелкобуржуазных утопических учений, можно проследить и на изменении характера ее героев из народа. Такие герои лучших романов начала 40-х годов, как Пьер Гюгенен, Консуэло, Поль Арсен и Ларавиньер, страстно стремились к коренному изменению существующих форм общественных отношений. Они искали истину, они возмущались и бунтовали. Пьер Гюгенен ставил вопрос о перераспределении богатств; Поль Арсен изучал социально-утопические учения и участвовал в общественно-политических движениях 30-х годов, Консуэло была горячей сторонницей национально-освободительных движений. Эти характеры были отображением того исторического факта, правильно понятого писательницей, что человек из народа является носителем идеи преобразования и создания новых форм общественной жизни.

Народные герои более поздних романов Жорж Санд — деревенский плотник Жан Жапплу («Грех господина Антуана») или пастушка Жанна (из

одноименного романа) также не лишены привлекательности. Жан Жапплу, с его талантом, изобретательностью, творческими силами, упорно борется против кабального предприятия фабриканта Кардоннэ. Жанна всей своей чистой и целомудренной натурой противостоит развращающей силе денег, которую олицетворяет представитель города — адвокат Марсилья, появляющийся в ее деревне. В то же время эти положительные персонажи являются выразителями консервативного начала. Они защищаются от разлагающего влияния города, от капиталистического наступления на деревню стойкой охраной патриархальных, докапиталистических форм жизни. Именно с мелкобуржуазной эволюцией утопического социализма связаны идеализация мелкокрестьянского быта и свободы мелкого производителя, которые писательница противопоставляет капиталистическому производству.

Непоколебимы любовь и уважение, которые Жорж Санд испытывает к простому человеку. Однако теперь демократический герой Жорж Санд — это крестьянин, замкнутый в узкий мирок деревенского быта, живущий в атмосфере предрассудков и суеверий, которые особенно наглядно опоэтизированы ею в образе Жанны. В этих романах происходит своеобразное возвращение к руссоистской теории «естественного» человека. Писательница жалеет, что, научив Жанну читать, ее лишат поэтических легенд и верований деревни. Она хочет уверить нас, что неграмотная и суеверная пастушка являет собой готовый идеал прекрасного и может уже сегодня быть членом будущего общества, к которому стремится человечество. «Едва ли известно кому-нибудь, что природа во все времена производила среди жителей полей существа, которые не должны ничему учиться, потому что идеал прекрасного заключается в них самих. Они совершенно готовы для идеального общества, о котором человечество мечтает, которого ищет и ожидает...»,— говорится в романе [1].

Интересно, что Белинский, с присущим ему искусством диалектической оценки сложных явлений мировой культуры, понял и подчеркнул двойственность характера Жанны. С одной стороны, Белинский очень высоко оценил самобытность и национально-историческую значимость этого образа, заявив в статье «Русская литература в 1845 году», что в «лице Жанны поэтический инстинкт представил миру лучший и вернейший комментарий на значение исторической Жанны [д'Арк], нежели какой могла представить наука, много хлопотавшая об этом вопросе». С другой стороны, возвращаясь к образу Жанны в статьях о Пушкине и отмечая, что «произведения вроде «Jeanne» Жоржа Занда возможны только во Франции», Белинский советует русской поэзии искать для себя материалов «в том классе, который, по своему образу жизни и обычаям, представляет более развития и умственного движения».

Идеализация патриархальной крестьянской жизни подготовляла прямой переход к деревенским идиллиям Жорж Санд, к повестям, которые она пишет почти накануне февральской революции: «Чортова лужа» («La Mare au diable», 1846), «Франсуа-найденыш» («François le Champi», 1847—1848) и «Маленькая Фадетта» («La Petite Fadette», 1848). Для них характерен уже ничем не выделяющийся из окружающей его обстановки, честный, чистый, но примитивный крестьянский герой (или героиня), который отнюдь не хочет ничего менять в существующей вокруг патриархальной жизни, и в ней находит свое счастье (Жермен и Мари в «Чортовой луже», Фадетта и ее жених в «Маленькой Фадетте»). Та самая крестьянская жизнь, убожество которой так возмущало Жорж Санд во времена «Лелии» («Песнь Пуль-

[1] Роман «Жанна» в русском переводе («Отечественные записки», т. XV, СПб., 1845, стр. 157).

шери») и в «Консуэло» (рассуждения героини о крестьянах как о «рабах плуга и скота»), кажется ей теперь идеальной, и она сообщает ей в своих повестях необычайную теплоту и поэтичность.

Простоте и ограниченности крестьянского героя соответствуют и примитивность конфликта в деревенских повестях Жорж Санд. Вместе с идеализацией мелкособственнического крестьянского быта, воспеванием пашни, земледельческих трудовых процессов, ухода за скотом, деревенских обычаев и развлечений (сельская свадьба, игры, песни, рассказы конопляника в «Чортовой луже» и др.), писательница, по существу, возвращается к семейно-бытовой теме, отказывается от изображения широкого общественного фона и крупных идейно-политических движений, которые так привлекали ее в годы создания лучших романов: «Мопра», «Странствующий подмастерье» и «Орас».

Здесь становится особенно ощутимой эволюция мировоззрения Жорж Санд в сторону мелкобуржуазного социализма накануне революции 1848 г. «В таких странах, как Франция, где крестьянство составляет гораздо более половины всего населения, естественно было появление писателей, которые, становясь на сторону пролетариата против буржуазии, в своей критике буржуазного строя прикладывали к нему мелкобуржуазную и мелкокрестьянскую мерку и защищали дело рабочих с мелкобуржуазной точки зрения»,— говорят Маркс и Энгельс о мелкобуржуазном социализме, указывая, что «Цеховая организация промышленности и патриархальное сельское хозяйство» есть «его последнее слово» [1].

Однако революция 1848 г., подняв на борьбу широкие народные массы, вдохновила и демократическую писательницу Жорж Санд. Революция разбудила ее лучшие революционные устремления и заставила отбросить ложные теории о «внеполитической» пропаганде социализма.

При первом же известии о февральской революции писательница спешно приезжает в Париж и со всем пылом души бросается в бурную политическую жизнь только что завоеванной республики. В этот момент она как будто идет дальше своего учителя Леру, возвышаясь до оправдания революционного преобразования общества и заявляя, что «идеал это завоевание, а на данной ступени всякое завоевание требует нашей крови».

Приняв с энтузиазмом провозглашение республики, Жорж Санд выступает в течение марта как автор ряда брошюр («Письма к народу», «Письмо к богачам», «Письмо к среднему классу»), обращаясь с горячим публицистическим словом к разным сословиям французского общества в защиту демократии и французского народа. Вслед за этим она предпринимает организацию Народного театра и создает газету «Дело народа» (выходит 9, 16 и 23 апреля). Наконец, в контакте с самыми левыми элементами и социалистической фракцией Временного правительства (Барбес, Коссидьер, Бланки, Кабэ, Луи Блан, Ледрю-Роллен и др.) она берется за редактирование правительственного Бюллетеня.

Наивысшим моментом революционной активности Жорж Санд явился составленный ею XVI Бюллетень Временного правительства, вышедший 15 апреля 1848 г. (накануне выборов в учредительное собрание), в котором писательница, ощущая реальную угрозу, надвигающуюся на республику со стороны реакции, и гениально предвосхищая стихийный порыв масс в июне 1848 г., заявила, что, если предстоящие выборы отдадут республику в руки *врагов республики, «для народа останется только один путь спасения — баррикады, для того чтобы вторично провозгласить свою волю».*

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, стр. 31.

Буря яростного возмущения была вызвана этим заявлением в лагере реакции. В эти дни, под предлогом борьбы с «угрожающими обществу» социалистическими идеями, буржуазия начинала открытое наступление на демократические завоевания республики. Вначале Жорж Санд еще сохраняла присутствие духа, чтобы противостоять этому яростному шквалу; в письме к сыну от 20 апреля 1848 г. она писала, что «всякий человек, который действует революционным порядком... всегда встречает сопротивление, реакцию, ненависть и угрозы». Однако в обстановке террора после майской демонстрации рабочих, когда все друзья Жорж Санд были посажены за решетку, писательница вынуждена была уехать из Парижа.

«Вот где мы очутились, мой дорогой Форэ! — печально пишет она своему другу из Ногана 24 мая, за месяц до кровавой расправы над парижским пролетариатом в июньские дни 1848 г.— В Париже слывешь за мятежника, если ты — социалист. В провинции — за коммуниста, если ты — республиканец; и если случайно ты — республиканец-социалист, о! тогда ты пьешь человеческую кровь, убиваешь маленьких детей, бьешь свою жену; ты — банкрот, пьяница, вор и ты рискуешь быть убитым из-за угла где-нибудь на опушке леса крестьянином, который считает тебя бешеным потому, что так внушили ему его лавочник и его кюре».

Времена активной пропагандистской деятельности в первые месяцы 1848 г. были одновременно последним взлетом утопических мечтаний Жорж Санд, последней ее надеждой на добровольный отказ собственнических классов от своих привилегий и богатств. Однако беспочвенность утопических иллюзий, крах социально-утопической идеологии полностью выявили себя в июньские дни свирепой расправы над пролетариатом тех самых Бриколень и Кардонне, которых напрасно пыталась «убедить» или «устыдить» своими романами Жорж Санд.

Чувствуя свое полное бессилие в обстановке все усиливающейся буржуазной реакции после июньских событий и особенно после бонапартистского переворота 1851 г., Жорж Санд вернулась к своим деревенским идиллиям, пытаясь найти утешение в «прелестях первобытной жизни», в «тихой песне», в «звуке сельской свирели», в «сказках, усыпляющих маленьких детей», как пишет она в апреле и в декабре 1851 г. в предисловиях к переизданиям «Чортовой лужи» и «Маленькой Фадетты». В то время как Виктор Гюго создавал «Возмездие» и «Маленького Наполеона» и, не сдавшись, не отступив под натиском реакции, именно в эти годы стал подлинно великим народным поэтом, Жорж Санд не сумела сохранить верность революционной идее, высказанной ею в дни революции 1848 г. В этом заключалась причина последующего идейного спада в ее творчестве.

После 1848 г. Жорж Санд окончательно отошла от социального романа. Она пишет романы: «Жан де ля Рош» (1860), «Маркиз де Вильмэр» (1861), «Исповедь молодой девушки» (1865), «Мадемуазель Меркем» (1870) и другие, которые уводят читателя в узкий мир интимной жизни, лишены разоблачительных тенденций и значительно смягчены по тону. Нотки примирения с действительностью, которые наметились в сельских идиллиях Жорж Санд, превращаются в доминирующий мотив ее поздних произведений. Знаменательно, однако, что та идейная высота, на которую писательница поднялась в преддверии революционного периода в 40-е годы, навсегда оставила заметные следы в ее мировоззрении. В частности, это сказалось на передовых эстетических воззрениях Жорж Санд, которым она была верна и в поздний период своего творчества.

Эстетика Жорж Санд дает возможность понять как слабые, так и сильные стороны литературного течения прогрессивного романтизма, к кото-

рому она принадлежала. Как писатель-романтик, Жорж Санд стремилась прежде всего к изображению идеальной жизни и идеального человека. «Я стремлюсь изобразить человека таким, каким мне *хочется*, чтобы он был, каким он *должен* быть в действительности»,— пишет Жорж Санд в «Истории моей жизни». «Искусство не есть изучение реальной действительности, это, скорее, *искание идеальной истины*»,— говорит она во вступлении к «Чортовой луже» (подчеркнуто мной.— *Е. Е.*).

Однако, очутившись в обстановке кризиса буржуазной культуры, который ясно обозначился во французской литературе 50-х и 60-х годов, писательница демократического лагеря Жорж Санд не могла не возмутиться против декадентского лозунга «искусство для искусства», против формализма и эстетства, устанавливающихся в литературе II империи. В многолетней переписке с Флобером и другими писателями второй половины века она горячо протестует против объективистского, бесстрастного искусства, рассчитанного на немногих. «Искусство для искусства — пустое выражение. Искусство ради правды, искусство ради простоты и добра,— вот религия, которую я ищу...»,— пишет она поэту Александру Сен-Жану 19 апреля 1872 г. Критикуя формальную школу, которая «из-за напряженных поисков формы... слишком легко относится к содержанию», категорически возражая против горького замечания Флобера, что он пишет «лишь для 10 или 12 человек», Жорж Санд требует «писать для всех, для всех, нуждающихся в прибежище, а когда тебя не поняли, то терпеливо начинать сначала...» (в письме к Флоберу 6 октября 1866 г.).

Не менее убежденно выступает писательница против объективизма, против видимой безучастности писателя к событиям и героям, которых он изображает. Критикуя «Воспитание чувств» Флобера за отсутствие в нем активных персонажей, способных бороться за свое счастье, она требует вести людей на схватку с событиями по примеру Шекспира. «Он как раз ведет людей на схватку с событиями... события всегда побеждаются ими»,— говорит она в письме к Флоберу от 18 и 19 декабря 1875 г. Через месяц Жорж Санд снова возвращается к этой теме, солидаризируясь с Флобером в отрицательной оценке окружающего, но требуя противопоставить этой окружающей скверне действенного положительного героя. «...пусть сквозь толпу этих сумасшедших и идиотов, над которыми ты любишь насмехаться, пройдет нечто сильное и чистое»,— говорит она (в письме от 15 января 1876 г.). В этих письмах Жорж Санд высказаны взгляды демократического писателя, требующего нести искусство в массы, отдать его на службу народу, чтобы противопоставить буржуазной действительности и буржуазной литературе Второй империи передовые гуманистические идеалы.

Поиски и живой интерес к подлинно передовому искусству позволили демократической французской писательнице по достоинству оценить глубину и правдивость русского реалистического искусства. К концу 60-х годов относится первое знакомство Жорж Санд с Тургеневым и ее искреннее восхищение автором «Записок охотника». «Сколько души, глубины, правды, какой простой и очаровательный язык! Все должны учиться у Вас, все без исключения»,— пишет она Тургеневу 19 апреля 1874 г.

* * *

Буржуазная критика XIX в. не смогла по достоинству оценить значения творчества Жорж Санд. Глубокая и правильная оценка романов Жорж Санд и ее сложного творческого пути была дана русской революционно-демократической критикой, приветствовавшей в произведениях французской писательницы ненависть к тирании и угнетению, бунт против рабских усло-

вий существования человека, страстные поиски новых форм жизни. Именно русские критики указали на глубоко идейное и героическое содержание ее творчества, о котором так хорошо сказал в 70-е годы Салтыков-Щедрин. «Было время, когда во Франции господствовала беллетристика идейная, героическая. Она зажигала сердца и волновала умы... Люди сороковых годов и доселе не могут без умиления вспоминать о Жорж-Занде и Викторе Гюго... Современному французскому буржуа ни героизм, ни идеалы уже не под силу» [1].

Творчество Жорж Санд принадлежит к прогрессивному наследию французской культуры, любимому народом. В июне 1954 г. вся прогрессивная французская общественность с воодушевлением отмечала 150-летие со дня рождения писательницы. В специальном номере журнала «Эроп», посвященном Жорж Санд, французские ученые, писатели, публицисты, коммунисты и беспартийные выступили единым фронтом со статьями о жизни и творчестве знаменитой французской романистки, характеризуя ее как национальную гордость Франции, как писателя-демократа, запечатлевшего в своих произведениях лучшие идеалы и устремления своего поколения, как верного друга народа, активного борца за социальный прогресс и за социализм [2].

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XIV, Л., 1936, стр. 199.

[2] См. «Europe», 1954, numéro spécial 102—103, George Sand; а также новейшие французские работы о жизни и творчестве Жорж Санд: Blanc A., Notre amie George Sand, son enfance, son adolescence, P., 1950; André Maurois, Lélia ou la vie de Geogre Sand, P., 1952; Pierre Salomon, Georg Sand, P, 1954.

ГЛАВА V

ЭЖЕН СЮ



жен Сю (Eugène Sue, 1804—1857) вошел в историю французской литературы главным образом как автор социальных романов, созданных им в 40-е годы. В статье «Континентальные дела» 1844 г. Энгельс писал: «Хорошо известный роман Эжена Сю «Парижские тайны» произвел сильное впечатление на общественное мнение, особенно в Германии; яркие краски, в которых книга рисует нищету и деморализацию, выпадающие на долю «низших сословий» в больших городах, не преминут направить общественное внимание на положение неимущих вообще» [1].

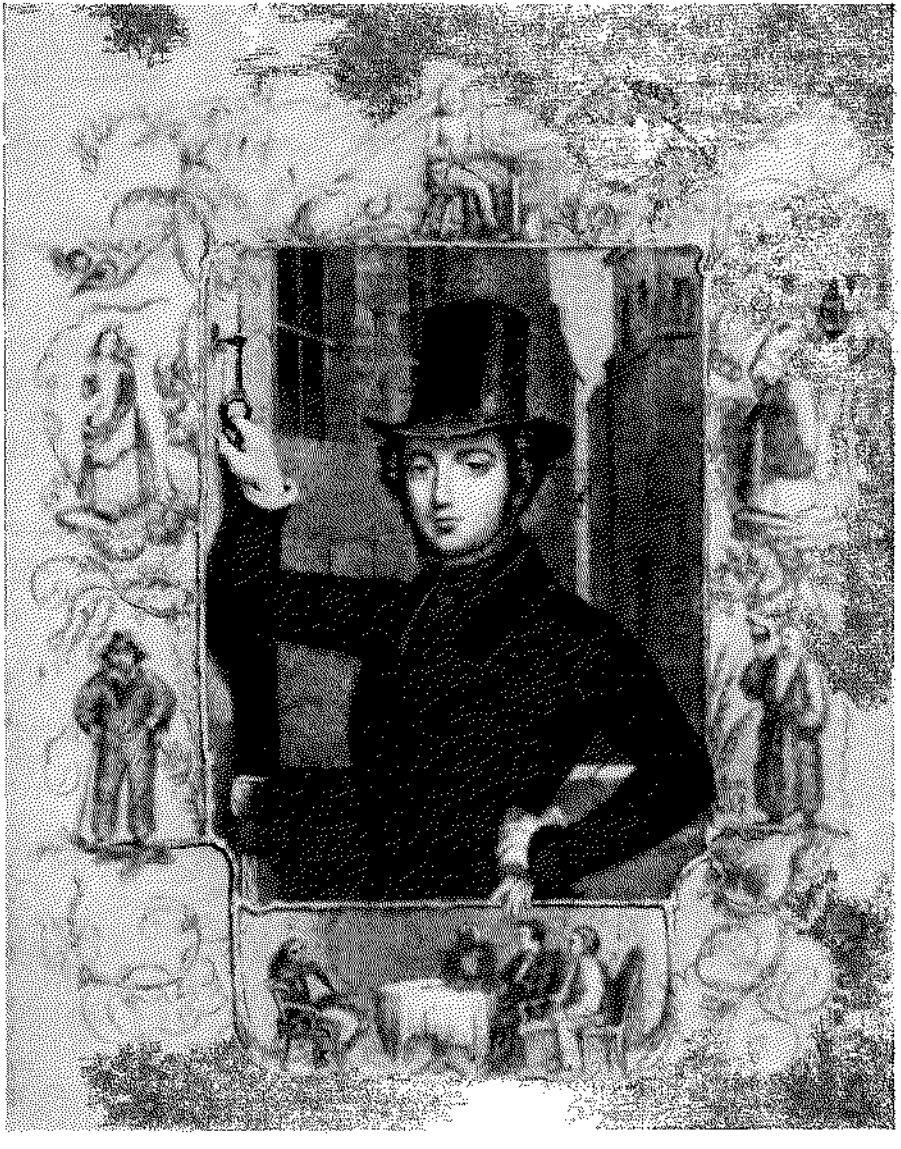
Положительное значение социального романа Эжена Сю ясно выявлено в этой характеристике Энгельса. Оно заключается в том, что романисту удалось разоблачить самые болезненные явления французской общественной жизни 40-х годов, обратить внимание общества на катастрофическое положение народных масс накануне падения Июльской монархии и первой решающей схватки пролетариата с буржуазией в июне 1848 г. Кроме того, Эжен Сю в своем романе сделал попытку нарисовать идеал разумной и справедливой жизни в духе социально-утопических представлений своего времени.

Социальный роман Эжена Сю вызвал сенсацию и, подобно романам Жорж Санд, возбудил горячую полемику как в самой Франции, так и за ее пределами.

Творчество Эжена Сю было особенно высоко оценено фурьеристскими критиками, которых привлекали в произведениях Эжена Сю разоблачение капитализма и тенденция к реалистическому изображению нищеты народа. Но если *разоблачительная сторона* социальных романов Сю была по заслугам оценена прогрессивными кругами общества, то его *«положительная» программа*, напротив, пришлась по сердцу реформистам всех мастей. В этом факте с особой ясностью сказалась внутренняя противоречивость, присущая творчеству писателя.

Среди апологетов наиболее известного романа Сю «Парижские тайны» была гегельянская «Литературная газета», издаваемая в Берлине. Она подняла на щит филантропические «рецепты» спасения мира, выдвинутые французским романистом, и объявила, что деяние главного героя романа —

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 415.



Эжен Сю. Гравюра Пэна.

князя Рудольфа Герольштейнского — есть «нечто большее, чем все результаты, добытые человечеством во всей его истории». В ответ на это Маркс посвятил часть своей работы «Святое семейство» (1845) критическому разбору романа «Парижские тайны». Маркс высмеял спекулятивную и мистическую шелуху, которой облекли свои рассуждения гегельянские критики из «Литературной газеты», и вскрыл подлинное существо романа Сю, указав как на его прогрессивную, так и на реакционную сторону. Особенно резкой критике Маркс подверг характерное для Сю филантропическо-прожектерское решение социального вопроса, непонимание им творческих и революционных сил самого народа.

Независимо от Маркса, но с близких к нему последовательно-революционных и демократических позиций, с развернутым анализом романов Эжена Сю «Парижские тайны», «Тереза Дюнойе» и «Матильда» выступил в 1844 и 1847 гг. Белинский, причем оценка великого русского революционного демократа в принципиальных моментах полностью совпала с оценкой Маркса как в положительной, так и в критической части.

* * *

Эжен Сю родился в 1804 г. в семье главного врача императорской гвардии. В юности своей, во времена Бурбонов, когда его отец был уже придворным врачом, он сблизился с кругами богатой буржуазной и дворянской молодежи и стал завсегдатаем модных салонов Реставрации. В первые годы Июльской монархии молодой Сю, проведший несколько лет в кругосветном плавании в качестве помощника хирурга, вступает в литературу как автор морских повестей и романов: «Плик и Плок» («Plick et Plock»), «Атар Гюль» («Atar-Gull»), «Кукарача» («La Coucaratcha»), «Саламандра» («La Salamandre») и др.

Эти произведения авантюрного жанра, вводящие читателя в атмосферу морских путешествий, в которых действуют пираты, демонические мстители и бесстрашные искатели приключений, снискали Сю славу «французского Купера» и имели довольно большой успех, в частности, в России, где русские переводы повестей Эжена Сю печатались во многих толстых журналах. Первым литературным трудом Гончарова был перевод из «Атар Гюля».

Белинский, говоря о повестях Эжена Сю в 1838 г., относит его к писателям «сатанинской школы»; он находит, что автор обнаруживает «талант рассказчика», и называет его «блестящим, не бездарным», но, в то же время, «пустым беллетристом французской литературы».

В конце 30-х годов Эжен Сю переходит к историческому роману. В это время писатель проникается известными демократическими симпатиями под влиянием бурного десятилетия 30-х годов, становится в оппозицию к Июльской монархии и в одном из своих исторических романов «Латреомон» («Latréaumont», 1837), расходясь с официальной буржуазной историографией, критически переоценивает образ короля Людовика XIV.

В романе «Матильда» («Mathilde», 1841) Эжен Сю делает еще шаг по пути разоблачения общепринятых буржуазных понятий, направляя свою критику на современное ему светское общество.

Наибольшей известности Эжен Сю достигает как автор социальных романов: «Парижские тайны» («Les mystère de Paris», 1842—1843) и «Агасфер» («Juif errant», 1844—1845), которые печатались первоначально ежедневными фельетонами в газетах «Journal des débats» и «Constitutionnel» и принесли автору необычайный успех.

Романы Сю создавались в годы наибольшего обострения социальных контрастов, когда, как говорит Белинский, бедствия народа в Париже выше всякой меры превосходили самые смелые выдумки. Правдиво рисуя, с одной стороны, разложение и упадок, царящие в «высших» слоях общества, а с другой стороны, нищету и деморализацию, которые выпали на долю народных масс, романист вводил читателя в нищенские лачуги, в тюрьмы, больницы, кабаки и разбойничьи притоны Парижа, которые до тех пор оставались вне сферы изображения художественной литературы. Он резко вскрывал подлинные язвы капиталистического строя. Показывая в «Парижских тайнах» блистательного аристократа, занимающегося подделкой векселей, «почтенного» нотариуса, систематически обворовывающего своих клиентов, «ученого» доктора, занимающегося темными делами, светскую даму, отравляющую своего мужа, чтобы завладеть наследством, писатель обнажает скрытую от глаз изнанку современной ему общественной жизни. Он выявляет тесные связи, существующие между «верхушкой» общества и его «подонками» — наемными убийцами, грабителями, ворами, — и дает понять, что эти два мира совсем недалеки друг от друга. Особенно удался Эжену Сю образ негодяя-нотариуса Жака Феррана, о котором Белинский писал, что самая мысль писателя изобразить гнусного злодея, пользующегося в обществе репутацией честного человека, достойна внимания.

Автор «Парижских тайн» и «Агасфера» в то же время с нескрываемой симпатией рисует мир отверженных бедняков, следуя традициям демократических романтиков Виктора Гюго и Жорж Санд.

С первых же страниц романа «Парижские тайны» читатель знакомится с горестной историей прелестной девушки Флёр де Мари. В раннем детстве она была брошена своей преступной матерью и провела лучшие годы юности на улицах Парижа, в исправительной тюрьме для несовершеннолетних, затем в рабстве у старой кабатчицы, среди воров, грабителей и контрабандистов, пропивающих в кабаке «Белый кролик» награбленное ими добро. Находясь в такой отвратительной обстановке, вдыхая зараженный воздух парижских клоак, Флёр де Мари, прозванная Певуньей, так же как и другой завсегдатай этого грязного притона — бывший каторжник по прозванию Резака — не потеряли своего человеческого облика, напротив, сохранили искренность, благородство и непосредственность чувств. «При всей своей хрупкости, Флёр де Мари сразу же обнаруживает жизненную бодрость, энергию, весёлость, гибкость характера — такие качества, которые одни уже в состоянии объяснить её человеческое развитие в условиях её *бесчеловечного* положения», — говорит Маркс в критическом разборе «Парижских тайн», подчеркивая, что, увидев положительные качества проститутки Флёр де Мари и каторжника Резаки, Эжен Сю поднялся над горизонтом своего ограниченного мировоззрения и «нанёс удар предрассудкам буржуазии» [1].

С неменьшим сочувствием рисует автор ужасающую нищету, царящую в семье вечного труженика — гранильщика Мореля. В его холодной и пустой мансарде на единственном матраце лежит сумасшедшая старуха, а другой угол комнаты занимают больная жена и четверо голодных детей, одетых в жалкие отрепья. Перед нами проходит и трагическая судьба работницы-кружевницы Анны, до полусмерти избитой своим пьяницей-мужем. Анна не имеет возможности спасти от него свою дочь, так как законы буржуазного общества отдают все права на ребенка отцу, а у нее нет и не может быть денег для развода.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. второе, т. 2, стр. 186 и 188.

Катастрофическое положение всех этих честных, трудолюбивых, ни в чем неповинных людей, бесчеловечность законов, обрекающих их на незаслуженные страдания, красноречиво показаны в многочисленных эпизодах романа Эжена Сю. Недаром Белинский в своей рецензии на «Парижские тайны» («Отечественные записки», 1844 г.) отметил: «Основная мысль этого романа истинна и благородна. Автор хотел представить развратному, эгоистическому, обоготворившему златого тельца обществу зрелище страданий несчастных, осужденных на невежество и нищету, а невежеством и нищетою — на порок и преступления». В этой разоблачительной и, одновременно, демократической и гуманистической тенденциях заключалось положительное значение социальных романов Эжена Сю. Нарисованная им картина, как отмечает Белинский, до крайности «раздражила... общество,— и оно обвинило автора — в *безнравственности*» [1].

Однако, с другой стороны, разоблачение буржуазного общества в романах Эжена Сю ограничено тем, что представители народных масс, в частности и рабочего класса, сочувственно обрисованные писателем, предстают перед читателями лишь как пассивные жертвы, вековечные страдальцы, которые в облегчении своей тяжелой доли могут рассчитывать лишь на благотворительность добрых и «сознательных» богачей.

Эжен Сю «не знает ни истинных пороков, ни истинных добродетелей народа, не подозревает, что у него есть будущее, которого уже нет у торжествующей и преобладающей партии,— говорит Белинский,— потому что в народе есть вера, есть энтузиазм, есть сила нравственности. Эжен Сю сочувствует бедствиям народа... но *как* сочувствует — это другой вопрос. Он желал бы, чтоб народ не бедствовал и, перестав быть голодною, оборванною и частью поневоле преступною чернью, сделался сытою, опрятною и прилично себя ведущею чернью, а мещане, теперешние фабриканты законов во Франции, оставались бы попрежнему господами Франции, образованнейшим сословием спекулянтов. Эжен Сю... не подозревает того, что зло скрывается не в каких-нибудь отдельных законах, а в целой системе французского законодательства, во всем устройстве общества» [2].

Мещански ограниченная идеология Сю раскрывается особенно ясно в образе главного положительного героя «Парижских тайн»— князе Рудольфе Герольштейнском, которого автор делает гением добра и возмездия для несчастного и заблудшего человечества. Характерно, что именно на него — на богатого князя — Эжен Сю возлагает своеобразную миссию «спасения» общества. Он заставляет этого князя путешествовать по кабакам и по светским салонам с целью спасения невинных жертв общественного произвола и жестокого наказания закоренелых негодяев. Благодаря своей энергии и несметному богатству, князь Рудольф избавляет от нищеты и позора Флёр де Мари, оказавшуюся затем его собственной дочерью; он покровительствует раскаявшемуся каторжнику Резаке, спасает ложно обвиненного в воровстве честного юношу Жермена и женит его на парижской гризетке Риголетте. С другой стороны, он жестоко наказывает неисправимых преступников — разбойника Мастака и лицемерного нотариуса Жака Феррана, заставляя выколоть глаза первому и доведя до неизлечимой болезни второго. Таковы опытно-показательные «рецепты» для исправления общественных недугов, с которыми выступает положительный герой «Парижских тайн»; их-то и сделал главным объектом своей критики Маркс в вышеназванном анализе «Парижских тайн».

---

[1] В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. II, М., 1948, стр. 629.
[2] Там же, стр. 633.

«Чудесное средство,— указывает Маркс,— при помощи которого Рудольф осуществляет все свои спасительные деяния и чудесные исцеления, заключается не в его красивых словах, а в его *наличных деньгах*» [1]. Маркс подробно рассматривает операции, которые Рудольф проделывает над персонажами романа, в частности, людьми из народа, которых он благодетельствует. Анализируя главу «Критическое превращение мясника в собаку, или Резака», Маркс показывает, как Рудольф делает из бывшего убийцы и каторжника Резаки «*моральное* существо», заставляя его стать шпионом и провокатором по отношению к его бывшим товарищам, и как, подавляя его индивидуальность, он воспитывает в нем чисто собачью преданность к своему господину. Умирая за Рудольфа, бедный Резака, как говорит Маркс, гордится тем, что «такая *горсть праха*», как он, «может иногда быть полезной... *великому милостивому господину*» [2].

Не менее остро высмеивает Маркс эксперимент, который с помощью добродетельного Рудольфа романист проделывает над характером жизнерадостной и непосредственной Флёр де Мари. Подчеркнув выше, что Эжен Сю поднялся в создании этого образа над предрассудками буржуазии, Маркс говорит, что вслед за этим Э. Сю «передаст Флёр де Мари в руки героя Рудольфа, чтобы загладить свою дерзость, чтобы снискать одобрение всех стариков и старух, всей парижской полиции, ходячей религии и «критической критики»» [3]. С помощью елейных поповских наставлений наивно-радостное мироощущение Флёр де Мари превращается в религиозно-ханжеское отношение к себе и к людям. Бедная Певунья проникается сознанием своей греховности. Теряя всю свою естественность и обаяние, она становится кающейся грешницей, постригается в монахини и умирает в монастыре. «Итак, Рудольф сначала превратил Флёр де Мари в кающуюся грешницу, затем кающуюся грешницу в монахиню и, наконец, монахиню в труп»,— иронизирует Маркс [4].

Эволюцию характера Флёр де Мари неодобрительно характеризует и Белинский: «Сначала, в трактире, с Родольфом и Резакою, она довольно естественна и даже интересна; но когда она вдруг освобождается от грязи... и вдруг ни с того, ни с сего делается «девою идеальною», и «неземною», она перестает быть естественною и делается пошлою, скучною»,— говорит Белинский (в указанной выше рецензии на «Парижские тайны») [5].

Слабость Э. Сю заключается в насилии, совершенном над правдой жизни: показав человеческую привлекательность людей из народа (Флёр де Мари, Резака), он лишает их в итоге всякой самостоятельности и приводит к рабской покорности и к поповской морали.

Маркс особо останавливается на социальных «прожектах»: «банке для бедных» и идеальной сельской ферме, организованной Рудольфом. Прямо указывая на популярное изложение утопического учения Фурье как на источник мудрости Рудольфа, Маркс показывает, что эти предприятия в условиях капиталистического строя являются чистейшей утопией, «фантастическим призраком», который базируется на «сказочном кошельке Фортуната, которым наделяется Рудольф». В сущности, Сю предлагает обществу ряд весьма скромных реформ для облегчения жизни бедняков. Они сводятся к дешевому судопроизводству, бесплатным разводам, пособиям по безработице, наконец, к «ассоциациям труда и капитала, которые, улучшая благосостояние рабочего, не наносили бы ущерба владениям богачей»,— как говорит Сю.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. второе, т. 2, стр. 219.
[2] Там же, стр. 182.
[3] Там же, стр. 188.
[4] Там же, стр. 193
[5] В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. II, М., 1948, стр. 640.

Эжен Сю стоял в 40-х годах на позициях радикальных кругов, недовольных Июльской монархией. Эти круги апеллировали в своем недовольстве к народу и сыграли впоследствии активную роль в революции 1848 г., но они отнюдь не простирали своих устремлений за пределы филантропического сочувствия народу («Конечно, собственность, наследство — все это понятия священные, и посягать на них нельзя»,—заявляет автор «Парижских тайн»).

Отмеченные выше противоречия мировоззрения Эжена Сю выявляются не менее ясно и в последующих произведениях писателя, в частности в романе «Агасфер». Конфликт романа строится на борьбе за огромное наследство со стороны ордена иезуитов, которые путем ряда преступлений добиваются гибели всех законных наследников из старинной гугенотской семьи Реннепенов. Нарастание буржуазной реакции в середине 40-х годов сказалось, в частности, в усилившейся активности церковников, пытающихся наложить свою лапу на образование юношества и на другие сферы общественной жизни. Роман Сю выходит в свет в разгар борьбы с иезуитами. Почти одновременно с романом «Агасфер» выходит памфлет Мишле и Кине под названием «Иезуиты» (1843). Раскрывая в образах Родэна, княгини Сен-Дизье, д'Эгриньона и других иезуитов страшную и преступную сущность действий иезуитского ордена, скрытую его лицемерно-ханжеской моралью, Эжен Сю поднимается до резкого обличения клерикальной реакции своего времени.

В «Агасфере» писатель расширяет социальную проблематику своего романа, изображая в самых сочувственных тонах рабочую семью (Агриколь, его мать, Горбунья) и ставя вопрос о нищенской оплате рабочего, в особенности женского, труда. Вместо земледельческого образцового хозяйства, пропагандируемого в «Парижских тайнах», здесь появляется филантропическое предприятие «доброго» капиталиста Гарди (тоже фурьеристского толка), который организует труд по принципу соучастия рабочих в прибылях капиталистов, устраивает рабочие фаланстеры и вводит другие социально-утопические преобразования в области рабочего быта.

Так же как и в «Парижских тайнах», в романе «Агасфер» наблюдается своеобразное сплетение элементов реалистического разоблачения с социально-утопическим фантазированием. Не веря в самостоятельные силы народа и не видя поэтому активных сил сопротивления злу внутри самого общества, Эжен Сю обращается в «Агасфере» к фантастическому элементу. Он вводит легендарный образ Агасфера или «Вечного жида», который является в романе Сю воплощением извечного народного страдания и на которого возлагается миссия защиты положительных героев романа от страшной силы иезуитов.

Социальные романы Эжена Сю, как и его первые произведения, по жанру своему остаются приключенческими. Композиция «Парижских тайн» строится на переодеваниях героя, связанных с его постоянными переходами из мира простонародья в мир знати и снова в мир простонародья. Сюжет «Агасфера» включает в себя нагромождение невероятных приключений в борьбе за фантастическое наследство. Внешняя занимательность, динамичность, рискованные авантюры, неожиданные разоблачения, преодоление постоянно возникающих препятствий составляют характерные особенности этих произведений, удачно названных Белинским «европейской Шехерезадой».

Рассматривая художественное исполнение романов Эжена Сю, Белинский критикует писателя за то, что, при всей важности поднимаемых им социальных вопросов, он постоянно впадает в мелодраму, риторику и дешевые театральные эффекты. «В его *«Парижских тайнах»* столько любви к челове-



Иллюстрация к „Парижским тайнам". Литография Ш. Ж. Травьеса.

честву, благородных инстинктов, столько страниц, запечатленных признаками высокого таланта! — говорит он в рецензии 1847 г.— И между тем, весь роман основан на мелодраме, столько неестественных лиц, особенно между отличающихся по части добродетели! Герой романа лицо сказочное, невозможное, героиня — и приторна и неестественна; поэтому эпилог, как неизбежное следствие ложной причины, бросается в глаза своей пошлостью, приторною сентиментальностью, лицемерством чувства, скукою, неестественностью, надутостью, фразерством. В «Вечном жиде» местами поражают читателя те же яркие достоинства, какими блистают «Парижские тайны»; но недостатки уже во сто раз поразительнее, нежели в последнем романе» [1].

К революции 1848 г. Сю приходит как активный пропагандист буржуазно-демократической республики. Член партии демократов-социалистов, он издает воскресную газету «Деревенский республиканец» и пропагандирует устройство образцовых ферм и сельскохозяйственных школ, организацию богаделен и разного рода ассоциаций; выпускает брошюру «Демократические беседы о республике». В июньские дни 1848 г. Эжен Сю разделял всеобщий испуг французской буржуазии перед революционным выступлением пролетариата. Когда в 1850 г. Парижский комитет, в значительной степени составленный из представителей мелкой буржуазии, выдвинул кандидатуру Эжена Сю в Законодательное собрание, Маркс и Энгельс писали, что «кандидатура Эжена Сю, сантиментально-мещанского социал-фантазера, совершенно уничтожила революционный смысл 10 марта, реабилитацию июньского восстания; пролетариат в лучшем случае мог принять ее как поклон в сторону гризеток» [2].

В 1851 г. Эжен Сю, так же как Виктор Гюго, не принял контрреволюционного декабрьского переворота, уничтожившего французскую республику. После декабрьского переворота Эжен Сю уехал из Франции в Савойю и, так же как Гюго, отказался от амнистии, предложенной Наполеоном III, предпочитая оставаться в изгнании. Там он закончил свой последний многотомный роман «Тайны народа» («Les mystères du peuple ou histoire d'une famille à travers des âges», 1849—1856), который явился непосредственным откликом писателя на революционные события 1848 г.

Противоречия, заключенные в социальных романах Сю, с особой остротой и обнаженностью выявились в этом последнем произведении. С одной стороны, овеянный пафосом революционности роман «Тайны народа» утверждает закономерность восстания и поднимает на щит многовековую борьбу против тирании и угнетения народа. «На протяжении веков не было ни одной реформы религиозной, политической или социальной, которой бы нашим отцам не приходилось завоевывать посредством восстания, ценой своей крови»,— гласит эпиграф романа.

С другой стороны, воюя за республику, писатель не замечает, что французская буржуазия из союзника народа, каким она была в эпоху революции 1789 г., превратилась уже в прямого врага народа. Вопреки очевидности, наглядно раскрывшейся во время кровавого подавления июньского восстания 1848 г., он пытается доказать единство интересов буржуазии и пролетариата, с тем чтобы обратить огонь народной ненависти против старых врагов «третьего сословия»: против дворянства и высшего духовенства, которые издавна, якобы еще со времен франкских завоевателей Галлии, покорили и обратили в рабство простой народ Франции. Углубляясь в далекую историю,

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, СПб., 1914, стр. 481.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 245.

прослеживая все этапы борьбы народных масс за свое освобождение от рабства и феодального угнетения, писатель образно рисует «историю одной пролетарской семьи», как гласит подзаголовок романа, но при этом не устает повторять, что эта героическая история есть история «всех пролетариев и всех буржуа», происходящих от галльского племени, некогда завоеванного и порабощенного франкскими князьями.

В соответствии с этой концепцией, Эжен Сю и пытается представить главным носителем народных и национальных интересов торговца мануфактурой Лебрена, который является потомком «пролетарской семьи» и действует уже в период революции 1848 г. В изображении Эжена Сю, торговец Лебрен добр, искренен, прямодушен и в то же время полон подчеркнуто-плебейской гордости и достоинства. Он предлагает руку своей дочери простому рабочему, не обращая внимания на его бедность и объясняя ему, что нет якобы вовсе никакого различия между буржуа и рабочим. В то же время он с возмущением отвергает ухаживающего за той же дочерью родовитого дворянина, напоминая ему о вековой борьбе их предков.

Торговец Лебрен выступает и в роли руководителя тайного общества, подготавливающего февральскую буржуазную революцию, и организатора баррикадных боев возле своего магазина, где вся его семья героически помогает сражающимся республиканцам. В восстании участвует, между прочим, и маленький парижский гамен, образ которого в некоторой степени предвосхищает образ Гавроша из «Отверженных» Виктора Гюго. После июньского восстания пролетариата Лебрен попадает на каторгу вместе с другими участниками июньских баррикад. Но здесь выясняется, что на баррикаде он очутился потому, что пришел туда уговаривать рабочих бросить оружие и разойтись по домам, ибо июньское выступление пролетариата представляется ему лишь «злосчастным недоразумением, которое разделило на два лагеря республиканцев».

Примечательно, однако, что как бы ни была ограничена революционность Сю, буржуазная реакция, принявшая и благословившая проходимца и насильника Луи Бонапарта, воссевшего на императорском троне,— с яростью и возмущением накинулась на произведения популярного французского романиста, который осмелился поставить перед современным ему обществом вопрос о материальном и правовом положении народа.

В 1857 г. правительство II империи организовало суд над «Тайнами народа», обвинив их автора в том, что эпиграф его книги содержит призыв к восстанию, что он агитирует за красное знамя и возбуждает ненависть к правительству. В результате роман был присужден к изъятию и уничтожению, а издатель и даже типограф, который печатал книгу,— к тюремному заключению и штрафу.

Эжен Сю в это время жил в изгнании в Савойе и продолжал борьбу против Наполеона III и церковников, которые особенно нападали на писателя, никак не желая простить ему изображения иезуитов в романе «Агасфер». Лагерь клерикалов инспирирует против Эжена Сю разнузданные памфлеты, делает попытки отлучить его от церкви, всячески отравляет последние дни писателя. Со своей стороны, Эжен Сю отвечает резкими памфлетами «Франция при империи» и «Письма о католической реакции».

В 1851 г. Эжен Сю скоропостижно умер в изгнании, не успев осуществить замысел нового большого романа «Тайны мира».

ГЛАВА VI

ПИСАТЕЛИ-РОМАНТИКИ В 30 и 40-е ГОДЫ

МЮССЕ, ДЮМА, ВИНЬИ, ЛАМАРТИН, ГОТЬЕ, ЖЕРАР ДЕ НЕРВАЛЬ



ным путем, чем писатели демократического лагеря — Виктор Гюго, Жорж Санд и Эжен Сю, шли в 30 и 40-е годы такие французские романтики, как Мюссе, Дюма, Виньи, Ламартин, Готье, Жерар де Нерваль и др.

Творчество этой группы писателей далеко не однородно. Индивидуальны и разнообразны пути, которыми каждый из них шел в своем искусстве. Одни из них, как Мюссе, Дюма, Готье и Жерар де Нерваль, начали свою литературную деятельность в романтическом «Сенакле», который во главе с молодым Гюго бурно атаковал дворянскую идеологию и эпигонов классицизма накануне июльской революции 1830 г. Другие, как Виньи и Ламартин, до 30-х годов были представителями реакционно-аристократического направления во французском романтизме. Период Июльской монархии, утвердившей окончательную победу буржуазного строя, явился резким рубежом в развитии французского романтизма. «Сенакль» Гюго пришел к распаду вскоре после революции, когда его главные враги — дворянско-клерикальные круги и выразители их воззрений в литературе — сошли со сцены. Классицистская трагедия была изгнана из французского театра. Перед французскими романтиками, как и перед всей французской литературой, стояли уже новые проблемы, связанные с приятием или неприятием буржуазной действительности.

Новые процессы, происходившие в стране в период Июльской монархии, определили и новое размежевание в среде французских романтиков и, одновременно, сложную и своеобразную эволюцию их творчества на протяжении 30 и 40-х годов.

I

Среди поэтов-романтиков одним из самых талантливых был Альфред де Мюссе (Alfred de Musset, 1810—1857).

Мюссе родился в небогатой дворянской семье. Отец его служил в военном министерстве и занимался историей литературы, избрав предметом

своего изучения жизнь Жан-Жака Руссо. Повидимому, он и передал сыну свой интерес к литературе. Окончив коллеж и испробовав свои силы на поприще права, медицины и живописи, Альфред де Мюссе сблизился в 1828—1829 гг. с «Сенаклем», возглавлявшимся Гюго, и это сближение решило его судьбу. Первый поэтический сборник «Испанские и итальянские повести» («Contes d'Espagne et d'Italie», 1830) сразу поставил молодого поэта в ряд наиболее выдающихся поэтов-романтиков.

Первые произведения Мюссе характеризуются бунтарскими тенденциями и жизнерадостностью. Вместе с поэтами «Сенакля» он атаковал дворянско-клерикальную идеологию. Отвергнув религиозно-мистическую лирику реакционного романтизма, поэты «Сенакля» спустили поэзию с «небес» на землю, придали ей материальный, чувственный, а порой богоборческий характер. Поэмы «Дон Паэз», «Порция», «Каштаны из огня», «Мардош» из сборника «Испанские и итальянские повести» красочностью и эмоциональностью, утверждением всепобеждающей силы чувства и насмешливым задором противостояли мистицизму и аскетизму реакционно-романтической литературы.

Молодые романтики придавали исключительное значение вопросам стиля. Они искали и находили новые колоритные образы, способные сильнее воздействовать на чувства читателя. Предпочитая самые яркие цвета, пестрые и ослепительные эпитеты, они хотели «живописать» словами. «Для нас,— говорил Теофиль Готье,— весь мир делился на явления и людей «сверкающих» и «сероватых»; первые были предметом нашего поклонения, вторые — нашей антипатии. Мы хотели жизни, света, движения, смелых порывов замысла и исполнения, возвращения к прекрасным эпохам Возрождения и подлинной античности, и мы отбрасывали блеклую окраску, худосочный рисунок и все собрание манекенов, которое империя завещала Реставрации» [1]. Поэты «Сенакля» являлись новаторами в области стихосложения: они смело ломали установленные каноны торжественного александрийского стиха, изгоняя тяжелые перифразы, вводя в свою поэзию новые, более легкие и гибкие ритмы и разнообразные рифмы

Так, в шутливой «Балладе», обращенной к луне, Мюссе издевательски пародировал «высокий стиль» классической поэзии, нарочито уснащая свое стихотворение самыми игривыми образами, используя легкие и гибкие ритмические построения.

Над шпилем золотая
Луна стоит в ночи,
Сияя,
Как точка буквы «i».
. . . . . .
Когда в миг величавый
Муж робостью томим,
Лукаво
Смеешься ты над ним.
. . . . . .
Ах, эта добродетель!
Какой в нескромный час
Свидетель
С четы не сводит глаз?
Глядит луна ночная
Над башнею в ночи,
Сияя,
Как точка буквы «i» [2].

Перевод *Вс. Рождественского*

[1] Théophile Gautier, Histoire, du romatisme, Paris, s. a. «Bibliothéque Charpentier», p. 93.

[2] Альфред де Мюссе, Избр. произв., Гослитиздат, 1952, стр. 49 и 52. Здесь и далее Мюссе цитируется по этому изданию.

Оригинальность и свежесть образов, энергия, динамика характерны для ранней поэзии Мюссе. Но уже с первых шагов его творчеству свойственна тонкая и шутливая ирония. Воспевая неистовые страсти своих романтических героев, поэт одновременно как будто слегка иронизирует над ними. Он смело нарушает правила классицистской поэзии, бросая вызов «литературным приличиям», как говорит Пушкин, но при этом вовсе не стремится всецело стать последователем складывающихся романтических канонов.

Противопоставляя Мюссе «сладкозвучному, но однообразному» Ламартину и «важному» Виктору Гюго, Пушкин очень высоко оценивает его ранние поэмы. Он говорит, что «Итальянские и испанские сказки отличаются... живостию необыкновенной. Из них Porcia, кажется, имеет более всего достоинства; сцена ночного свидания; картина ревнивца, поседевшего вдруг; разговор двух любовников на море — все это прелесть. Драматический очерк Les marrons du feu обещает Франции романтического трагика. А в повести Mardoche Musset первый из французских поэтов умел схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка» [1].

Однако острое разочарование новой обстановкой, сложившейся во Франции после революции 1830 г., способствует резкому изменению характера и направления творчества молодого поэта.

Многие французские прозаики и поэты, которые восторженно приветствовали июльскую революцию, испытали глубочайшее разочарование в ее результатах. Об этом разочаровании в новом режиме Июльской монархии прямо говорит Гюго в предисловии к драме «Король забавляется», о нем свидетельствуют и романы Жорж Санд, созданные в первой половине 30-х годов.

Новые произведения Мюссе утрачивают жизнерадостность и веселый задор, которые были присущи его первым поэмам. Мрачный скептицизм и все более углубляющийся разлад с действительностью отмечают второй период его творчества, падающий на 1830—1836 гг.

Произведениям, созданным поэтом вскоре после июльской революции, еще свойственны бунтарские тенденции его ранней поэзии, но этот бунт уже беспредметен и бесперспективен. В драматической поэме «Уста и чаша» («La coupe et les lèvres») Мюссе создает образ мятежного героя Франка, который отвергает сначала рабское существование бедных богобоязненных горцев, среди которых он вырос, а затем, одно за другим, все блага жизни, которые может дать ему город. Он испытал любовь, богатство и военную славу, но ни в чем не нашел удовлетворения. Шутливая ирония ранней поэзии Мюссе переходит здесь в скепсис, который уничтожает романтический пафос и разрушает романтические идеалы.

В «Посвящении», которое предшествует поэме, Мюссе подвергает сатирическому обозрению различные слои современного ему общества. Он отмежевывается от продажных политиканов, которые вчера еще славили Бонапарта, затем Бурбонов, а ныне прославляют Луи-Филиппа, от католических тартюфов, от стяжателей и сановных тупиц, от романтических поэтов, «роняющих море слез на ворохи бумаг». Подлинный поэт, пытающийся раскрыть людям неведомые тайны жизни, представляется Мюссе одиноким воином. Здесь уже намечается духовная трагедия поэта, который никогда не сможет найти пути к народу и к познанию подлинных ценностей жизни и поэтому осужден будет задыхаться среди ханжей, сановников и политиканов, представляющих официальное общество Июльской монархии.

---

[1] «Пушкин-критик». Гослитиздат, М. 1950, стр. 379.

Примечательно, как политическое разочарование поэта влечет за собой изменение интонации его поэзии. Неслучайно в этом же году в поэме «Намуна» («Namouna», 1832) он высмеивает пеструю и радостную окраску, которую придавали своим стихам как он сам, так и его соратники в годы расцвета деятельности «Сенакля». Теперь Мюссе насмешливо пародирует описание ярких пейзажей, «золотые», «серебряные» и прочие «пламенеющие» эпитеты, излюбленные романтиками, ибо вся эта яркая раскраска уже никак не отвечает меланхолическому настроению поэта.



Альфред де Мюссе. Портрет-медальон работы Давида д'Анжера.

В поэме «Ролла» («Rolla», 1833) поэт рисует молодого парижского повесу-скептика, который, не видя ничего привлекательного в жизни, решает промотать отцовское наследство и затем кончить жизнь самоубийством. В этой поэме у Мюссе впервые появляется проблема «болезни века», которая сделается впоследствии центральной проблемой его творчества.

Мюссе оплакивает судьбы того поколения людей, которые родились после 1789 г., вкусили обаяние республиканских и просветительских идей, свергли старых идолов, но ничего не нашли в условиях послереволюционного буржуазного строя. Дети века, подобные Ролла, представляются поэту жертвами бездушной эпохи чистогана. Они лишены веры и высоких идеалов. Мюссе испытывает глубокий нравственный кризис, так как не приемлет ни феодального прошлого, ни буржуазного настоящего и не в силах, вместе с тем, проникнуться демократическими идеалами своей современности. Бесперспективность и отчаяние приводят его к разочарованию в своих собственных юношеских дерзаниях. Он готов винить в «трагедии века» материалистическую философию просветителей. Он горько упрекает Вольтера и сожалеет об утерянной вере. Его герой Ролла бравирует своим неверием и в то же время скорбит о том, что христианская вера потеряла для его поколения свою утешительную силу: «О, Христос, я не принадлежу к числу тех, кого молитва заставляет дрожащими шагами направляться в твои немые храмы... Я не верю, о, Христос, в твое святое слово; я слишком поздно явился в слишком старый мир... Но позволь самому неверующему сыну этого неверующего века поцеловать этот прах и заплакать, о, Христос, над этой холодной землей, которая жила смертью и умрет без тебя!»

Мысль о гибели всех идеалов жизни пронизывает также и драматургию Мюссе первой половины 30-х годов.

Уже в первой своей шутливой комедии «Венецианская ночь» («La nuit de Venise», 1830) поэт как бы пародирует высокую романтическую героику с ее патетикой и безудержными страстями, толкающими людей на подвиг или на преступление. Смысл пародии раскрывается в развязке. Любовь романтического героя, требующего от своей возлюбленной убийства ее жениха, неожиданно завершается в комедии Мюссе не кровавой развязкой, а мирной пирушкой в кругу веселых друзей. Своеобразие театра Мюссе состоит в том, что, борясь, подобно другим романтикам, против сословной замкнутости, схематизма и абстрактности эпигонской трагедии классицизма, Мюссе придает своей драматургии почти вызывающий характер также и по отношению к романтической драме Гюго и Дюма, завоевывающих в эти годы французскую сцену. Пародируя и вышучивая романтическую риторику, драма Мюссе дает более глубокую психологическую разработку характеров. Она ближе к реалистическому отображению современности поэта. Однако она имеет гораздо более частный, камерный характер, чем драма Гюго, которая ставит широкие общественно-политические проблемы и почти всегда насыщена героическим пафосом.

Комедия «Венецианская ночь», все построение и содержание которой противоречило как принципам эстетики классицизма, так и романтической драме, провалилась на сцене «Французской комедии»; после этого Мюссе писал пьесы уже не для сцены, а лишь для чтения. В 1833 г. он пишет «Андреа дель Сарто», «Прихоти Марианны», «Фантазио»; в 1834 г. — «Любовью не шутят» и историческую драму «Лорензаччо». Все эти драмы в разных вариациях развивают мысль о трагической гибели большого чувства или героического порыва. Замечательный художник Андреа дель Сарто (из одноименной драмы) брошен горячо любимой женой. Он теряет одновременно любовь, честь и радость творчества, т. е. все, что составляло содержание его жизни. Несчастный мечтатель Челио (из пьесы «Прихоти Марианны») бессмысленно погибает неоцененным той, которую любил высокой романтической любовью. Крестьянская девушка Розетта (из пьесы «Любовью не шутят») становится игрушкой двух избалованных молодых аристократов, не желающих замечать подлинной трагедии простого и чистого человека.

Примечательна драма «Лорензаччо» («Lorenzaccio», 1834), сюжет которой Мюссе взял из наброска, разработанного Жорж Санд. Буржуазное литературоведение, окружившее невероятным шумом и сплетнями любовь и затем разрыв Мюссе и Жорж Санд, никогда не поднималось до анализа идейных причин этого разрыва. А между тем творческий путь обоих романтиков свидетельствует, что если в начале 30-х годов они еще могли найти точки соприкосновения в общем для обоих неприятии буржуазной действительности, то в дальнейшем начинается резкое идейное расхождение между ними. В то время как Жорж Санд, приобщившаяся к демократическому движению, шла к созданию социального романа, Мюссе проникался все более пессимистическим и нигилистическим отношением к жизни.

Неслучайно поэтому Жорж Санд оставила неосуществленным набросанный ею план исторической драмы «Лорензаччо», которая на материале флорентинской хроники XVI в. должна была показать бесцельность героического выступления личности против тирании. Жорж Санд этот сюжет показался слишком пессимистичным. Мюссе же, напротив, подхватил и разработал его. Драма «Лорензаччо» стала одним из наиболее известных драматических произведений поэта.

Два излюбленных поэтом характера «детей века» особенно часто встречаются как в лирике, так и в драматургии Мюссе: романтический мечтатель,

человек высоких чувств, неизбежно терпящий крах всех своих идеалов и осужденный на гибель (как Андреа дель Сарто или Челио), и, в противоположность ему, скептик и циник, для которого не существует ничего положительного и возвышенного в жизни. В драме «Лоренцаччо» эти черты соединяются в противоречивом облике главного героя. Мечтающий о высоком гражданском подвиге Лоренцаччо замышляет убить тирана родины — герцога Алессеандро Медичи. Лоренцаччо с этой целью прикидывается другом герцога, принимает участие в его отвратительных интригах и кончает тем, что погрязает в подлости окружающего его мира, утрачивает душевную чистоту юности и перестает верить в благие результаты задуманного и тщательно подготовленного подвига. «Лоренцаччо» — единственное произведение Мюссе, содержание которого выходит за пределы обычной для него камерной драмы. Широкий исторический фон и политическая насыщенность приближают «Лоренцаччо» к драмам Гюго. Однако, в противоположность Гюго, Мюссе не верит в успех героического порыва. Чуждый демократическому движению своего времени, он и своего героя изображает совершенно одиноким, оторванным и от народа и от партии республиканцев, действующей в драме.

Поэтому вполне закономерна глубоко пессимистическая развязка произведения. Лоренцаччо совершает задуманный подвиг, но, ненавидимый и презираемый согражданами, он не вызывает у них ни сочувствия, ни поддержки. На месте убитого появляется новый тиран, а самого Лоренцаччо убивают из-за угла по приказанию свыше; таким образом, его подвиг оказывается лишенным всякого смысла.

Отрицая и общественную борьбу и смысл героического выступления против тирании и деспотизма, Мюссе тем не менее не мог удержаться от активного вмешательства в политическую жизнь Франции: он резко выразил свое возмущение против реакционных законов, изданных правительством Июльской монархии после покушения на Луи-Филиппа 28 июля 1835 г.

В сатирическом памфлете «Закон о печати» (август 1835 г.) Мюссе гневно разоблачает политику правительства, речь, произнесенную в палате депутатов либералом Тьером, постыдные репрессии против республиканцев, объявленные Июльской монархией. Скептик и индивидуалист, бравирующий своей «аполитичностью» и невмешательством в общественную жизнь страны, Мюссе солидаризуется в этот момент с активными защитниками свободы.

За что пытают их, и в чем их преступленье?
Убили короля? Низвергли божество?
. . . . . .
Вина их в верности одной мечте любимой,
Они — искатели безвестных новых троп,
Хотя бы им грозил при жизни тесный гроб.
Сыны далеких стран, склонясь, пройдите мимо!
Пусть вольность хоть у вас, случайно встретясь с ними,
Невестой скорбною их поцелует в лоб!

Перевод *Е. Полонской*

«Закон о печати» остался единственным поэтическим выражением справедливого гражданского гнева поэта.

Наиболее характерные черты лирической поэзии Мюссе раскрываются в четырех поэмах «Ночи» («Nuits», 1835—1836), которые являются самыми прославленными из его поэтических творений. В них ярко раскрываются и мироощущение поэта и художественные особенности его лирики.

В центре «Ночей» стоит образ одинокого и скорбного поэта. У него нет ни друзей, ни любимой. Только одна муза осталась верна поэту. Тревога, одиночество, душевная мука — главные темы поэзии Мюссе.

Зачем во мне так сердце бьется?
Что в нем тревогой отдается?
Чем так испугана мечта?
Иль это в двери кто стучится?
Светильник мой то разгорится,
То снова гуще темнота.
О боже! Страшно мне без света,
Кто там? Чей голос? Нет ответа.
Один... Часы бьют полночь где-то...
О мир пустой! О нищета!

«Майская ночь», перевод *Вс. Рождественского*

По форме своей поэмы Мюссе носят характер исповеди, в которой поэт раскрывает читателю все тайники своей души, вводит его в мир своих страданий, передает бесконечные оттенки взволнованного и смятенного чувства.

Поразительно богатство душевных движений и многоликость страдания, которые Мюссе отображает в своей поэзии. Описывая, почти реалистически, трагическую ночь, когда он напрасно ждал изменившую ему возлюбленную («Октябрьская ночь»), поэт передает целую гамму чувств, переполняющих его сердце. Здесь и «предчувствий мрачный рой», и «боль сомнений», и порывы гнева и ревности, и «отчаянье и муки», терзающие душу обманутого.

Для Мюссе характерно возвеличивание человеческого страдания. Поэт недаром считает, что «слова отчаянья прекрасней всех других»,

Лишь горе испытав, душою мы растем.
Величие души в величии страданья...,

говорит он в поэме «Майская ночь». Трагический образ пеликана, разрывающего свою грудь, чтобы питать собственной кровью голодных птенцов, олицетворяет для Мюссе назначение избранных поэтов, которые творят в нестерпимой муке:

И на пирах людских, средь музыки и света
Их участь — умирать, как этот пеликан!

«Майская ночь», перевод *Вс. Рождественского*

Лишь в последних строфах поэмы «Октябрьская ночь» в лирику Мюссе вливаются мотивы успокоения: он клянется предать забвению свою безумную любовь, приветствует восход новой зари и вечно обновляющуюся природу.

Глубокий лиризм свойствен теперь поэзии Мюссе. Если из нее ушли нарочито яркие штрихи и блистающие краски, которыми в своей борьбе против реакционно-романтического искусства несколько злоупотребляли поэты «Сенакля», то зато глубина чувства, верный и точный анализ сердечной жизни, тонкое и удивительно эмоциональное ощущение природы в соединении с мягким певучим стихом стали теперь главными отличительными признаками его поэтического стиля.

В 1836 г. появилось в свет и наиболее значительное прозаическое произведение Мюссе — роман «Исповедь сына века» («La confession d'un enfant du siècle»).

«Болезнь века», как называет ее писатель, воплощается им в образе главного героя романа — двадцатилетнего юноши Октава, испорченного губительным воздействием современного Парижа. Показывая историю его развращения, пустоту окружающей его жизни, циническую философию одного из его друзей — доктора Дежене, наконец, внутренний разлад самого Октава, его подозрительность, ожесточенность, полную неспособность принести счастье искренно любящему его человеку, Мюссе в форме лирической исповеди с огромной силой негодования изображает распад нравственных устоев буржуазно-аристократического общества Июльской монархии. В этом и состоит реалистическая сторона его произведения. Неслучайно А. М. Горький предложил в 1932 г. включить «Исповедь сына века» в советское издание романов «История молодого человека XIX столетия».

В патетическом вступлении к роману Мюссе пытается раскрыть сущность «болезни века» и, тем самым, общественную основу трагической судьбы героя. Суть «болезни века» заключается в утрате идеалов, в опустошенности и скептицизме, в разочаровании молодого поколения в идеях Просвещения, ибо идеи эти были опровергнуты практикой победившей буржуазии и реальная послереволюционная действительность выступила как карикатура на то, что обещали революции 1789 и 1830 гг. Вступление к «Исповеди сына века» показывает, что Мюссе был способен на глубокие обобщения и трезвую политическую оценку исторических событий. Несмотря на сложное, порой восторженное отношение писателя к Наполеону, Мюссе характеризует его как палача Европы, ведущего на заклание сотни тысяч воинов; Священный союз и Бурбоны представлены им как «царственные пауки», которые «разорвали Европу на части, а из пурпуровой тоги Цезаря сшили себе наряд Арлекина»[1]. Мюссе прекрасно понимает антинародную сущность Реставрации и улавливает загнанное в подполье, но не умирающее недовольство обманутого народа: «Когда же говорили: «Народ, забудь прошлое, обрабатывай землю и повинуйся»,— они выпрямлялись во весь рост, и раздавался глухой звук. То гудела в углу хижины заржавленная и зазубренная сабля».

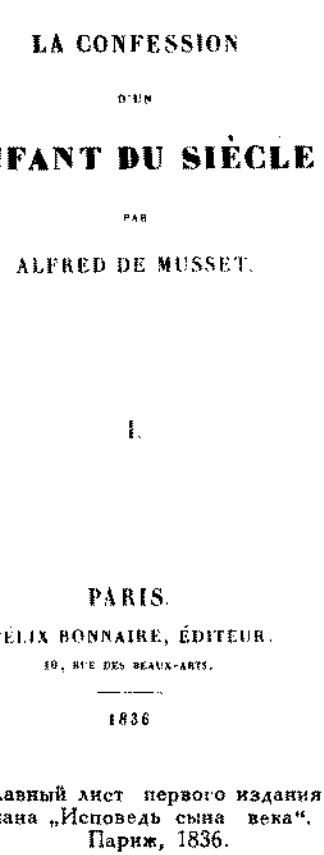
В то же время Мюссе, в отличие от писателей демократического и социалистического направления, отступает перед разрешением поставленного вопроса, не веря в возможность народной победы.

«Но если бедняк, раз навсегда поняв, что священники обманывают его, что богачи обдирают его, что все люди имеют одинаковые права, что все блага существуют здесь, в этом мире, и что его нищета беззаконна, если бедняк, уверовав только в себя и в свои две руки, в один прекрасный день скажет: «Война богачам! Я тоже хочу наслаждаться в этом мире, раз никакого другого мира нет! Мне тоже нужна земля, если все равны!.. И мне и всем остальным, раз в небе никого нет!» Что ответите ему вы, если он будет побежден, что ответите ему вы, высокие мудрецы, внушившие ему эти мысли?»

Сильной стороной романа «Исповедь сына века» является глубочайший психологизм, который позволяет писателю с необычайной проникновенностью показать трагичность отношений Октава и Бригитты.

Роман Мюссе отражает кульминацию идейных противоречий писателя. С одной стороны, в «Исповеди» дано резкое осуждение буржуазно-паразитического принципа жизни, выраженное в трагических переживаниях Октава. С другой — показана явная несостоятельность самого Октава, который, подобно Лоренззаччо, не только не умеет противостоять мерзости буржуаз-

[1] Альфред де Мюссе. Избр. произв., стр. 334, перевод К. А. Ксаниной и Д. Г. Лившиц.


LA CONFESSION

D'UN

ENFANT DU SIÈCLE

PAR

ALFRED DE MUSSET.

I.

PARIS.

FÉLIX BONNAIRE, ÉDITEUR.

10, RUE DES BEAUX-ARTS.

1836

Заглавный лист первого издания романа „Исповедь сына века". Париж, 1836.

ной жизни, но, напротив, сам развращен ею и уже не может отрешиться от привитых ему взглядов. Путь для возрождения к новой жизни закрыт для Октава, так же как для Франка, Ролла, Лоренццаччо и для всех других героев драматургии и поэзии Мюссе. Крайний индивидуализм, скепсис, безверие и бесперспективность социальных воззрений писателя лишают его возможности найти выход для своих героев. Не имея сил сделать шаг вперед и приобщиться к прогрессивным демократическим идеалам, Мюссе делает шаг назад и пытается найти спасение в религии. Начав с гордого вызова божеству («Так это правда, что ты пусто? — кричал Октав, глядя в небо, раскинувшееся над его головою»), герой Мюссе кончает раскаянием и умилением перед распятием, неожиданно обнаруженным им на груди его спящей возлюбленной. Начав с бурных проклятий развращенному буржуазному веку, он кончает самоосуждением и примирением с окружающим. Разбитый и опустошенный Октав отказывается от возлюбленной, которой не мог принести счастья; он отдает ее скромному трудовому человеку, которому не свойственны бурные порывы и эгоцентрическая сосредоточенность на своих терзаниях, столь характерные для Октава.

Роман «Исповедь сына века» отражает эволюцию романтического героя от бунтарства к примирению; он отражает в то же время идейную эволюцию самого писателя. Третий и последний период творчества Мюссе (начиная с конца 30-х годов) характеризуется явным стремлением к примирению с существующим строем жизни.

Как ни мало, сравнительно, сказывалось влияние идеологии демократического лагеря в произведениях Мюссе первой половины 30-х годов, тем не менее спад народного движения и победа реакции в конце 30-х годов пагубным образом отразились на его творчестве, которое окончательно утратило элементы критического отношения к действительности. Поэт пришел постепенно к идейному краху и творческому бесплодию. Пример Мюссе не был единичным. Даже Гюго — более передовой и сильный писатель в конце 30-х и начале 40-х годов — переживает кризис мировоззрения и творчества под влиянием тех же социальных причин. Но Гюго поднялся и выпрямился во весь рост после революционных событий 1848 г. Мюссе же, вследствие своей духовной неустойчивости и опустошенности, так и не смог выйти из тупика, в который привели его социальные противоречия того времени.

В лирике второй половины 30-х годов («Послание к Ламартину», 1836; «Надежда на бога», 1838) Мюссе проповедует примирение с религией. Его

пьесы последнего периода («Подсвечник», «Не надо биться об заклад», «Нужно, чтобы дверь была закрыта или открыта» и др.) отличаются отсутствием глубоких конфликтов, стремлением к сглаживанию жизненных противоречий.

В статьях на общественно-политические и литературные темы («Письма Дюпюи и Котоне», 1836—1837; «О трагедии», 1838) писатель высмеивает традиции романтического бунтарства, с которых он начинал свой творческий путь, и приветствует возрождение классицистской трагедии, которую некогда с таким азартом изгоняли со сцены французского театра его друзья и соратники из кружка «Сенакль».

Наконец, в новеллах, которые он пишет на протяжении 1837—1850 гг., Мюссе, как говорит в своем отзыве Бальзак, описывает «лишь происшествия в нашем современном обществе, а отнюдь не весь облик этого общества».

Революция 1848 г. не находит отражения в творчестве поэта. Известен, однако, его благородный поступок после поражения июньского восстания, когда Мюссе пожертвовал семьям репрессированных повстанцев литературную премию, присужденную ему Академией. Мюссе рано приходит к полному творческому упадку и в последние годы своей жизни уже ничего не пишет. В 1857 г. он умирает еще не старым, но уже совершенно сломленным человеком.

2

Другой участник «Сенакля» — Александр Дюма (Alexandre Dumas, 1803—1870), так же как и Мюссе, начал свой творческий путь в атмосфере нарастающего демократического подъема, предшествовавшего революции 1830 г.

Автор известных авантюрно-исторических романов, Александр Дюма (отец) был в юности одним из блестящих соратников молодого Гюго и вместе с ним способствовал вытеснению эпигонов классицизма со сцены французского театра.

Сын республиканского генерала и дочери трактирщика, Александр Дюма начал трудиться в качестве скромного нотариального писца в местечке Вилле-Котре. Двадцатилетним юношей он приехал в Париж и, оставаясь мелким чиновником, начал пробовать свои силы на поприще литературы. В 1829 г. постановка первого значительного произведения молодого Дюма — исторической драмы «Генрих III и его двор» («Henri III et sa cour») знаменовал первый триумф битвы романтиков за театр, предшествуя еще более шумному успеху «Эрнани» Гюго.

«Генрих III и его двор» Александра Дюма является типичной романтической драмой, направленной против старых, классицистских канонов. Прежде всего это национально-историческая драма, которая вместо античных сюжетов вводит на французскую сцену события французской жизни XVI в. и наиболее известные исторические личности этого времени. Кроме того, в этой драме Дюма решительно порывает с «единствами» и правилами классицистской трагедии. Действие ее переносится из кельи придворного астролога в Лувр, затем в покои герцогини. Время действия также не связано никакими ограничениями. Комический элемент свободно вводится в драматический сюжет. Стремительное развитие действия, искусное и ловкое переплетение нескольких политических и любовных интриг, неистовые страсти романтических героев создают атмосферу динамического и эффектного романтического спектакля, противостоящего абстрактной рассудочности классицистского театра.



Александр Дюма (отец). Портрет-медальон работы Давида д'Анжера.

Необходимо отметить при этом актуальное политическое звучание пьесы, в которой накануне падения Бурбонов были показаны на сцене ничтожный монарх и злокозненные придворные. (Неслучайно слабовольного монарха и «кровавого министра» рисовал в это время и Гюго в драме «Марион Делорм», и одной из самых «криминальных» строф в драме «Эрнани» была строфа «трусливый, глупый и дурной король», вызвавшая особые придирки правительственной цензуры).

Революция 1830 г. была восторженно встречена Александром Дюма, как и другими прогрессивными романтиками «Сенакля». Дюма участвовал в июльских событиях, ездил по поручению известного либерального деятеля Лафайета в Суассон за порохом для повстанцев и в Вандею для организации отрядов национальной гвардии. В начале 30-х годов он горячо сочувствовал освободительным идеям июльской революции, негодовал на реакционный курс, принятый правительством; Дюма принял участие в демонстрации на похоронах генерала Ламарка, которая вылилась в июньское республиканское восстание 1832 г.

Первые драмы, созданные Дюма вскоре после июльской революции, в атмосфере продолжающихся народных волнений, носили попрежнему романтически-бунтарский характер. В наиболее известной драме «Антони» («Antony», 1831) он делает объектом своей критики современное светское общество Парижа, а героем — безродного юношу, подкидыша Антони, который выступает против сословных привилегий и против отвергающего его «света». Антони борется за свою любовь и преодолевает препятствия, не желая считаться с существующими законами. «Я испытывал всю жизнь одни только несправедливости и обязан обществу только ненавистью»,— заявляет он.

Драма «Антони» отвечала настроениям и чувствам передовой молодежи, бросавшей вызов аристократическому обществу, со всей рутиной его отживающих обычаев и привилегий. Необузданные романтические страсти, смелое утверждение свободы чувств, трагический финал драмы, в котором Антони вынужден собственной рукой убить возлюбленную, чтобы спасти ее от неминуемого позора,— обусловили колоссальный успех спектакля. Драма отвечала атмосфере возвышенных надежд, связанных с июльской революцией.

В середине 30-х годов Дюма пишет пьесы («Кин — «Kean», 1836, и др.), которые основываются уже на довольно поверхностном конфликте между обществом и героем и завершаются счастливой развязкой. Романтическая драма Дюма превращается в мелодраму. В эти же годы Дюма приступает к сочинению многотомных исторических романов, с преобладанием в них авантюрно-занимательного элемента.

Дюма правильно нашел в обращении к историческому прошлому Франции популярную тему для своих новых произведений. Он стал крупнейшим мастером так называемого романа-фельетона. Огромной известностью пользуются и сейчас такие романы Дюма, как «Три мушкетера» («Les trois mousquetaires», 1844), «Двадцать лет спустя» (Vingt ans après», 1845), «Граф Монте-Кристо» («Le comte de Monte Christo», 1844—1845), «Королева Марго» («La reine Margot», 1846) и др.

Дюма описывает в своих романах знаменательные исторические периоды и события: гражданские войны католиков и гугенотов, Варфоломеевскую резню («Королева Марго»), правление Ришелье и осаду Ля-Рошели («Три мушкетера»); движение фронды («Двадцать лет спустя»), 100 дней Наполеона и вторую Реставрацию во Франции («Граф Монте-Кристо») и др. Однако писатель весьма свободно обращается с историей. Войны, восстания, государственные перевороты, глубокие социальные конфликты объясняются им личными мотивами: характерами исторических персонажей, их соперничеством, прихотью, ревностью, тщеславием, эгоистическими страстями, придворными интригами. В романе «Три мушкетера» конфликт держится на личной вражде кардинала Ришелье и герцога Бекингэма и на соперничестве кардинала с королем Франции. В романе «Королева Марго» религиозные столкновения XVI в. объясняются интригами королевы-матери и герцога Гиза. В романах Дюма не получили отражения такие важнейшие факторы политической жизни описываемой эпохи, как борьба королевского абсолютизма с феодалами. Помещая своих героев в историческую обстановку, насыщая свои произведения описанием известных событий, фактов, имен, писатель создает по существу авантюрный роман, в котором личные качества героев, их ум, ловкость, изобретательность, энергия, играют первостепенную и решающую роль в развитии событий.

Тем не менее, хотя и невозможно получить подлинного представления об истории Франции по произведениям Александра Дюма, романы его представляют увлекательное чтение. Как рассказывает Лафарг, Марксу нравилось читать их.

Романы Дюма увлекательны прежде всего потому, что жизнь их героев богата событиями, наполнена всевозможными приключениями, встречами, поединками, победами (как жизнь славных мушкетеров Атоса, Портоса, Арамиса и их юного товарища д'Артаньяна) и в то же время постоянными опасностями, заговорами, тайной войной и интригами (как жизнь Генриха Наваррского, попавшего в сети коварной Екатерины Медичи). Романы Дюма проникнуты бодростью и оптимизмом, в них утверждается энергическое и активное отношение к действительности. Большинство его персонажей — отважные, волевые, готовые на преодоление трудностей люди, выходящие победителями из самых сложных и опасных интриг, которые изобретательно нагромождает на их пути писатель. Герои Дюма не знают внутреннего разлада, психология их несложна, но они человечески привлекательны с их отвагой, великодушием, умом, веселостью и стойкостью перед всеми превратностями судьбы.

Стремительно развивающаяся интрига, напряженность действия, ясность общего композиционного рисунка, живой и энергичный язык, гибкий и выразительный диалог характеризуют собой мастерство Дюма-рассказчика.

Русская революционная критика правильно оценила как недостатки, так и достоинства писателя. Белинский был одним из первых переводчиков Дюма в 30-е годы и тогда же говорил о «мощном энергическом таланте» Дюма-драматурга. Позднее он сказал о романах прославленного французского

писателя: «г. А. Дюма бывает очень несносен со своими дикими претензиями на гениальность и на соперничество с Шекспиром, с которым у него общего столько же, сколько у петуха с орлом: тот и другой — птицы; но, кроме того, он добрый малый и талантливый беллетрист. Самую нелепую сказку умеет он рассказать вам так, что, несмотря на бессмысленность ее содержания, натянутость положений и гаэрство эффектов, вы прочтете ее до конца. Он мастер так же слепить и драму, особенно историческую, где содержание и характеры подает сама история, и слепить так, что ее можно и прочесть от нечего делать, и посмотреть на сцене даже с удовольствием, если ее хорошо играют» [1].

Известен и рассказ А. М. Горького о том, как мальчиком он с упоением читал французские приключенческие романы, в том числе и произведения Дюма, и они отвечали его мечте о сильных и прекрасных людях. «Я глотаю эти книги быстро, одну за другой, и мне — весело»,— вспоминает Горький [2].

Во время буржуазно-демократической революции 1848 г. Александр Дюма, как многие писатели того времени, устремился к политической карьере. Он выставил свою кандидатуру в Учредительное собрание, но провалился на выборах. С марта 1849 г. он стал издавать газету «Либертэ», которая скоро отступила на реакционно-монархические позиции.

Произведения Дюма 50—60-х годов теряют свой наивно-жизнерадостный характер; они наполняются мрачной фантастикой; действия их определяются роковыми обстоятельствами, которые теперь уже не побеждаются героем, как в более ранних его романах, а подчиняют себе его судьбу (например, «Ущелье дьявола»).

В 1858—1859 гг. Дюма предпринимает путешествие по России, описанию которого он впоследствии посвятил 7 томов («В России»—«En Russie» и «Кавказ»—«Le Caucase»).

В 1870 г., во время франко-прусской войны и оккупации Франции немецкими войсками, Дюма умирает в забвении.

3

Весьма заметную эволюцию пережили в годы Июльской монархии и романтики старшего поколения — Виньи и Ламартин, которые, в противоположность Мюссе и Дюма, с начала 20-х годов зарекомендовали себя как писатели реакционно-романтического лагеря, активно защищавшего старые феодальные устои.

«Альфред де Виньи... из всех сил хлопочет о восстановлении французской монархии в том виде, в каком она была до кардинала Ришелье — Франции феодально-монархической. Для этого он *поправляет* историю, выдумывая никогда не существовавшие факты... А между тем «идеальный» Ламартин хлопочет, в водяных медитациях, приторно-чувствительных элегиях и надуторических поэмах воскресить католицизм средних веков, которого он не понимает»,— писал Белинский в статье «Менцель, критик Гете».

Однако историческая обреченность феодально-монархического общества была уже ясна и Виньи, и Ламартину. Каждый из них сделал из этого свой вывод.

Альфред де Виньи в повестях и драмах, написанных в период Июльской монархии, «Жена маршала д'Анкра» («La maréchale d'Ancre», 1831), «Стелло»

---

[1] «Литературное наследство», т. 55, В. Г. Белинский, ч. I, изд. АН СССР. М., 1948, стр. 307—308.

[2] А. М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 13, М., 1951, стр. 340.



Альфред де Виньи. Гравюра Ш. Бонье. 1841.

(«Stello ou les Diables bleus», 1832), «Рабство и величие солдата» («Servitude et grandeur militaires», 1835), «Чаттертон» («Chetterton», 1835) и др., обращается к резкому разоблачению современного ему общественного уклада, оплакивая неминуемую гибель одаренной и благородной личности в окружении ничтожных и корыстных людей, обладающих властью. Подобно Мюссе, Виньи все более и более проникается настроением беспросветного отчаяния и пессимизма. Покончив с военной карьерой, выйдя в отставку, он отстраняется от участия в политической жизни, подчеркивая свое оппозиционное отношение к режиму буржуазной монархии. Героем творчества Виньи в 30-е годы становится честный и благородный человек, не нашедший своего места в новых условиях жизни и грубо вытесняемый отовсюду преуспевающими дельцами.

Творчество Виньи этого периода крайне противоречиво. С одной стороны, писатель отказывается от библейских и космических мотивов, свойственных его ранним произведениям. Он обращается к действительности, пытается проникнуть в психологию рядового человека. Однако, с другой

стороны, Виньи продолжает «поправлять» историю, как говорит Белинский, пытаясь доказать полную бесперспективность активного, в особенности революционного, действия и в прошлом, и в настоящем. Отмеченная противоречивость проявляется во всех произведениях Виньи 30-х годов.

В своеобразном романе «Стелло», который представляет собой собрание повестей, объединенных одной общей рамкой, Виньи изображает своих современников: поэта, заболевшего новейшей болезнью — меланхолией, и Черного доктора, скептика и пессимиста, который мрачно и трезво смотрит на жизнь. Он рассказывает своему пациенту три истории о трагической гибели поэтов — Жильбера, Чаттертона и Андре Шенье.

Общество, по мнению Черного доктора, всегда враждебно и губительно для честного и талантливого человека. «Смею вас уверить,— говорит он,— человек редко бывает неправ, а общественный строй — всегда». Все подлинно высокое и чистое писатель относит к внутренней жизни человека, внешняя же его жизнь, т. е. соприкосновение с обществом, только душит и убивает его. «Я верю в вечную борьбу нашей внутренней жизни, которая оплодотворяет, с жизнью внешней, которая сушит и убивает»,— говорит Стелло.

Из рассказов Черного доктора особенно примечателен последний, посвященный гибели Андре Шенье во времена якобинской диктатуры. Здесь-то и обнаруживается наиболее наглядно отмеченная выше противоречивость воззрений художника. Перед нами появляется целая галерея тонко и сложно очерченных характеров. Виньи заботливо отмечает каждую деталь внешнего облика и психического склада своих героев, и мы словно видим их жесты, наблюдаем их манеру держать себя, слышим интонации их голосов, когда они разговаривают между собой. В то же время в своем тенденциозно-враждебном отношении к революции он клевещет на ее вождей, рисуя мрачными красками образы народных трибунов — Робеспьера и Сен-Жюста и отдавая все свои симпатии преследуемым революцией аристократам. Люди из народа показаны им людьми добрыми, но темными; судьбы революции — зависящими лишь от случайных, чисто внешних обстоятельств.

В сборнике рассказов под названием «Рабство и величие солдата» писатель запечатлел ряд наблюдений и впечатлений, скопившихся у него в течение многих лет его военной службы. Героями этих рассказов являются старые ветераны, бившиеся за Францию под знаменами республики, Директории или империи. Виньи намеренно противопоставляет своих скромных героев разложившейся верхушке Июльской монархии, видящей в армии источник своих доходов, славы и светской карьеры. Ветераны, действующие в рассказах Виньи, являются, по существу, рядовыми бойцами французской армии, обойденными наградами и продвижениями, но выносящими на своих плечах всю тяжесть военной жизни. Их отличительные черты — солдатская суровость и неприхотливость, привычка к беспрекословному выполнению военного приказа, умение мужественно сражаться и готовность умереть на поле битвы. Именно на их примере с огромной силой талантливого художника Виньи показывает, что выполнение приказов высших властей, представляющих современное ему общество, несовместимо с нравственным долгом честного человека. Один из его честных солдат — бывший капитан военного брига «Марат» — должен, по приказу Директории, расстрелять молодого поэта, к которому он привязался, как к сыну, после чего он всю жизнь возит с собой по военным дорогам оставшуюся на его руках вдову расстрелянного, потерявшую рассудок. Другой старый воин рассказывает, как, получив приказ взять врасплох русский отряд, он напал ночью на спящих людей и, нанеся наугад страшный удар своей саблей, увидел, что убил ребенка, 14-летнего мальчика, мирно спавшего возле своего отца, русского офицера.

Особенность Виньи-художника состоит в том, что за его скупыми, очень простыми и сдержанными словами, соответствующими простоте и скромности его военных героев, всегда ощущается скрытое волнение рассказчика и огромная боль, переживаемая честным человеком, который, будучи исполнительным солдатом, должен, вопреки своему чувству, не рассуждая, выполнить несправедливый приказ «высших властей».

Противопоставляя своего скромного героя корыстной и развращенной верхушке общества, Виньи постоянно проводит мысль о том, что весь мир разделен на два лагеря — палачей и мучеников. Однако, как и в рассказе о гибели Андре Шенье из повести «Стелло», Виньи и здесь далек от ясного понимания, кто является палачом и кто — жертвой существующего общественного уклада. Так, в рассказе «Жизнь и смерть капитана Рено, или камышевая тросточка», роль палача, прокладывающего себе дорогу ценой гибели других людей, играет Наполеон, жертвой же оказывается прежде всего папа Пий VII, чья слеза кажется писателю «последним прощанием умирающего христианства, которое оставляло землю во власти себялюбия и случая». Когда же Виньи подходит к изображению революционных событий 1830 г., жертвой оказываются в его рассказе не павшие герои июльских баррикад, а капитан и гренадеры того полка, который был послан правительством для подавления революции. Таким образом, несмотря на обращение Виньи к конкретным жизненным темам и к реалистическим приемам, современность, равно как и исторические события, оказываются порой тенденциозно искаженными в его рассказах.

Наиболее значительным и правдивым произведением, созданным Виньи в период Июльской монархии, является драма «Чаттертон» (1835), в которой на примере гибели английского поэта XVIII в. писатель показывает трагическую безысходность судьбы большого поэта в обществе, поглощенном грубыми меркантильными интересами.

Белинский неслучайно положительно отозвался об этом произведении Виньи. Сила искреннего негодования против торжества «чистогана» позволила писателю подняться на высоту подлинного трагизма в изображении судьбы поэта, голодающего, затравленного и в конце концов доведенного до самоубийства грубыми и невежественными властителями современной жизни. Трагедия Чаттертона уже была ранее описана Виньи в одном из эпизодов повести «Стелло», однако по тому, как обогатилась эта старая история, заново представленная в драме, мы можем судить, насколько углубилось представление писателя о существе окружающих его буржуазных отношений.

Новым персонажем драмы явился выдвинутый на первый план реалистический образ трактирщика и фабриканта Джона Бэлла, бессовестного спекулянта и эксплуататора, нажившегося на труде и поте рабочего человека. Виньи выводит на сцену и рабочих с фабрики Джона Бэлла, жестоко эксплуатируемых хозяином. «Каждая капля их кровавого пота превращается для тебя в звонкую монету»,— говорит, наблюдая бесчеловечное обращение Джона Бэлла с рабочими, старый квакер, устами которого писатель высказывает свои взгляды. «Все общество быстро идет той же дорогой... Скоро оно дойдет до того, что кумиром его станет слиток золота».

Трагическое мироощущение пронизывает всю драму. Как и Мюссе, Виньи считает, что век денежного чистогана задушил высокие идеалы жизни. «...Кругом все трепещет и бьется в агонии страдания... Все лучшее в мире гибнет, истекая кровью и слезами... Над честным трудом как проклятье тяготеет всеобщее презрение... правосудие развращено и продажно, как падшая женщина... Сама земля с воплями взывает к поэту о защите... Ведь ее несчастную истерзали вконец, требуя от нее одного: денег, денег и

денег!»— горестно восклицает Чаттертон. Мысль об обреченности поэта, о том, что высокая поэзия чужда прозаическому буржуазному веку, заключена в самом сюжете произведения: лорд-мэр, олицетворяющий собой официальное общественное мнение, заявляет Чаттертону, обратившемуся к нему за помощью, что поэзия является лишь пустой забавой, и предлагает ему занять место камердинера в его доме; это заявление решает судьбу оскорбленного поэта, заставляет его решиться на самоубийство. Таким образом, миссия большого поэта сводится Виньи к бегству от презренной прозы жизни. Чаттертон пишет свои произведения от имени средневекового монаха, уходя в своем творчестве вглубь веков. Истинная поэзия,— считает он,— не может жить в современном бездушном мире. Отсюда — ненависть к жизни, жажда смерти, мания самоубийства, характерные для Чаттертона. «В жизни больше горя и зла, чем радости, не худо избавиться от нее навсегда»,— говорит он перед тем, как принять яд. Герои Виньи с самого момента своего появления на сцене убеждены в гибели и обреченности всех чистых и высоких идеалов, проповедуя пассивную покорность или уход из жизни. Именно это и отличало творчество Виньи от постоянных исканий и героических идеалов романтиков демократического лагеря Гюго и Жорж Санд. «Чаттертон» был последней значительной вещью из прозаических произведений Виньи.

Продолжая оставаться в оппозиции к Июльской монархии, Виньи отклонил звание пэра, предложенное ему Луи-Филиппом, и уехал в 1842 г. в свое имение, где вел уединенную жизнь, почти ничего не публикуя. Есть данные о том, что он интересовался социально-утопическими учениями, в частности, сен-симонизмом. Революцию 1848 г. Виньи принял с радостью, надеясь, что она будет осуществлением «организованной свободы». Однако июньское восстание пролетариата испугало писателя и заставило его снова замкнуться в себе. Контрреволюционный переворот 2 декабря 1851 г. он встретил равнодушно, продолжая и во время Второй империи держаться позиции полного неприятия современности. Только в 1864 г., через несколько месяцев после смерти писателя, был опубликован сборник его философских поэм «Судьбы» («Les Destinées»), где собраны стихотворения и поэмы 40-х, 50-х и начала 60-х годов. Еще через несколько лет, в 1867 г., вышел в свет дневник Виньи, позволяющий проследить идейную эволюцию поэта за последние годы его жизни. «Судьбы» или «Философские поэмы» представляют собой итог горестных размышлений писателя над окружающей его жизнью. Здесь господствует молчаливое «отчаяние», о котором поэт говорит и в своем дневнике. Пессимизм Виньи становится здесь универсальным, распространяясь на его отношение ко всей вселенной и к божеству.

В отличие от Шатобриана и Ламартина религиозный индифферентизм всегда в большей или меньшей степени отличал мировоззрение Виньи. («Христос умер в сердце нашем, как знамение его исчезло с нашего чела»,— писал он еще в 1831 г. в поэме «Париж»). В пору создания «Философских поэм» Виньи окончательно рвет с католицизмом. Если бог и существует где-то над миром, то он совершенно равнодушен к людским страданиям, до него не доходят крики человеческого горя («Слепа, глуха, нема над нами синева»,— говорит поэт в стихотворении «Молчание»).

О если правда то, что в ночь пред страшной тайной
Сын человеческий те произнес слова,
И что презрев наш мир, как выкидыш случайный,
Слепа, глуха, нема над нами синева:—
Путь справедливости: презрительным сознаньем
Принять отсутствие, и отвечать молчаньем
На вечное молчанье божества.

Перевод В. Брюсова

Вся природа представляется ему лишь бесстрастным театром, в котором разыгрывается людская комедия («Природа»). Земля была прекрасной и благоуханной до появления на ней человеческих поколений и будет прекрасной после их исчезновения.

Природа говорит: «Я — только сцена мира,
Театр бесстрастный я — комедии людской...
...Стремлю живой поток,— исполнена презренья,
Я мимо тысячи роящихся племен.
Не отличаю я — их прах и их виденья;
Народы я ношу, не зная их имен.
Мне говорят: ты — мать, но я — для вас могила.
Не помню я, кого в день гнева поглотила.
Не внемлю, кто мне гимн поет во мгле времен!

Перевод *В. Брюсова*

Этому равнодушию божества и природы человек, по мнению Виньи, может противопоставить только стоическое равнодушие и презрение, которое выражено поэтом в картине смерти волка, затравленного охотниками. «Не удостоив взглядом того, что его убило, он закрыл глаза и молча испустил дух» (стихотворение «Смерть волка»).

Как и Мюссе, Виньи прославляет «величие человеческих страданий». В дневнике Виньи имеются горькие мысли о том, что «жизнь — это скорбная случайность между двумя бесконечностями», что «Истина относительно жизни есть отчаяние», что «Надежда — величайшее из безумий» и т. д.

Однако в его «Философских поэмах» встречаются и искорки надежды. Таково стихотворение «Бутылка в море» («La Bouteille à la mer», 1853), в котором поэт дает образ отважного мореплавателя, исследующего неведомые земли. Он готов встретить смерть, но он хочет, чтобы люди воспользовались его открытиями. Он заключает свои записки в бутылку и бросает их в море, уверенный, что его открытия дойдут до человечества и принесут ему великое благо.

Следует остановиться и на поэме «Ванда, русская повесть» (1847—1855), героиней которой поэт делает русскую женщину — жену декабриста, последовавшую за мужем на каторгу в Сибирь. Смерть Николая I поэт считает заслуженной карой за казнь декабристов и ужасы крепостничества в русской деревне. В последнем стихотворении «Чистый дух» (1863) Виньи выражает уверенность в конечном торжестве человеческого разума и человеческой культуры.

«Философские поэмы» отличаются строго объективной, эпической формой. В отличие от лирика Мюссе, поэт-мыслитель Виньи почти не говорит о себе и о своих чувствах. Он предпочитает образную символику. Античные и восточные легенды, в которых фигурируют образы прекрасного лебедя, обвитого чешуйчатой змеей, умирающего волка, одинокого путешественника, по следам которого крадутся хищные звери, характерны для поэзии Виньи. Эти образы выражают глубоко пессимистическую и стоическую философию поэта.

4

По-другому развивалось в этот же период творчество Альфонса де Ламартина.

С первых дней победы нового, буржуазного строя автор меланхолических «Дум» стремился найти пути сближения с господствующим классом и его идеями. Уже в сборнике «Поэтические и религиозные созвучия» («Harmonies

poétiques et réligieuses»), вышедшем в 1830 г., наблюдались некоторые попытки отойти от ортодоксально-католического миросозерцания, характерного для первого периода его деятельности. Начиная с 30-х годов, элегии Ламартина уже нельзя назвать «гимном унынию, скептицизму и бездеятельности», как писал про Ламартина 20-х годов орган либералов «Глобус».

Вскоре после выхода «Созвучий» Ламартина избирают в члены Французской академии, он переходит на буржуазно-либеральные позиции, выставляет свою кандидатуру в палату депутатов (1833), выступает с пламенными речами в буржуазно-либеральном духе.

В 1834 г. он выпускает брошюру «О судьбах поэзии», в которой заявляет, что теперь уже не нужна чисто лирическая поэзия. Поэзия, по его словам, должна быть философской, религиозной, политической и социальной, она должна способствовать демократическому развитию общества и воспитанию масс. Поэма «Жослен» («Jocelyn», 1836) является осуществлением этой программы Ламартина.

Герой поэмы — католический священник Жослен, вся жизнь которого изображается поэтом как сплошной подвиг самоотречения. Он отказывается от наследства, чтобы выдать сестру замуж, и отказывается от возлюбленной, чтобы стать священником. Жослен живет среди людей и любит людей, он даже хотел бы заключить в свои объятия все человечество. В противоположность бунтарским драмам Гюго и мятежным романам Жорж Санд, творчество Ламартина наполняется в это время проповедью примирения с окружающим его обществом.

В следующей поэме «Падение ангела» («La chute d'un ange», 1838) Ламартин пытается в символической форме нарисовать судьбу человечества, начиная с древних времен. Герой поэмы — падший ангел Седар, влюбленный в земную женщину, должен пройти всевозможные испытания, чтобы очиститься страданием.

С начала 40-х годов Ламартин занимается уже не столько поэзией, сколько политикой и публицистикой. Он печатает множество филантропических стихотворений и статей в рабочей прессе, снискивая большую популярность, как якобы заступник за народные интересы. Недаром в 1848 г. Маркс и Энгельс замечают, что «...эолова арфа Ламартина напевала мягкие филантропические мотивы, текст которых означал братство и примирение отдельных членов общества и целых народов» [1].

Но по мере усиления реакции и обострения классовых противоречий между буржуазией и поднимающимся рабочим классом либерализм Ламартина приобретает все более «охранительный» и консервативный характер. В противоположность Виньи, он оптимистически оценивает возможности буржуазного общества, идеализируя технику, заявляя, например, что развитие железных дорог уничтожит войны и приведет человечество к единству языка и мысли.

В 1847 г. Ламартин пишет «Историю жирондистов» («Histoire des Girondins»), в которой представляет французскую революцию 1789 г. в свете идеалистических воззрений, как борьбу между двумя «религиями». Он резко отрицательно относится к якобинцам, жирондистов рисует героями, а Людовика XVI, Марию Антуанетту и их приверженцев — несчастными мучениками.

С начала февральской революции 1848 г. Ламартин становится главой временного правительства. В своих парламентских речах он делает резкие выпады против социализма. Ламартин уверяет, что социальные противоречия можно разрешить мирным путем и что классовая борьба есть лишь «страш-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. VII, стр. 102.

ное недоразумение, существующее между различными классами». Роль его охарактеризована Марксом следующими словами: «Ламартин... был сама февральская революция, всеобщее восстание с его поэзией, его иллюзорным содержанием и его фразами. Впрочем, по своему положению и своим взглядам этот представитель февральской революции принадлежал к *буржуазии*» [1].

Прекраснодушные фразы о «свободе, равенстве, братстве» и примирении классовых противоречий сочетались у Ламартина с яростной защитой принципа собственности, который, по его мнению, является «воплощением принципа жизни во вселенной» [2], с его антинародной поэзией во время июньского восстания пролетариата.

После разгрома июньского восстания Ламартин, политическая карьера которого потерпела полный крах, отказался от политики и возвратился к литературным занятиям. Однако это были, главным образом исторические компиляции; он пишет «Историю революции» (1848), «Историю Реставрации» (1851—1853), а также повести «Рафаэль» (1849) и «Грациэлла» (1852), социально-религиозную утопию «Каменотес из Сен-Нуана» (1853) и др. Все эти произведения не представляют интереса, за исключением «Рафаэля», содержащего в себе автобиографические элементы.

5

Среди молодых людей, ожесточенно защищавших романтический театр на первых представлениях «Эрнани» Гюго в 1830 г., особенно выделялась группа поэтов: Жерар де Нерваль, Теофиль Готье и др. Это были представители парижской литературной богемы, выступившей в начале 30-х годов под знаменем борьбы против отживающей феодально-аристократической культуры, а также против торжества буржуазной пошлости, которая утверждалась во Франции в годы Июльской монархии. На первых порах их анархический бунт выражался в таких «экстравагантностях», как длинные волосы и знаменитый пунцовый жилет Теофиля Готье, которыми он бесил обывателей на представлениях «Эрнани». Молодые поэты поклонялись Гюго и унаследовали от романтиков «Сенакля» любовь к ярким краскам, ко всему экзотически-необычайному и исключительному в искусстве и в жизни. Однако они не унаследовали демократических тенденций вождя «Сенакля», и в то время, как Гюго под влиянием революционных событий 30-х годов шел к утверждению в своем творчестве народного героя и народно-героической темы,— Теофиль Готье и Жерар де Нерваль отказывались от героического и гуманистического содержания романтизма, выдвигая реакционный лозунг «искусство для искусства».

Жерар де Нерваль (Gérard de Nerval, 1808—1855) родился в семье военного врача. Он еще на школьной скамье приобщился к поэзии, начав свой творческий путь сборником «Национальные элегии» («Elégies nationales»), к которому через год он прибавил «Новые элегии» («Elégies nouvelles») и «Политические сатиры» («Satires politiques», 1827). Эти первые стихи Жерар де Нерваль писал в духе существовавших тогда традиций, подражая Казимиру Делавиню и другим поэтам классицистского направления. Затем он увлекся романтизмом и стал горячим поклонником Гюго. Позднее, в сборнике «Галантная богема» («La bohême galante»), изданном в 1856 г., посмертно, он воспел похождения беспечной и воинствующей романтической богемы, которая процветала в начале 30-х годов.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 9.
[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. V, стр. 237.

Произведения молодого Жерара де Нерваля были отмечены печатью незаурядного таланта. Ему принадлежит великолепный перевод «Фауста», который вызвал восторженный отзыв самого Гете. В 1830 г. Жерар де Нерваль приветствовал июльскую революцию одой «Народ», где он призывал польский и немецкий народы восстать и сбросить с себя иго поработителей.

Творчество Жерара де Нерваля отличалось необычайной многосторонностью. Он сочинял комические оперы, новеллы, драмы в стихах и прозе, переводил немецких романтиков, сотрудничал в литературных журналах, писал историко-литературные статьи и т. д. Посетив Италию, Германию, Голландию и восточные страны, он передал впечатление о своих поездках в ярких и остроумных произведениях «Путешествие на Восток» («Voyage en Orient», 1851), «Сцены восточной жизни» («Scenes de la vie orientale», 1848) и др.

С углублением буржуазной реакции Жерар де Нерваль отступает, однако, с прогрессивных позиций. Он увлекается теософией, оккультизмом, некромантией. В творчество его проникают спиритуализм и мистические мотивы. Противоречие между романтическими мечтаниями его юности и прозаической действительностью Июльской монархии и Второй империи способствует развитию духовного кризиса поэта.

В 1855 г. Жерар де Нерваль кончает жизнь самоубийством, в кармане его одежды находят конец его последней книги под названием: «Мечта и жизнь» («La rêve et la vie»).

6

Теофиль Готье (Theophile Gautier, 1811—1872) родился на юге Франции в обеспеченной, роялистски настроенной семье и получил довольно разностороннее воспитание. С юных лет он резко отрицательно относился к аристократической литературе классицизма как к литературе правил, норм и порядка, которой он противопоставил своих любимцев — Рабле, Вийона и других старых французских авторов, в свое время сурово изгнанных Буало из ранга «высоких» поэтов. Когда Гюго выступил с предисловием к «Кромвелю» и со своими драмами, направленными против классицистского искусства, молодой Готье стал одним из его самых горячих почитателей. Изучая живопись и увлекаясь ею до того, как стать поэтом, Готье получил вкус к «пластическим» приемам поэтического искусства, что в дальнейшем немало способствовало культу формы в его творчестве.

Со своими первыми стихотворениями (сборник «Poésies») Готье выступил в июле 1830 г., как раз в те дни, когда во Франции разразилась июльская революция. Сборник этот характерен своей антифеодальной и жизнеутверждающей направленностью. В стихах его, как и в ранней поэзии Мюссе, воспевались красота, молодость, радости жизни. Уже здесь Готье показал себя художником-виртуозом, мастером чеканной отделки стиха, в совершенстве владевшим точным и ярким поэтическим словом.

В 1833 г. Готье выпустил сборник рассказов «Les Jeunes-France», которые, как и «Галантная богема» Жерара де Нерваля, рисует в шутливо-пародийной форме романтическую богему.

Много позднее, в книге, посвященной «Истории романтизма» («Histoire du romantisme», опубликована посмертно в 1874 г.), Готье рассказал о знаменитом в 30-х годах романтическом кружке Гюго; он описал борьбу, которую молодые романтики вели против классицизма, и дал живые зарисовки ее главных участников и эпизодов (битвы за «Эрнани», постановка «Антони» Дюма, «Чаттертона» Виньи и др.). Вспоминая события своей юности, своих сверстников, Готье рассказывал о том искреннем презрении к «буржуа», которым

были проникнуты молодые романтики, собиравшиеся обычно на постановках романтических драм. К презренным «буржуа» относились ими «банкиры, маклеры, нотариусы, купцы, лавочники, все те, кто не принадлежал к таинственному «Сенаклю» ...и прозаическим способом зарабатывал себе на жизнь»[1].

Однако законное в своей основе возмущение пошлостью буржуазных отношений с самого начала сочеталось у Готье с полной индифферентностью к вопросам общественной борьбы. Выступая в обстановке непрекращающихся после июльской революции народных боев, писатель, тем не менее, провозглашал полную аполитичность искусства и заявлял, что «он ни красный, ни белый и даже не трехцветный; он никакой, и замечает революцию лишь тогда, когда пуля разбивает стекла» (из предисловия к «Первым поэмам», 1832).

По мере того, как буржуазия, завоевавшая власть, укреплялась в своих позициях и переходила к открытому наступлению на жизненные интересы народа, Готье заметно поддавался ее влиянию и обращал пафос своего отрицания против республиканцев и социалистов-утопистов, представляющих народные интересы.

Особенно характерен в этом отношении роман «Мадемуазель де Мопен» («Mademoiselle de Maupin»), выпущенный Готье в 1835 г.

Для понимания эстетической позиции Готье, которая явилась платформой формирующейся школы «искусства для искусства», особенно важно предисловие к роману, где писатель в резкой и вызывающей форме высказывает свои взгляды на цели и задачи художественной литературы.

Прежде всего Готье рьяно ополчается против «критиков-моралистов» и «критиков-утилитаристов», как он их называет, за то, что они требуют от искусства непосредственной пользы. «Нет,— идиоты, кретины и уроды, знайте, что книга не делается из желатинового супа. Роман не является парой сапог и сонет не есть клистирная трубка, так же как драма не похожа на железную дорогу, хотя все это в высшей степени полезные вещи, ведущие человечество по пути прогресса». Придерживаясь положений идеалистической эстетики, Готье считает, что искусство должно быть абсолютно бесполезно, что истинно прекрасно лишь то, что ничему не служит, и что все, что полезно — безобразно.

Здесь и коренятся основные противоречия писателя. Протестуя против буржуазных моралистов и утилитаристов, стремящихся поставить искусство на службу презренной буржуазии, Готье, с одной стороны, солидаризуется с Бальзаком, который в 1839 г. блестяще высмеял такое буржуазно-благонамеренное искусство в образе бездарного художника Пьера Грассу, преуспевшего благодаря своей «честной» службе буржуазному мещанству. В этом смысле позиция Готье остается прогрессивной.

Однако, с другой стороны, воинственная позиция Готье скрывала за собой определенное стремление выключить художественную литературу из идейной общественной борьбы, освободить ее от критики «слева», от критики республиканской и социально-утопической. Это Готье и выражает самым непосредственным образом, высмеивая «утилитаристов республиканских или сен-симонистских» и издевательски комментируя известное положение Сен-Симона о том, что следует позаботиться о благе «самого многочисленного и самого бедного класса». В этом смысле позиция Готье перестает быть прогрессивной и объективно защищает устои буржуазного общества. «Теофиль Готье ненавидел «буржуа» и в то же самое время гремел против людей, гово-

[1] Theophile Gautier, Histoire de romantisme, Paris, s. a. «Bibliothèque Charpentier», p. 154.

ривших, что пора устранить буржуазные общественные отношения»,— справедливо замечает Плеханов [1].

Стремление отгородить искусство от общественной жизни приводит Готье к отказу от гражданских идеалов. «Я с радостью отказался бы от моих прав француза и гражданина, чтобы увидеть подлинную картину Рафаэля или нагую красавицу»,— заявляет он в том же предисловии к «Мадемуазель де Мопен». Готье провозглашает наслаждение единственным занятием разумного человека.

Погоня за наслаждениями жизни лежит и в основе самого сюжета «Мадемуазель де Мопен».

В центре романа — молодой дэнди, ищущий любовных утех и развлечений, и аристократическая девица, разъезжающая по свету в поисках приключений. По существу, герой Готье есть «исключительная романтическая личность», выродившаяся в пошловатого парижского щеголя, который надменно противопоставляет себя толпе («Я как капля масла в стакане воды,— говорит главный герой романа,— сколько бы вы ни взбалтывали стакан, никогда капля масла не может в нем раствориться»).

«Мадемуазель де Мопен» Готье представляет собой авантюрно-эротический роман. При этом писатель уделяет много внимания описанию обстановки, эстетски любуясь красивой формой, одеждой, драгоценностями и т. д.

Нельзя не отметить наблюдательности художника, его умения извлекать из окружающего наиболее яркие, сочные, выразительные и красочные эффекты. Недаром Готье прошел школу живописи в мастерской художника и сам назвал себя «человеком, для которого существует лишь внешний мир» и который хочет «живописать» его словами. Готье изгоняет из искусства все туманное, расплывчатое, мистическое и иррациональное, он откровенно называет себя «язычником» и говорит, что земля для него «столь же прекрасна, как и небо».

«Три вещи нравятся мне: золото, мрамор, пурпур — блеск, твердость и колорит. Это материал, из которого созданы мои сны и построены все мои воздушные замки,— говорит писатель...— Я люблю дотрагиваться пальцами до того, что я видел, и осязать закругленность контуров, вплоть до тончайших изгибов. Я смотрю на женщину глазами скульптора, а не любовника. Я всю мою жизнь заботился о форме флакона, а не о его содержимом».

В романе «Мадемуазель де Мопен» намечаются все тенденции дальнейшей эволюции эстетических взглядов Готье.

Равнодушие к страданиям и к социальным бедствиям человечества проявляется в более непосредственной форме и в обширной публицистике Готье. В 1841 г. он высмеивает сборник стихотворений рабочих поэтов, которых страстно защищала Жорж Санд. В рецензии на этот сборник (в «Revue de deux mondes») он пишет, что социальное неравенство есть столь же вечный и роковой закон, как физический закон неравенства в росте, силе, красоте или безобразии людей. Готье не верил в «добродетель пролетариев» и издевался над поисками народного героя, которого выдвигали Гюго, Жорж Санд и Эжен Сю. Характерно, что в статье, посвященной творчеству Барбье, он резко критиковал его «Ямбы», «Лазаря» и ряд политических стихотворений за то, что поэт рисует там «картины нездоровых предместий» и образы «бедных оборванцев». Готье считал, что предметом искусства должны быть небо, море, зеленые листья или венецианский мрамор, а не черные фабричные трубы, машины, индустриальные пейзажи, связанные обычно с жизнью трудящихся масс.

---

[1] Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 151.

Начав, таким образом, с анархического бунтарства против феодально-католической идеологии и против буржуазной «прозы» в рядах романтиков «Сенакля», Готье приходит к отказу от признания общественной функции искусства, к подчеркнутой аполитичности и рафинированному эстетству.

Дальнейшая эволюция Готье привела его в ряды эстетской группы парнасцев.

7

Рассмотрение путей французского романтизма в 30-е и 40-е годы свидетельствует, что в этот период значительно видоизменяются и характер романтических произведений, и самый облик «исключительного» романтического героя.

Гюго и Жорж Санд, которые идут к созданию большого социального романа, выдвигают в своем творчестве вопрос о положении народа в современном буржуазном мире. Значительную эволюцию претерпевает в годы Июльской монархии творчество и тех романтиков, которые не сумели или не захотели примкнуть к демократическому лагерю и либо утеряли всякую историческую перспективу, либо пошли на приспособление к буржуазному строю, что в равной степени губительно отразилось на их искусстве.

Новые процессы, происходящие в стране в период Июльской монархии,— с одной стороны, стабилизация буржуазных отношений, а с другой — возрастающая активность народных масс, оказали серьезное влияние на произведения как реалистической, так и романтической литературы. Искреннее возмущение результатами июльской революции привело к усилению разоблачительно-реалистических тенденций не только в произведениях таких мастеров критического реализма, как Бальзак и Стендаль, но и в произведениях многих романтиков. Не случайно, наряду со своими романтическими драмами, Гюго после лионских событий 1832 г. выступает с реалистической повестью «Клод Гё», обращенной против законодательства Июльской монархии. Недаром так сильны элементы реалистического разоблачения буржуазной действительности в «Индиане», «Валентине», «Орасе», «Мельнике из Анжибо» и других романах Жорж Санд. Ведь даже далекий от политической жизни лирик Мюссе отозвался гневным сатирическим памфлетом на реакционный закон о печати, изданный правительством Июльской монархии в 1835 г., а стоявший на консервативных позициях Альфред де Виньи создал в своей драме «Чаттертон» типичный для периода Июльской монархии образ эксплуататора Джона Бэлла.

Произведения Гюго, Жорж Санд, Мюссе, Виньи и ряда других писателей продолжают оставаться романтическими по своему методу, так как они сосредоточены на судьбе идеального, исключительного героя; они основаны не на изучении законов общественного развития, а на идеалистическом и субъективном восприятии исторического процесса, и поэтому даже самые благородные попытки романтиков заглянуть в будущее носят характер социальной утопии и мечты. В творчестве Мюссе и Виньи разоблачительные реалистические тенденции, намечающиеся в 30-е годы, вскоре уступают место безнадежному унынию и спаду творческой активности. При всем этом нельзя не отметить ту особенность французского романтизма после 1830 г., что произведения его представителей удерживаются в жизни только в тех случаях, когда они допускают в сферу своего художественного отражения реальную действительность, когда они пытаются разрешить те или иные проблемы, требования и запросы, которые ставит перед ними сама жизнь.

Это и объясняет нам то обстоятельство, что одни из романтиков 30-х и 40-х годов, возмущенные уродствами буржуазной жизни, создали произве-

дения большого обличительного пафоса и непреходящего художественного значения, как драмы Гюго, социальные романы Жорж Санд, «Исповедь сына века» Мюссе и «Чаттертон» Виньи, другие же, попробовав уйти от действительности в область мечтаний, надуманных построений или эстетских опытов, не создали в этот период ничего примечательного, как Ламартин, отчасти Готье и некоторые другие.

В соответствии с этими процессами видоизменялся и приобретал самые разнообразные черты образ романтического героя в произведениях французских романтиков после 1830 г. В произведениях Гюго и Жорж Санд появился новый образ — образ человека из народа, чье сознание уже не было враждебно всему окружающему его реальному миру (как это мы видели некогда у аристократических героев Шатобриана и Ламартина), а отражало действительные нужды и запросы угнетенных сословий.

С другой стороны, характер скорбного и отрешенного от мира героя старого реакционного романтизма осложнился в произведениях Виньи универсальным скептицизмом, обращенным против всего общества в целом. В поэмах Ламартина он принял личину смиренного пастыря или падшего ангела, обожающего несчастное человечество. В произведениях Готье романтический герой трансформировался в эстетствующего молодого человека, с его погоней за наслаждениями и аристократическим презрением к так называемой буржуазной «прозе» и к общественной жизни. У Мюссе он остался жить как трагически опустошенный «сын века». Таковы были разнообразные пути и разнообразные личины вырождающегося романтического героя в 30-е и 40-е годы, в то время как в произведениях Бальзака, Стендаля и Мериме достигла блестящего расцвета литература критического реализма.

ГЛАВА VII

ФРАНЦУЗСКИЙ РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК 30—40-х годов

1

В зарубежном литературоведении чрезвычайно мало исследовано наследие французского реалистического очерка периода между революциями 1830 и 1848 гг., представленное множеством интереснейших образцов.

А между тем Белинский уже в 40-е годы XIX в., в период своей активной борьбы за реалистическую школу в русской литературе и работы над созданием эстетики реализма, обратил внимание на распространенные в то время во Франции нравоописательные очерки и взял под защиту лучшие из французских «физиологий» от нападок реакционной «Северной пчелы», находя в них «живое, верное изображение действительности» [1].

Передовой реалистический очерк 30—40-х годов во Франции связан с демократической национальной традицией этого жанра. Ведущие очеркисты Июльской монархии видели своих предшественников в Лабрюйере (1645—1696), Лесаже (1668—1747), Мерсье (1740—1814) и Ретифе де ла Бретонне (1734—1806). При исследовании очерков 30—40-х годов особенно ясно проступает их связь с наследием писателей-демократов конца XVIII в. Себастьяна Мерсье и Ретифа де ла Бретонна.

Лучшие очерки Мерсье и Ретифа, созданные в обстановке предреволюционной «феодальной реакции» и массовых народных движений второй половины XVIII в., воплощали наиболее демократические идеи позднего французского Просвещения, приближавшие грозу 1789 г. [2] Французские очеркисты-просветители в ярких зарисовках с натуры, на примерах повседневных фактов современной жизни разоблачали королевский двор как главный источник законодательного произвола, разоряющего трудящиеся массы Франции; они клеймили абсолютистское правосудие, «более страшное, чем

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 23.

[2] Louis-Sébastien Mercier, Tableau de Paris, 1781—1788, 12 vol.; Restif de la Bretonne, Les Contemporaines, 1780—1783, 42 vol.; Les Français, 1786; Les Parisiennes, 1787; Les Nuits de Paris, ou le Spectateur nocturne, 1788—1794.

само преступление», показывали упадок паразитарной и хищной аристократии и закат дворянской культуры, безжалостно обнажали пороки духовенства. Не ограничиваясь осуждением феодального общества, Ретиф и Мерсье проницательно подмечали классовые противоречия, возникавшие с развитием нового, капиталистического уклада, рисовали банкиров, откупщиков, представителей крупной буржуазии XVIII в. как социальный слой, враждебный народной массе.

Резкий контраст с аристократической литературой эпохи представляло отношение Мерсье и Ретифа к народу, выделявшее их и среди буржуазных писателей того времени. Сын бургундского крестьянина, предшественник социалистов-утопистов XIX в., Ретиф де ла Бретонн правдиво изобразил современную ему Францию с точки зрения народных масс, интересы которых отражало его творчество. Ловкие слуги и преуспевающие мещане — герои буржуазной комедии и романа XVII—XVIII вв.— уступили место у Ретифа образам крестьян, мелких ремесленников, рабочих, парижской голытьбы. Близко к Ретифу в этом отношении стоял его друг и соратник Мерсье, рассказавший своим современникам о французском труженике, который, «воздвигая, строя, куя и в глубине шахт и на крышах, перетаскивая страшные тяжести... лишь с большим усилием, в поте лица зарабатывает себе жалкое пропитание» [1], о парижских предместьях, «очагах беспросветной нищеты», где зарождаются «восстания и мятежи» [2].

Творческие принципы очеркистов-просветителей закреплены ими в теоретических высказываниях. В «Картине Парижа», в «Парижских ночах», в «Современницах», а также в ряде других работ Мерсье и Ретиф наметили четкую программу актуальной, демократической по тематике и типажу, жизненно-правдивой нравоописательной литературы.

Французская литература первых послереволюционных лет не приняла эстафеты просветителей. Времена наполеоновского деспотизма и период феодально-клерикальной реакции 1815—1830 гг. не способствовали широкому развитию демократических, сатирико-обличительных тенденций в очерке. Крупнейшим мастером очерка нравов во Франции 1810—1820 гг. считался Этьен Жуи (Jouy, 1764—1846). Однако в своих популярных тогда «пустынниках» [3] — однотипных сериях нравоописательных очерков — либеральный дворянин Жуи оставил лишь громадное количество художественно-примитивных, тематически случайных набросков из жизни современного Парижа, не подчиненных какой-либо ведущей прогрессивной идее.

Демократический очерк снова получил широкое распространение во Франции в период между революциями 1830—1848 гг.

Перегруппировка классовых и политических сил отразилась и в сфере искусства. Развязанный июльской революцией поток освободительных идей и народных движений 30—40-х годов привел в литературу, искусство и журналистику не только массу мелкобуржуазной демократической интеллигенции, но и рабочих, способствовал активному развитию гражданского, социального направления во французской литературе. В реалистический отряд этого направления вливалось широкое, шумное, живое течение бытописательного и сатирического очерка, заполнившее страницы газет, альманахов и специальных изданий. Напряженная классовая борьба в стране привлекла к очерку лучшую часть демократической армии литераторов, сблизила с ним

[1] Луи-Себастьян Мерсье, Картины Парижа, т. II, изд. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 156.
[2] Там же, т. I, 1935, стр. 210.
[3] «L'Ermite de la Chaussée d'Antin ou Observations sur les moeurs et les usages parisiens au commencement du XIX-e siècle», 1812—1815, 5 vol.; «L'Ermite de la Guyane», 1816—1817; «L'Ermite en Province», 1820, и мн. др.

крупнейших писателей эпохи. В 1830—1840 гг. в качестве очеркистов выступали Бальзак, Жорж Санд, Эжен Сю и многие другие.

С Мерсье и Ретифом передовых очеркистов 30—40-х годов роднят разоблачительные демократические идеи и попытка всестороннего воспроизведения общественного быта Франции. Однако литераторы Июльской монархии явились современниками новой исторической эпохи — политического и экономического господства буржуазии и зарождения пролетарских революционных движений. Отсюда «революция» в изображении нравов, о которой часто говорят сами очеркисты. Основным объектом сатирического обличения в реалистическом очерке 30—40-х годов вместе сходившей с исторической арены аристократии становится победившая буржуазия, на его страницах впервые в истории жанра появляется пролетариат. Нова и литературная методика очерка 1830—1840 гг., подсказанная современными историко-философскими, естественно-научными и эстетическими доктринами. Характерной особенностью передового реалистического очерка в годы Июльской монархии является его тесная связь с демократической прессой и изобразительным искусством.

2

Застрельщиком и лидером массового развития сатирико-реалистического очерка в передовой французской литературе 1830—1840 гг. являлась республиканская пресса.

Среди газет демократического лагеря, объявивших войну буржуазной монархии, для историка литературы особый интерес представляют два сатирических иллюстрированных издания — «Карикатура» и «Шаривари», возникшие под непосредственным влиянием революционных событий 1830—1832 гг.[1]

Основатель обеих газет — Шарль Филипон (Philipon, 1800—1862), одаренный художник и литератор, связанный с лагерем мелкобуржуазных республиканцев, пользовался широкой известностью в прогрессивных кругах. Друзья называли его «Ювеналом карикатуры», «титаном смеха», «генералиссимусом оппозиционной прессы».

Еще в 1829 г. Филипон вместе со своим сводным братом Обером основал в Париже маленькое издательство эстампов. После июльской революции скромная лавка в пассаже Веро-Дода стала центром издательской и политико-пропагандистской деятельности Филипона. Здесь печатались «Карикатура», «Шаривари», а также всевозможные сатирические альбомы, альманахи, «физиологии» и серии антиправительственных литографий. Витрины «Дома Обера», всегда заполненные работами известных карикатуристов, привлекали толпы зрителей, недовольных режимом «короля-буржуа».

Лучшими созданиями Филипона, несомненно, оставались «Карикатура» и «Шаривари». Филипон сумел придать своим сатирическим листкам не только политическую остроту, но и подлинную художественность, привлекая к участию в них талантливых журналистов, писателей и мастеров литографии. Так, в 1830—1832 гг. постоянным автором литературного текста «Карикатуры» являлся Бальзак. В обеих газетах в разные периоды Июльской

---

[1] «La Caricature politique, morale, littéraire et scènique» (4.XI 1830—27.VIII 1835); «Le Charivari journal publiant chaque jour un nouveau dessin» (начал выходить с 1. XII 1832 г. Дата прекращения точно не установлена). Характер периодических изданий Филипона, освещавших в художественно-публицистической форме текущие общественно-политические события и использовавших многие приемы газетной техники, дает основание называть «Карикатуру» и «Шаривари» газетами, а не журналами, как это обычно делают.

монархии сотрудничали популярные левые журналисты: Альтарош, Луи Денуайе, Альбер Клер, Таксиль Делор, Эжен Бриффо, Луи Юар и известные писатели демократической оппозиции: Феликс Пиа, Фредерик Сулье, Леон Гозлан, Альфонс Карр, Луи Рейбо и др.; художники: Домье, Гранвиль, Гаварни, Травьес, Форе, Раффе, Декан и многие другие.

Деятельность сатирической периодики Филипона при Июльской монархии распадается на два основных исторически обусловленных этапа: 1830—1835 гг. и 1836—1848 гг.

Наиболее высокого политического и художественного уровня пресса Филипона достигла в первое пятилетие Июльской монархии. 1830—1835 гг. были чрезвычайно важным периодом в истории Франции, характеризовавшимся первыми революционными выступлениями пролетариата и активной деятельностью политических республиканских организаций мелкобуржуазных демократов: «Общества друзей народа» (1830—1832) и «Общества прав человека и гражданина» (1833—1834). В эти годы Филипон близко стоял к народно-освободительному движению и, несмотря на жестокие цензурные преследования, штрафы и тюремные заключения, которым он подвергался, стойко защищал в своих изданиях интересы демократического лагеря. «Карикатура» и «Шаривари» в 1830—1835 гг. приобрели громадное политико-пропагандистское значение как боевые органы лагеря левых республиканцев. На страницах газет Филипона в этот период можно найти глубокосочувственные отклики на восстания 1831, 1832 и 1834 гг., открытую поддержку покушений на короля.

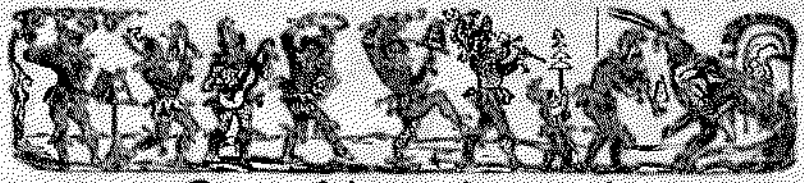
Боевым оружием «периодических памфлетов» Филипона была антиправительственная сатира. Начиная с первых месяцев Июльской монархии, с каждым днем росла их блестящая, яростная полемика против реакционного режима нового правительства. Сатирические листки Филипона превращались в убийственно-острую, беспощадно-точную летопись антинародных преступников буржуазной монархии.

Сатирический огонь «штаба Филипона» направлялся прежде всего на самого Луи-Филиппа. В сотнях талантливых литографий, в неисчислимом количестве очерков, фельетонов, пародий «Карикатура» и «Шаривари» разоблачали чудовищную систему экономического угнетения народа правительством «короля-гражданина», его кровавые расправы с инсургентами 1831—1834 гг., предательскую политику по отношению к европейским революционным движениям и т. д. Накануне второго лионского восстания художники «Шаривари» Гранвиль и Деперре изобразили Луи-Филиппа под видом популярного литературного персонажа — Робера Макэра, бывшего в глазах широких демократических масс того времени символом мошенничеств и преступлений финансовой аристократии.

Современники называли борьбу «Карикатуры» и «Шаривари» с Июльской монархией «войной Филипона против Филиппа». Эта «сатирическая война» питалась народной ненавистью к «королю-буржуа», и, таким образом, эти журналы становились боевым политическим оружием лагеря демократии, ибо, по словам Маркса, «то, что народ инстинктивно ненавидел в *Луи-Филиппе*, был не сам Луи-Филипп, а коронованное господство класса, капитал на троне»[1]. Лучшие карикатуры сатирических листков Филипона на «короля французов» и, в первую очередь, знаменитая «королевская груша», изображавшая голову Луи-Филиппа в виде дряблой перезревшей груши — символа глупости, не раз использовались в качестве плакатов в моменты революционных восстаний 1832—1834 гг.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VI, стр. 199.



Le Charivari,

JOURNAL PUBLIANT CHAQUE JOUR UN NOUVEAU DESSIN.

Nous donnons ci-dessous, conformément à la volonté de nos juges, le dispositif et l'arrêt du jugement en dernier ressort que a frappé le *Charivari*. Le jugement de nos dernières juges est absolument pareil à celui de nos seconds juges, lequel était lui-même la reproduction de celui de nos premiers juges. Tout il est vrai que les beaux esprits se rencontrent. Comme ce jugement, tout spirituel qu'il soit, risquerait d'offrir peu d'agrément à nos lecteurs, nous avons tâché de compenser du moins par la forme, ce qu'il pourrait y avoir d'un peu absurde au fond.

Louis-Philippe, roi des Français, à tous présents et à venir salut. La cour d'assises du département de Seine-et-Oise, séant à Versailles, a rendu l'arrêt suivant. — La cour, etc. — Considérant que l'opposition est régulière ; — Reçoit Cruchet opposant à l'arrêt par défaut du 26 mars dernier. — Faisant droit sur son opposition, et statuant par arrêt nouveau. — Considérant que la question de compte rendu ne pourrait être examinée par la cour sans remettre en question la compétence irrévocablement fixée par l'arrêt de la cour d'assises de Seine-et-Oise du dix août dernier et celui de la cour de cassation le 19 octobre suivant. — Considérant d'ailleurs, que les articles incriminés relatant les interrogatoires des prévenus et les dépositions des témoins entendus dans les audiences de la cour d'assises de la Seine, des onze et douze mars dernier, renferment ainsi, un véritable compte-rendu de ces audiences. — Considérant que de la comparaison des deux articles incriminés avec le procès-verbal dressé par les mêmes de la cour d'assises de la Seine le dix-neuf mars dernier, il résulte que le compte qu'ils contiennent des audiences de ladite cour des onze et douze mars dernier, dans le procès concernant Bergeron et Benoist est inexact, qu'en effet les interrogatoires des accusés, les dépositions des témoins, les paroles prononcées par le président et par le procureur-général y sont pour la plupart tronquées et dénaturées, qu'il même on y prête au président, au procureur-général et à plusieurs des témoins des paroles qu'ils n'ont pas réellement été proférées. — Considérant que ces infidélités ont pour motif de jeter le ridicule et sur l'accusation, soit sur le président, et que d'ailleurs les deux articles dont il s'agit sont remplies de réflexions et de qualifications offensantes pour le président et le procureur-général ; d'où il suit que le compte-rendu l'a été de mauvaise foi, et qu'il est injurieux pour le président et le procureur-général. — Considérant que Cruchet a de son aveu signé lesdits articles comme gérant responsable. — Déclare Cruchet coupable d'avoir, dans le journal le *Charivari*, dont il est gérant, imprimé, vendu et distribué, rendu de mauvaise foi un compte non seulement infidèle des audiences de la cour d'assises de la Seine des 11 et 12 mars dernier, mais encore injurieux pour le président et le procureur-général, et qui constitue le délit prévu par les articles 7, 16, de la loi du 25 mars 1822 ; 26 de la loi du 26 mai 1819, 13 de la loi du 9 juin 1819, et 14 de la loi du 18 juillet 1828, lus à l'audience par le président. — Faisant application de ces dispositions de lois. — Condamne Isidore Mathieu Cruchet, en un mois d'emprisonnement et en 5,000 fr. d'amende. — Interdit pendant un an aux éditeurs du journal dit le *Charivari* de rendre compte des débats judiciaires. — Condamne ledit Cruchet aux frais du procès. — Ordonne en exécution dudit article 26 de la loi du 26 mai 1819 la destruction desdits numéros du journal le *Charivari*, qui pourraient être ultérieurement saisis. — Ordonne que dans le mois, à partir de ce jour, le gérant du journal le *Charivari*, sera tenu d'insérer dans l'une des feuilles dudit journal qui paraîtront, un extrait contenant les motifs et le dispositif du présent arrêt. — Ordonne que le présent arrêt sera exécuté à la diligence du procureur du roi, conformément à la loi. — Fait et jugé à Versailles en audience publique au Palais-de-Justice le lundi 9 décembre 1833 en présence de M. Salerat, procureur du roi, par MM. Antoine Aimé-Marie Lefebvre, conseiller à la cour royale de Paris, président de la cour d'assises, Louis Claude Mirolle, vice-président du tribunal de première instance de l'arrondissement de Versailles, et Armand Teissier, juge au même tribunal composant la cour d'assises du département de Seine-et-Oise, qui ont signé avec Jean Marie Fontaine, commis greffier assistant. — En foi de quoi la minute du présent arrêt a été signée par le président et le commis greffier ainsi signé Lefebvre Mirolle, Tessier et Fontaine.

Первая страница газеты «Le Charivari» 27 февр. 1834 г.

Наряду с Луи-Филиппом, «Карикатура» и «Шаривари» берут под обстрел всю буржуазную политическую жизнь. Министры и депутаты Июльской монархии: Тьер, Гизо, Казимир Перье, Аргу, Персиль, Себастьян, Сульт и многие другие изображены в «периодических памфлетах» Филипона как наемники банкиров и душители освободительного движения; министерства и палаты — как «словесная говорильня», «птичий двор» Луи-Филиппа, «королевский рынок» и т. п. На этом этапе своей деятельности, для которого была характерна боевая связь с народно-освободительным движением, газеты Филипона блестяще выполняли роль общественного обвинителя буржуазной монархии, помогали широким массам, поднимавшимся против диктатуры банкиров, лучше распознавать своих врагов, вооружали массы для борьбы.

Утопив в крови лионское и парижское восстания 1834 г., правительство Июльской монархии пыталось довершить свою «победу» удушением демократической печати. «Сентябрьские законы» 1835 г. требовали от издателей газет колоссальных денежных залогов и категорически запрещали публикацию антиправительственных рисунков. «Карикатура», как и многие другие республиканские органы, в результате «сентябрьских законов» была ликвидирована. «Шаривари» продолжала существовать ценой отказа от политической карикатуры и перехода на более умеренные позиции.

Вынужденная перенести свою сатирическую войну в область карикатуры нравов, газета Филипона во второй половине 30-х годов еще поднималась в этом жанре до блестящих социально-политических разоблачений. Лучшим доказательством этого является замечательная сатирическая сюита рисунков Домье с подписями Филипона — «Робер-Макэры», опубликованная на страницах «Шаривари» в 1836—1838 гг.

Однако в условиях классовой и политической борьбы 1836—1847 гг., характеризовавшейся резким углублением правительственной реакции, с одной стороны, и ростом рабочего движения — с другой, коллектив «Шаривари», как это было свойственно значительной части французской мелкобуржуазной демократии тех лет, постепенно отказывается от защиты народных интересов революционного народа и переживает эволюцию вправо.

Июньские дни 1848 г. довершили это перерождение «Шаривари».

Утрачивая связь с народно-освободительным движением, «Шаривари» к концу 40-х годов теряет свою былую сатирическую силу и художественное обаяние, засоряется дешевым юмором и плоским бытописательством. Тем не менее, эстетическая программа «штаба Филипона», а также литературный и графический материал, публиковавшийся «Карикатурой» и «Шаривари» в период их прогрессивной политической деятельности, оказали несомненное влияние на развитие передового искусства французской демократии 1830—1840 гг. и на формирование поэтики реалистического очерка.

Эстетические взгляды «сатирической семьи», как называли современники коллектив Филипона, были передовыми и новаторскими.

Подобно другим органам современной прогрессивной прессы, газеты Филипона резко осуждали реакционный романтизм как проявление антидемократической идеологии в искусстве. Но если теоретики утопического социализма, осуждая реакционное направление романтизма и критикуя отдельные частности у прогрессивных романтиков, опирались в своей эстетике на романтический метод искусства, то республиканская молодежь коллектива Филипона в поисках художественного вооружения для своей политической пропаганды отказывалась от романтизма, хотя и поддерживала в политических целях антиправительственные тенденции лучших его представителей.

Показательно отношение прессы Филипона к В. Гюго, наиболее четко

выраженное в рецензии «Шаривари» на драму «Король забавляется», опубликованной в период правительственного террора, попоследовавшего за разгромом июньского восстания 1832 г.[1] Отзыв «Шаривари» о запрещенной тогда драме Гюго начинается декларацией солидарности с ее автором в «борьбе против властей» и критикой «нового нападения правительства на свободу мысли». Однако во второй части статьи анонимный рецензент «Шаривари» делает Гюго ряд умных и тонких упреков с точки зрения защиты реалистического искусства. Он укоряет романтического поэта в искусственности созданных им драматических ситуаций, в риторичности стиля, в нереальности и исключительности большинства его персонажей, малопонятных массовому зрителю.

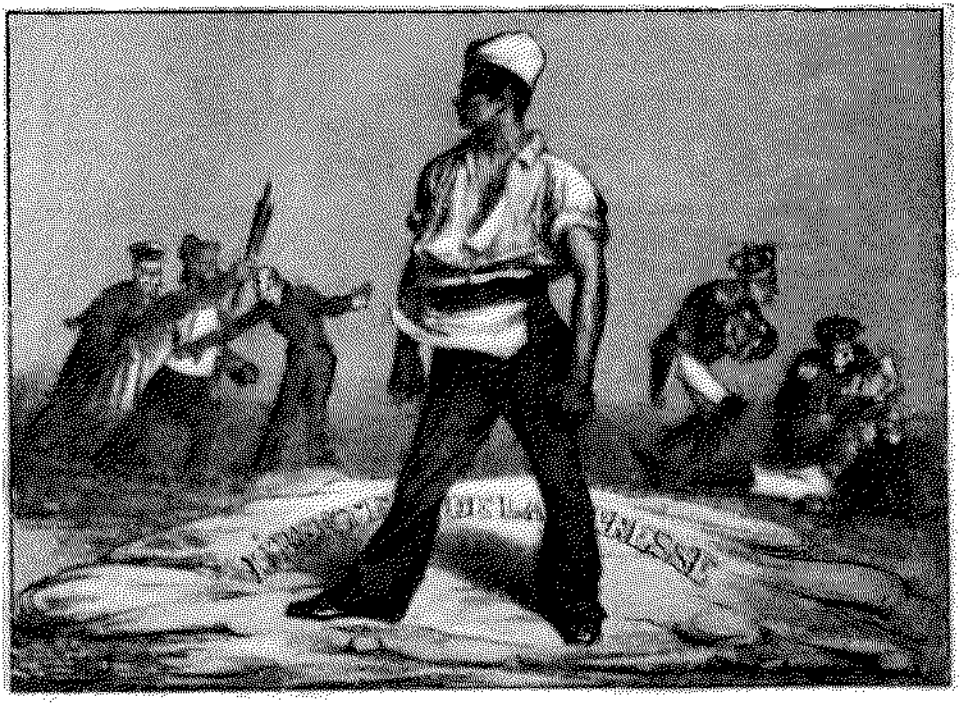


Травьес. В тюрьме Сент-Пелажи (Отделение политическое). Литография.

Положительные требования «Карикатуры» и «Шаривари» заключались в программе правдивого, простого по форме и современного по содержанию, преследующего прогрессивные общественно-воспитательные цели искусства. В 1832 г. Филипон писал о художественной платформе своей первой газеты: ««Карикатура» стала... верной картиной нашего общества, наших нравов... нашей политики... Она осмелилась изобразить народные несчастья, показать «оборотную сторону медали»»[2].

В 30—40-е годы XIX в. во Франции еще не существовало теоретического понятия «реализма» в применении к искусству. Однако реалистическое по своему характеру творчество Стендаля, Бальзака, Мериме, Шарля Бернара, Анри Монье и др. в области литературы, Шарле, Декана, Домье, Гаварни, того же Монье и многих других в изобразительном искусстве требовало от современной критики новых оценок и определений. Редкие высказывания критики буржуазного лагеря по этому поводу, разбросанные в отдельных статьях, предисловиях и рецензиях 1830—1840 гг., характеризуются чаще всего враждебным отношением к явлениям реалистического искусства

[1] «Le Charivari», 15. XII и 17. XII 1832.
[2] «La Caricature», 2.II 1832.



О. Домье. «Сюда не суйтесь». (Свобода прессы). («Association mensuelle lithographiques»). 1834. Литография.

и искаженным его пониманием. Даже наиболее передовые из этих критиков видели тогда суть реализма в «точной имитации природы», в безоценочном «стенографировании действительности», в применении к искусству естественно-научной методологии и т. п. Представители реакционной критики сознательно пытались свести опасную для господствующего класса реалистическую эстетику к «жалкой мании деталей», к «грязной сексуальности» в вопросах морали, к «убогому фатализму» в понимании истории и т. д.

В газетах Филипона тоже не употреблялось слово «реализм». Однако понимание реалистического искусства в «Карикатуре» и «Шаривари» совершенно чуждо его оценкам у буржуазных критиков. Наиболее полно и отчетливо концепция новой реалистической литературы изложена в характеристике современного прогрессивного романа, сделанной «Шаривари» в 1833 г. и близкой по сути к эстетике Бальзака. По словам газеты, этот роман стремится «изучать страсти, которые сорок лет политической борьбы предоставили в его распоряжение; он затрагивает все вопросы религиозные, моральные, философские и социальные, которые выдвинула свобода; он исследует их неутомимо, захватывая в свои владения драму социальной жизни, становясь лицом к лицу с обществом» [1].

В то же время республиканская пресса Филипона поддерживала тесную связь с поэтами июльской революции (Бартелеми, Л. А. Берто, Л. Бастидом, Э. Моро) и считала их политическую сатиру наиболее активным жанром современного реалистического искусства.

[1] «Le Charivari», 18.II 1833.

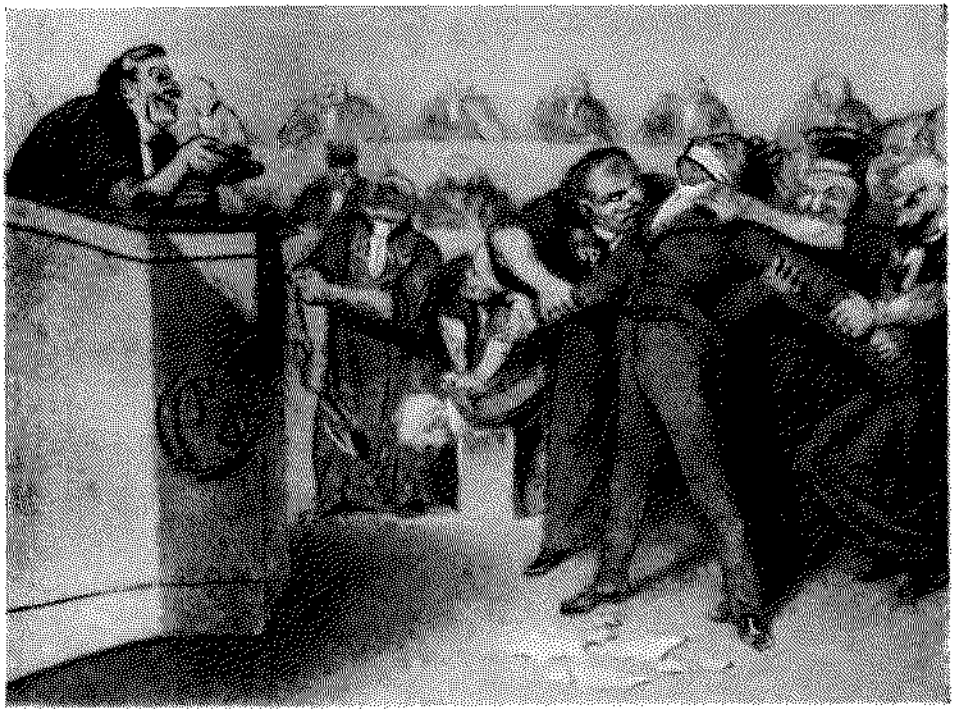


О. Домье. «Этого можно отпустить на свободу, он больше не опасен». («La Caricature»). 1834. Литография.

Иллюстрированные газеты Филипона периода их общественно-прогрессивной деятельности, т. е. в 1830—1835 гг.,— одно из наиболее значительных явлений искусства французской реалистической сатиры XIX в.

Наиболее мощным, доходчивым оружием «Карикатуры» и «Шаривари» была сатирическая литография, впервые широко примененная Филипоном в периодической печати.

Громадное революционно-обличительное значение карикатуры в прессе Филипона может быть проиллюстрировано, в первую очередь, деятельностью художника-демократа Оноре Домье, в течение многих лет выполнявшего с помощью газетной литографии роль сатирика-хроникера политической и общественной жизни орлеанской Франции. Сатирические рисунки Домье 1831—1835 гг. в «Карикатуре» и «Шаривари» с колоссальной силой разоблачали антинародный режим буржуазной монархии и ее правителей. Достаточно вспомнить принадлежащие Домье гротескные портреты министров и пэров, его карикатуры на палату депутатов («Законодательное чрево», «Толстопузый депутат заканчивает свои законодательные и пищеварительные функции» и т. д.), суд («Конец судебного заседания», «Слово предоставляется подсудимому» и др.), господство финансовой аристократии («Мадемуазель Монархия» и др.) и огромное количество шаржей на Луи-Филиппа («Это мы называем забавой» и многие другие). Вынужденный после 1835 г. обратиться к бытовой карикатуре, Домье сумел и этот жанр использовать для острых



О. Домье. «Говорите, Вы свободны». («La Caricature»). 1835. Литография.

антикапиталистических разоблачений («Робер-Макэры» и др.). Домье принадлежат также лучшие из литографий периодических изданий Филипона на тему о французском народе, исполненные мощи и достоинства фигуры рабочих и революционеров («Держитесь, короли Европы», «Сюда не суйтесь», «Современный Галилей»).

Искусство иллюстраторов «Карикатуры» и «Шаривари» в 1830—1835 гг. отличалось необыкновенным богатством выдумки, щедрым разнообразием художественных приемов. Реалистическая сатира политических карикатур Домье, Травьеса, Форе и др. прихотливо чередовалась в этом периоде со сказочным миром аллегорических процессий Гранвиля, изображавшего Луи-Филиппа и его камарилью то под видом карнавальных масок, то с головами птиц и животных. Однако лучшие из мастеров сатирической литографии «Карикатуры» и «Шаривари» стремились к простоте и правде рисунка, к ясности сатирических метафор как к наиболее действенному пропагандистскому оружию, верному средству завоевать признание масс. Недаром министры Луи-Филиппа прятали лица при встречах с Домье; его убийственно-острые портреты-шаржи были живыми сколками с оригиналов.

Характерными особенностями сатирической графики «Карикатуры» и «Шаривари» были ее идейная насыщенность и публицистическая заостренность. Газетные карикатуры Гранвиля, Травьеса, Домье служили своеобразными графическими фельетонами и передовицами. Боевая направленность рисунка подчеркивалась текстовыми комментариями. Монье, Филипон, Гаварни, Гранвиль были одновременно карикатуристами и литераторами.



Неизвестный художник. «Я — добрый пастырь». («La Caricature»). 1831. Литография.

Работы лучших художников-реалистов «штаба Филипона» отличаются в 1830—1835 гг. подлинной разоблачительной силой. Такова, например, выпущенная издательством Обера литография Домье «Улица Транснонен» — потрясающее по силе жизненной правды и социального трагизма изображение зверской расправы солдат Луи-Филиппа с населением рабочих кварталов Парижа в дни апрельского восстания 1834 г. Такова и опубликованная «Карикатурой» анонимная литография «Я — добрый пастырь», изображавшая высшее духовное лицо, трон которого возвышается на груде трупов,— острый антиватиканский памфлет, характеризовавший политику папской власти в период итальянских революционных восстаний 1831 г.

Большой интерес для исследования путей развития реализма во французской литературе 30—40-х годов представляет до сих пор совершенно не изученный беллетристико-публицистический фонд «Карикатуры» и «Шаривари», состоящий из очерков и близких к ним жанров мелкой газетной прозы: фельетонов, статей, рассказов, шаржей и т. п.

На протяжении 30—40-х годов газетный очерк «Карикатуры» и «Шаривари» принимал различные жанровые контуры (документальная зарисовка, бытовая сценка, пародия, лирическое размышление, «физиологическая» характеристика и т. д.). Но спецификой «периодических памфлетов» Филипона в зените их деятельности были боевые сатирико-политические очерки, авторами которых чаще всего являлись Луи Денуайе, Альтарош, Филипон и в 1830—1832 гг.— Бальзак.



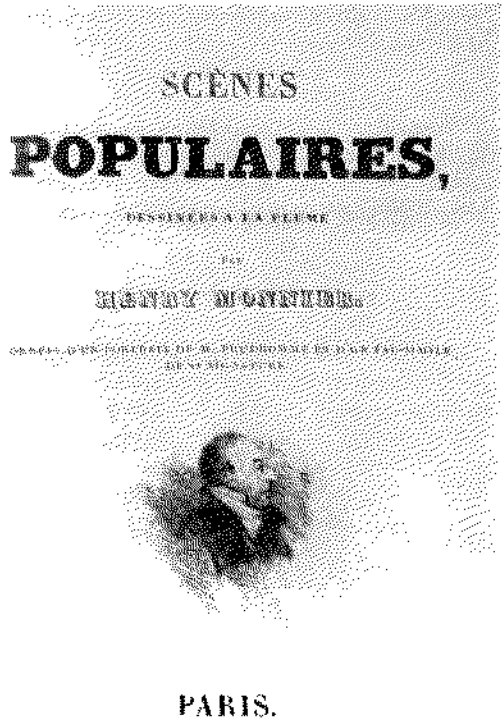
Гаварни. Портрет А. Монье. («Masques et visages»).
1852—1853. Литография.

Рождение политической темы в реалистическом очерке французской демократии начала 30-х годов, как и развитие революционной карикатуры Домье—Гранвиля — Травьеса, было явлением исторически закономерным, диктовалось требованиями массового народно-освободительного движения тех лет. Группа писателей-демократов из «Карикатуры» и «Шаривари», руководствуясь задачами боевой республиканской пропаганды, создавала новый тип очерка — литературную карикатуру, остро политический памфлет, который можно сравнить только с творчеством знаменитых фельетонистов первой французской революции — Камилла Демулена и Эбера.

Из очеркистов-современников литераторы Филипона хорошо знали и ценили Анри Монье (Monnier, 1799—1877). Талантливый художник, писатель и актер Монье еще до июльской революции выступил с серией ярких сатирико-реалистических сценок из быта мелкой буржуазии[1] и в начале 30-х годов сблизился со «штабом Филипона». Однако Монье, далекий от активно-республиканских убеждений передовой части сотрудников «Карикатуры» и «Шаривари», не избрал пути политического памфлетиста и продолжал высмеивать в своих карикатурах и очерках самодовольство, тупость и

[1] Henri Monnier, Scènes populaires, 1830.

своекорыстие мелкого буржуа. Реалистическая сатира Монье получила высокую оценку Бальзака и русской передовой прессы 40-х годов. Величайшим достижением Монье-реалиста был созданный им образ Жозефа Прюдома, явившийся, наряду с Робером Макэром, одним из наиболее сильных сатирических обобщений в искусстве социальной морали французской буржуазии первой половины XIX века.


SCÈNES
POPULAIRES,
PARIS.

Титульный лист книги А. Монье «Народные очерки». Париж, 1830.

Воинствующая республиканская молодежь «шгаба Филипона» в 1830—1835 гг. часто использует образ Жозефа Прюдома как «резюме буржуа», придавая, однако, сатирической аллегории Монье новое остро политическое звучание. Денуайе, Филипон, Альтарош и др. заставляют буржуа обнажить свои реакционные социально-политические идеи, свое отвратительное верноподданничество и ненависть к народу. Развивая тему Жозефа Прюдома, литераторы «Карикатуры» и «Шаривари» создают цикл очерков-памфлетов о буржуа-Тамерлане, «победителе» революционного народа. Политическое «кредо» мещанина-орлеаниста в наиболее обнаженном виде изложено в пародии под названием «Катехизис Тамерлана» [1]. Замечательный очерк «Новое появление Тамерлана на политическом горизонте», опубликованный «Шаривари» в апреле 1834 г., отражает всю силу народной ненависти к буржуазии как сообщнице июльского правительства в разгроме рабочих и республиканских восстаний.

«Если он не сделал этого открыто, то содействовал этому втайне. Бюллетени о лионской и сент-этьенской кампаниях приводили его в восторг. Никогда победы в Египте или в Италии не льстили так живо его национальной гордости. Инсургенты, которых расстреливали из ружей, рубили саблями, поливали огнем митральез, сожженные дома, взорванные этажи, целые города, преданные огню и смерти, во имя установления там отеческого авторитета правительства... все это казалось ему монархической Илиадой, орлеанистской Энеидой. Убийство женщин, детей и стариков на улице Транснонен он считал... невинным эпизодом..., сожалея... только о чрезмерной

[1] «La Caricature», 23.I. 1834.

мягкости правительства»,— пишет очеркист «Шаривари» о французском буржуа 1834 г.[1]

Наиболее ярким и типическим представителем политико-сатирического очерка прессы Филипона являлся Луи Денуайе (Desnoyers, 1802—1868), писавший под псевдонимом Луи Дервиль. Популярный публицист и литератор республиканского лагеря, признанный «шеф школы остроумия» демократической журналистской молодежи, Денуайе был ведущим сотрудником «Карикатуры», а также одним из основателей и редакторов «Шаривари».

Начиная с августа 1831 г., Денуайе помещал в «Карикатуре», а затем в «Шаривари» из номера в номер статьи, фельетоны и очерки, отвечавшие наиболее прогрессивным и актуальным задачам политической пропаганды обеих газет. Широко пользуясь разнообразными приемами литературной сатиры, Денуайе вместе с тем сознательно приспосабливается к жанровым требованиям газетной прозы. Его очерк часто одевается в форму комического судебного отчета, пародирует тронные речи короля и прения палаты, принимает вид мнимых «писем в редакцию», гротескных петиций на имя «обожаемого монарха» и т. п.

Денуайе любит соленую народную шутку, умело применяет языковые средства в обличительных целях. Используя сходное звучание слов для каламбурного противопоставления их смысла, он зло и остроумно дискредитирует многие официально-патриотические формулы буржуазной монархии, вкладывая в них глубоко обличительное сатирическое содержание. Так, в апреле 1834 г. республиканский очеркист перекраивает общепринятое в орлеанистской прессе почетное прозвище Июльской монархии «La Royautè Citoyenne» на «La Royauté chirurgienne», намекающее на резню улицы Транснонен и кровавые «операции» правительства в Лионе. Слово «патриотизм» в применении к национальной гвардии, превратившейся при Луи-Филиппе в правительственную жандармерию, он заменяет недвусмысленным термином «patrouillisme» от слова «patrouille», «patrouiller» (т. е. «патруль», «патрулировать»); название ордена «Почетного легиона» — «légion d'Honneur» пишет как «légion d'Horreur» (т. е. ужасный, отвратительный легион) и т. д. Денуайе умело владеет словесным образом, эпитетом, метонимией, сравнением, превращает его в острый и сильный прием унижения и дискредитации врага.

Денуайе — талантливый мастер живого острого диалога, разнообразного по своему лексическому составу и идиоматике. В очерках, пародирующих следствие по делу инсургентов 1834 г., бесцветному, казенному языку судей противопоставлена яркая, красочная, народная, глубоко убедительная в своей логике речь обвиняемых.

Авторская речь в очерках Денуайе реалистична, основана на простой разговорной лексике и фразеологии, чужда словесного пуризма классиков и выспренности романтиков. Нередко пользуясь ходячими мифологическими образами и сравнениями, Денуайе делает это, как и Домье в его замечательных шаржах из цикла «Древняя история», не в угоду, а вопреки классицистической традиции, трактует мифологию юмористически, а подчас и в целях острой политической сатиры. Так, например, свой блестящий очерк-памфлет о парижском полицейском, явившийся откликом на антиреспубликанский террор 1832 г., Денуайе начинает с квазиученого «античного» экскурса, но сразу же переходит к лобовой атаке на орлеанистскую буржуазию средствами остро современной речи и злободневной терминологии:

---

[1] «Réapparition du Tamerlan au-dessus de l'Horizon politique» («Le Charivari», 20.IV 1834).

«Венера, как уверяют, родилась из пены морской... В подражание ей полицейский родился из пены общественных нечистот... Нужна была чума, чтобы создать больницы; для изобретения полиции понадобились смертоносные миазмы гнусной клоаки современной цивилизации... Безупречная, великолепная фигура полицейского — это резюме всех качеств нового общественного порядка Франции, единственная слава столицы мира, зашпионенного, раздавленного, изрешеченного пулями, брошенного в тюрьмы Парижа»[1].

Лучшим из очерков Денуайе является «Физиология моего победителя». Уже в 1834 г., в результате опыта революционной борьбы тех лет, автор «Физиологии моего победителя» обнаружил непроходимую пропасть, разделявшую «победителей-буржуа» от побежденного народа, собственников от трудящихся. Кровь лионских ткачей и жертв улицы Транснонен опьянила каждого буржуа-собственника, увеличила его презрение и ненависть к трудящемуся народу. Он смотрит на своего сапожника как на «депутата инсургентов» и отказывает ему в уплате за починку сапог; он готов отнять последний кусок хлеба у своей служанки, потому что она тоже «побеждена 14 апреля». «Мы все его собственность, его рабы, его имущество, его парии, часть его добычи»,— с пафосом революционного возмущения заканчивает свой портрет современного французского буржуа Денуайе[2]. По силе ненависти и презрения к буржуазии «Физиологию» Денуайе можно сравнить с одним из лучших образцов революционной поэзии 30-х годов, стихотворением Эжезиппа Моро — «Жану-Парижанину».

В течение 1830—1832 гг. более ста очерков, фельетонов, набросков, рассказов и т. п. под различными псевдонимами[3] в «Карикатуре» опубликовал Бальзак. Литературно-публицистическая деятельность Бальзака в боевой республиканской газете Филипона — интереснейший творческий документ, показывающий автора «Шуанов», «Гобсека» и «Шагреневой кожи» в живой непосредственной взаимосвязи с лагерем французской революционной демократии начала 30-х годов.

Бальзак принес в коллектив «Карикатуры» свой уже значительный опыт очеркиста-сатирика. Среди разнообразной по стилевым тенденциям и качественно неравноценной литературной продукции Бальзака периода 20-х годов явственно пробивалась свежая реалистическая, социально-обличительная струя, тесно связывавшая молодого писателя с прогрессивными идеями современности. Эта струя наиболее ярко обнаруживается в тех очерках и набросках из современной жизни, которые Бальзак писал в атмосфере роста народного возмущения против дворянско-клерикальной реакции последних лет царствования Карла X. Лучшие из этих вещей: «Кодекс честных людей» (1825), «Словарь парижских вывесок» (1826), «Бакалейщик», «Мадам Всё-отбога», «О помещичьей жизни» (апрель — июнь 1830), доказывает, что Бальзак уже во второй половине 20-х годов как художник-реалист стоял неизмеримо выше крупнейших бытописателей того времени — Скриба и Поля де Кока и проявлял значительный интерес к борьбе общественных сил накануне июльской революции.

Революция 1830 г. и развязанное ею освободительное движение начала 30-х годов усилили этот интерес, подсказали Бальзаку желание активно вмешаться в борьбу современных социальных и политических идей на стороне «бедных классов», обманутых и ограбленных «лучшей из республик». Это желание привело Бальзака к сотрудничеству с Филипоном, основавшим в

---

[1] «Pullulement du sergent de ville («La Caricature», 15.XI 1832).
[2] L. D e r v i l l e, Physiologie de mon Vainqueur («La Caricature», 24.V 1834).
[3] Eugène Morisseau; Comte Alex. de B.; Alfred Coudreux; Henri B.

ноябре 1830 г. «Карикатуру». Не ограничиваясь литературным сотрудничеством, Бальзак, повидимому, принимал активное участие в руководстве газетой и в ее редактировании.

Тематика сатирико-политических очерков Бальзака, опубликованных им в «Карикатуре», целиком совпадает с задачами антиправительственной борьбы «периодического памфлета» Филипона. Очерки, наброски и шаржи Бальзака «Министр» (проспект «Карикатуры», октябрь 1830), «Новая Мениппова сатира» (18.XI 1830), «Прославление министров и перенесение их останков в склепы Пантеона» (6.X 1831), «Неделя в палате депутатов» (14.IV 1831), «Шесть степеней преступления и шесть степеней добродетели» (15.XII 1831) и многие другие беспощадно клеймят реакционную политику орлеанского правительства: полицейский террор и ограбление трудящихся масс Франции, коррупцию государственных учреждений, псевдодемократическую сущность буржуазного парламентаризма, отказ от поддержки европейских революций, позорное «сердечное согласие» с Веллингтоном и т. д. Грандиозной пародией на государственную систему буржуазной монархии является очерк «Великие акробаты» (18.VIII 1831), в котором под видом балаганных шутов выведены палата депутатов, палата пэров и министерства, во главе с паяцем-зазывалой Казимиром Перье и лучшим канатоходцем труппы Луи-Филиппом.

В газетных очерках Бальзака 1830—1832 гг. социальная сатира неотделима от политической. Варьируя излюбленный сатириками «Карикатуры» образ Тамерлана, Бальзак создает новый собирательный тип французского мещанина — тупицы, шкурника, труса, носителя морали «золотой середины» и палача народных бойцов, который в его очерках недвусмысленно назван именем Филипотена и порой целиком отождествляется с «королем-буржуа» [1].

В период сотрудничества в боевом республиканском листке Филипона Бальзак был чужд аристократических и клерикальных симпатий. Он высмеивает здесь «ветхий трон» и «древний алтарь», издевается над легитимистскими заговорщиками и развращенностью духовенства, высоко расценивает антицерковные карикатуры Гранвиля и т. д. [2]

Горячо и сочувственно звучит в газетной прозе Бальзака 1830—1832 гг. тема угнетенного и борющегося народа. В своих лучших очерках Бальзак говорит о ненависти народа к паяцам конституционного балагана, о чудовищной нужде парижских пролетариев, о народных демонстрациях и восстаниях, зверски подавляемых властями [3].

Всецело поддерживая антиправительственную позицию «Карикатуры», Бальзак все же, повидимому, и в те годы не разделял республиканского идеала общественного устройства. Однако «герои июля» и участники восстаний 1831—1832 гг. обрисованы в его очерках с искренней симпатией, как подлинные защитники народных интересов.

В замечательном очерке-новелле «Две встречи в один год» (11.VIII 1831) Бальзак рисует величественную картину революции 1830 г. и восхищается мужеством рабочих, продолжающих борьбу против узурпаторов народной победы и при Июльской монархии.

---

[1] «Le Philipotin» (22.III 1832); «Intérieur du Philipotin» (29.III 1832); «Fin désastreux du Philipotin (5.IV 1832).

[2] «Un conciliabule carliste» (15.V 1831); «Deux Destinées d'Homme ou un nouveau moyen de parvenir» (26.I 1832); «L'Archevêque» (4.XI 1830); «Les Bacchanales de 1831» (17.II 1831); «Longchamp» (7. IV 1831) и др.

[3] «Les grands acrobates» (18.VIII 1831); «Rondo brillant et facile» (28.VII 1831); «Une connaissance» (19.V 1831); «Manière chinoise de se moquer des précepteurs» (8.XII 1831); «Facéties cholériques» (26.IV 1832) и др.

Как художник Бальзак на страницах «Карикатуры» ярок, блестящ и разнообразен. Основа его манеры очеркиста — реализм. Уже в первом из напечатанных в газете Филипона очерков — «Министр» Бальзак дал исключительно сильный по напряженной выразительности слова и мысли реалистический групповой портрет. Нескольких фраз внешнего описания и одной тирады для каждого из главных персонажей оказалось достаточным, чтобы не только нарисовать представителей различных партий, но и дать характеристику всей политической ситуации во Франции после июльского переворота.

Очерки о Филипотене, «Великие акробаты», «Рондо», «Прославление министров» и т. д.— пример мастерства Бальзака-сатирика. «Соседи» (4.XI 1830), «Гризетка» (6.I 1831), «Колики в желудке» (11.XI 1830), «Благодарность гамена» (11.XI 1830), «Воскресный день» (31.III 1831), «Провинциал» (12.V 1831), «Банкир» (4. VIII 1831) и др.— блестящие образцы реалистического очерка нравов.

Все же Бальзак-очеркист более непоследователен в смысле стиля, чем Денуайе, стремившийся прежде всего к максимально четкой, предельно доходчивой передаче политической мысли. Бальзак и в газете тяготеет к беллетристическим, сюжетным очерковым формам («Антракт» — проспект «Карикатуры», октябрь 1830; «Атака драгун», 17.II 1831; «О панталонах из козьей шерсти и о звезде Сириус», 26.V 1831; «Смерть моей тетки», 16.XII 1830 и др.). Наряду с реалистическими очерками, легко меняя палитру и подчас полностью отклоняясь от обличительных задач, Бальзак делает для «Карикатуры» интимно-лирические наброски в романтическом стиле («Отдаленные воспоминания», 4.XI 1830; «Пляска камней», 9.XII 1830; «Опиум», 11.XI 1830 и др.), а иногда и явные образцы «готики» («Укротитель из Карлсруэ», 31.III 1831) или «адюльтерно-психологического» штампа («Страсть школьника», 21.I 1831; «Борьба», 2.XII 1830 и т. п.).

Однако, чем больше углублялся автор «Пирата Арго», «Шуанов» и «Госбека» в сферу социально-политической борьбы и прогрессивных идей начала 30-х годов, тем яснее становились ему общественные задачи передового писателя как реалиста-обличителя, тем сильнее проявлялась в его очерках новая сатирико-реалистическая тенденция.

Начиная со второй половины 1831 г., Бальзак целиком отказывается от романтических реминисценций и редко обращается к очерку нравов. В период взволновавших всю прогрессивную Францию рабочих и республиканских восстаний 1831—1832 гг. Бальзак пишет для «Карикатуры» свои лучшие политические шаржи и памфлеты.

Сотрудничество Бальзака с воинствующими республиканцами-демократами, талантливыми мастерами литературной и графической публицистики начала 30-х годов было на пути писателя не только школой реалистического искусства, но и «сатирическим университетом», в котором он обучался патриотической науке беспощадной расправы художника с врагами трудящейся Франции.

После 1835 г. под давлением реакционных «сентябрьских законов» «Шаривари» вынужден был ослабить сатирико-политическую тенденцию своих очерков и перейти к бытовой, нравоописательной тематике. Однако в конце 30-х и в начале 40-х годов, когда газета еще горячо откликалась на важнейшие события народно-освободительной борьбы, ее очерк и фельетон попрежнему стояли на высоком уровне. В этот период литературно-публицистическому тексту «Шаривари» свойственны едкая антибуржуазная сатира, сочувственное изображение тяжелого положения трудящихся, простая, ясная, реалистическая манера.

Литературное значение республиканской сатирической прессы Июльской монархии не исчерпывалось ее собственными публикациями. Сотрудники «Карикатуры» и «Шаривари» были авторами и организаторами целого ряда очерковых изданий 30—40-х годов, являвшихся главными выразителями демократического и реалистического направления в развитии жанра.

3

Вскоре после июльской революции в парижских издательствах один за другим начали выходить многотомные очерковые альманахи с участием большого количества авторов: «Париж, или книга ста одного», «Новая картина Парижа», «Революционный Париж» и т. д. В 40-е годы этот жанр литературы получил еще большее распространение. Среди сборников, альманахов, альбомов последнего десятилетия Июльской монархии, публиковавших художественные и публицистические очерки, наиболее значительными были: «Французы в их собственном изображении», «Сцены частной и общественной жизни животных», «Бес в Париже» и многие другие. Тогда же на книжном рынке Парижа появились в громадном количестве так называемые «карманные физиологии», маленькие, дешевые, щедро иллюстрированные книжечки своеобразного очеркового жанра.

Уже первая пятнадцатитомная серия очерков «Париж, или книга ста одного», по словам Белинского, «соединила в себе труды едва ли не всех — и великих, и средних, и малых — французских писателей» [1]. На протяжении 30—40-х годов дань очерку в той или иной мере заплатили почти все сколько-нибудь известные французские литераторы, журналисты, публицисты и даже ученые того времени.

В отличие от преимущественно памфлетного сатирико-политического очерка «Карикатуры» и «Шаривари», книжный очерк в годы Июльской монархии носил главным образом нравоописательный характер.

Белинский одобрительно отзывался о лучших французских нравоописательных альманахах и физиологиях своего времени как о явлениях передовой литературы, правдиво изображавшей национальный быт французов.

Однако массовый нравоописательный очерк во Франции 30-х—40-х годов был далеко не однородным. Условия классовой и политической борьбы на различных этапах Июльской монархии способствовали изменениям в тематике, в социально-политической тенденции и в стиле отдельных сборников и произведений. Кроме того, нельзя забывать идейной и художественной противоречивости широко выдвигавшегося тогда во Франции лозунга изображения современных нравов в искусстве.

Окончательная победа буржуазии над дворянством во Франции, закрепленная революцией 1830 г., завоевание буржуазией полного экономического и политического господства в стране способствовали росту буржуазно-апологетической бытописательной литературы, наиболее типическим представителем которой в области драматургии был Скриб. «Буржуа плачут в театре, тронутые собственной добродетелью, живописанной Скрибом, тронутые конторским героизмом и поэзией прилавка. Они узнают себя и свои идеалы в скрибовских героях, они улыбаются себе в них, перемигиваются с ними,— словом, признают их столько, сколько отвергают портреты Ж. Санд»,— писал Герцен [2].

---

[1] См. В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. II, М., 1948, стр. 755.
[2] А. И. Герцен, Письма из Франции и Италии. С того берега. М., 1931, стр. 23.

Параллелью Скрибу в беллетристике 30—40-х годов явилось буржуазно-охранительное, фривольно-развлекательное направление нравоописательного очерка, возглавляемое Жюлем Жаненом.

Популярный французский критик и романист Июльской монархии, «король фельетона» правительственной газеты «Журналь де Деба», известный своей политической беспринципностью и продажностью, Жюль Жанен принимал участие в издании крупнейших очерковых серий — «Книга ста одного» и «Французы в их собственном изображении», сотрудничал во многих других альманахах, а также выпускал самостоятельные сборники нравоописательных очерков [1].

Но ведущую роль в развитии французского нравоописательного очерка 30—40-х годов играла не псевдореалистическая буржуазно-охранительная тенденция, а широкое реалистическое, социально-обличительное направление очерка французской демократии, возникшее в результате резкого обострения противоречий между народными массами и победившей буржуазией.

Это направление было тесно связано с деятельностью «штаба Филипона». Лучшие физиологии и многие очерковые альманахи вышли в издательстве Обера. Литературные сотрудники и художники «Карикатуры» и «Шаривари» — авторы и иллюстраторы оберовских «карманных физиологий» и сборников, включаясь в ряд других очерковых изданий, активно боролись против консервативной, буржуазно-деляческой традиции жанра.

Развитие книжной очерковой литературы в границах Июльской монархии отчетливо распадается на два основных этапа. Первый из них связан с периодом массового революционного движения 1830—1835 гг., второй относится к началу 40-х годов.

Ранние очерковые серии являются прямым откликом на революционные события первых лет царствования Луи-Филиппа и с особенной остротой отражают борьбу французской демократии и реакционной орлеанистской буржуазии за сферы влияния в современной литературе и публицистике.

Первый из очерковых сборников 30-х годов — уже упомянутая грандиозная «Книга ста одного», выпущенная ловким парижским книгопродавцем Ладвока [2], была наиболее эклектической и консервативной по своему направлению. В погоне за успехом Ладвока привлек к участию в своем литературном предприятии около двухсот популярных писателей, журналистов, критиков, публицистов, ученых и политических деятелей, не заботясь о различии их политических убеждений, эстетических или научных взглядов.

Несмотря на стремление Ладвока придать «Книге ста одного» узко бытописательный характер, его издание превратилось в арену ожесточенных идеологических дискуссий и партийных споров. Ведущей в сборнике являлась буржуазно-апологетическая, орлеанистская тенденция, порой демагогически маскировавшаяся «демократической» фразеологией. Известные политические деятели Июльской монархии — Дюпон старший, А. Лаборд, Сальванди, писатели — Жюль Жанен, С. Паннье, Н. д'Абрантес и многие другие — отстаивают диктатуру финансовой аристократии, извращают народные нравы, клевещут на рабочих и республиканцев, участников забастовок и восстаний начала 30-х годов, искажают события эпохи Конвента и июльской революции. В центре внимания консервативных авторов «Ста одного» — нравы парижского буржуа как «цвета нации», представитель якобы единственного прогрессивного класса во всей французской истории.

---

[1] J. Janin, Un hiver à Paris, Paris, Curmer, 1843; L'été à Paris, Paris, Curmer, 1843 и др.

[2] «Paris ou le livre des cent-et-un», Paris, Ladvocat, 1831—1834, 15 vol.

Фальшивая картина общественной жизни современной Франции, нарисованная группой реакционных очеркистов серии Ладвока, резко контрастирует с оценкой первых лет Июльской монархии в левореспубликанской сатирической прессе.

Однако характер первого очеркового альманаха Июльской монархии определялся не только его реакционными материалами. Опубликованная в условиях острой классовой борьбы 1831—1834 гг. «Книга ста одного» одновременно содержала яркие отклики на общественную жизнь современного Парижа — Парижа «гневного», «угрожающего», «зовущего к оружию».

Многие писатели, публицисты и ученые поместили здесь очерки и статьи, чуждые орлеанистским настроениям и содержащие ценные материалы для характеристики нравов общественной и культурной жизни Франции тех лет. Журналистская молодежь из демократического лагеря (Ф. Пиа, Ф. Сулье, Л. Денуайе, Э. Бриффо и др.), связанная консервативными требованиями издательства, не могла выступать на страницах «Ста одного» с политической прямотой, присущей «штабу Филипона», но она все же вносила в серию элементы реалистической критики буржуазной монархии, правдиво рисовала быт трудовых слоев парижского населения.

Это объясняет в общем положительную оценку «Книги ста одного», данную Белинским [1].

Пресса Филипона проявила большой интерес к изданию Ладвока как к крупнейшему образцу нравоописательной беллетристики начала 30-х годов. «Карикатура» и «Шаривари» в ряде рецензий на отдельные тома серии подчеркивают господствующий в «Книге ста одного» идейный и жанровый разнобой; они высоко расценивают «правдивость», «наблюдательность» и «остроумие» «живой панорамы» современного Парижа, созданной передовыми литераторами «нового направления» — Ф. Пиа, Л. Денуайе, Рей-Дюссюейлем, Ж. Араго, Э. Бриффо и др., и противопоставляют их очерки «дряблым», «мертвенным» очеркам реакционных авторов — Жуи, Кератри, Сальванди и т. п., описывающих «отошедшие в прошлое» памятники старины.

Изданная Бешэ семитомная серия очерков «Новая картина Парижа» [2], тоже претендовавшая на роль «верного зеркала парижских нравов», была значительно более прогрессивной и целостной по идее и форме. Коллектив авторов здесь в основном был представлен литераторами лагеря мелкобуржуазной демократии, в большинстве случаев связанными с прессой Филипона или с издательством Обера. Кроме Альтароша, Л. Денуайе, Ф. Пиа, Ф. Сулье, А. Карра, Л. Гозлана, Э. Бриффо, М. Алуа, активное участие в новой очерковой серии принимали: писатель-республиканец Огюст Люше, которого в 1836 г. высоко оценивал Белинский за жизненную правдивость, неподдельный жар и убежденность его статей [3], Мишель Массон, автор социальных романов и драм из жизни французских рабочих, Рэймон Брюккер, плодовитый литератор-фурьерист, Луи Рейбо, автор популярного сатирического романа «Жером Патюро в поисках общественного положения», Джемс Руссо, создатель многих «карманных физиологий» и др.

Париж первого пятилетия после июльской революции изображен здесь без фальши и лакировки. Сохраняя многие жанровые рубрики «Книги ста одного» (описание важнейших государственных и культурных учреждений, памятников, площадей, улиц столицы и т. д.), очеркисты «Новой картины

---

[1] См. В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. II, М., 1948, стр. 755.
[2] «Nouveau Tableau de Paris», Paris, Béchet, 1834—1835, 7 vol.
[3] См. В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, М., 1948, стр. 260.

Парижа» придают своей характеристике современных общественных нравов остро политическую, антиправительственную окраску. Так, Ф. Сулье использует тему описания биржи для резких нападок на реакционных министров Луи-Филиппа [1]. Р. Брюккер под видом описания прогулки по Парижу рассказывает читателю об улице Транснонен и монастыре Сен-Мери и страстно обвиняет правительство в преступных расстрелах парижских и лионских рабочих [2].



А. Монье. Иллюстрация к очерку Ж. Ладимир «Наборщик». («Les Français peints par eux-mêmes»). 1841.

Сочувственные упоминания о революционных восстаниях 1831—1834 гг. и острую критику буржуазной монархии как реакционного режима, где «насаждается легальное жульничество», «капитал господствует над политикой», «права гражданства дает только золото» и т. п., содержат очерки Ф. Пиа, Ф. Сулье, О. Люше, Э. Бриффо, Л. Рейбо, Л. Гозлана и многих других. Ф. Пиа и О. Люше разоблачают католическую церковь как пособника правящей буржуазии [3]. Замечательную характеристику буржуа-собственника, не уступающую шаржам «Карикатуры» и «Шаривари», дает в очерке «Лавочник» М. Массон [4]. Он говорит о «жалком рабстве коммерции», растлевающем душу буржуа, о том, что «интересы торговли, кассы, витрины, вывески» заменяют лавочнику идеологию и мораль, плодят палачей революционного народа и предателей родины.

И в серии Бешэ можно найти элементы «скрибовщины», буржуазно-самодовольные, бесцветно-описательные и фривольно-развлекательные очерки. К их числу принадлежат прежде всего писания Жанена [5], а также очерки Э. Дешана и др.[6] Но в целом «Новая картина Парижа» по тематике, типажу и кругу социальных наблюдений значительно демократичнее «Ста одного». Очень многие ее авторы правдиво описывают быт и нравы парижской бедноты. Среди буржуазной толпы, наводняющей улицы столицы, они уже отчетливо различают фигуры пролетариев как новый социально-значительный элемент французского общества, хотя тема пролетариата разработана здесь еще бледно, преимущественно в филантропическом духе.

---

[1] F. Soulié, La Bourge («Nouveau Tableau de Paris», t. III).
[2] R. Brucker, Les Promenades de Paris (t. IV).
[3] F. Pyat, Les Cultes (t. VI); Aug. Luchet, Une Messe à Saint-Boch (t. I).
[4] M. Masson, Le Boutiguier (t. II)
[5] J. Janin, Les passions innocentes à. Paris (t. III); Petites misères parisiennes (t. VI).
[6] E. Deschamps, Les bains publiques (t. I).

Серия Бешэ значительно увереннее идет по пути реалистического воспроизведения явлений современной действительности. Рисунок ее демократических очерков более четок, сжат, конкретен, содержит элементы политического и социального обобщения.

«Шаривари» высоко оценивал «Новую картину Парижа» и считал ее родственной своему направлению.

Особое место в истории развития французского реалистического очерка эпохи Июльской монархии занимает альманах «Революционный Париж», выпущенный в 1833—1834 гг. республиканским издательством Гийомена[1] и широко рекламировавшийся прессой Филипона как «лучшее явление демократической литературы». Альманах вышел под редакцией президента республиканского «Общества прав человека и гражданина» Годфруа Кавеньяка. В числе сотрудников «Революционного Парижа» были виднейшие деятели левого крыла республиканской партии начала 30-х годов — Франсуа Распаиль, Улисс Трела и др., а также многие литераторы демократического лагеря, печатавшиеся в прессе Филипона, в серии Бешэ и т. д.

В отличие от «Книги ста одного» и «Новой картины Парижа», альманах Гийомена не ставил перед собой нравоописательных целей в традиционном смысле, выдвигая вместо этого большую и ответственную задачу — показать Париж как центр национального народно-революционного движения в прошлом и в настоящем. В связи с этим материал сборника делится на два цикла — современный и исторический. Лучшие очерки первого цикла: «Восстание в Сен-Пелажи» Распайля, «Морг после трех дней» Жака Араго, «Господин Авелин» Сен-Жермена, «Драма на улице» Ипполита Оже, «Июльский раненый» О. Люше и др. Ко второму принадлежат: «Карбонарии» У. Трела, «После Фронды» И. Фортуля, «Чума против чумы» Альтароша, «Сержанты Ла Рошели» Сен-Жермена, «Восстание молотил» М. Менетрие и многие другие.

Оба цикла методологически и художественно объединяются общим подходом к историческому процессу, принятым редакцией сборника. Сущность этого подхода заключалась в стремлении к новой трактовке роли народных масс в истории, характерном для демократического направления французской исторической мысли, рождавшегося в среде республиканских обществ начала 1830-х годов.

Представителям французской республиканской и социалистической теории 30-х годов XIX в., как и всей домарксистской науке об обществе, оставалось недоступным материалистическое понимание исторической роли трудящихся масс.

Однако в эпоху второго лионского восстания обращение серии Гийомена к изучению опыта народно-освободительных движений являлось, несомненно, глубоко прогрессивным, приобретало боевой пропагандистский смысл.

На страницах альманаха демократических республиканцев воскресают яркие картины тяжелого угнетения французского народа и его освободительной борьбы на различных этапах истории Франции, с древнейших времен до современности.

Лучшие сотрудники Гийомена с большой художественной силой и публицистической страстностью воссоздают эпизоды народных восстаний XIII, XIV, XVI, XVII вв., французской революции 1789—1794 гг. и революционные события последних лет. Героями их очерков являются не короли и политические деятели официальной истории, а народная масса и ее вожди.

---

[1] «Paris révolutionnaire», Paris, Guillaumin, 1833—1834.

Очерки «Революционного Парижа», простые по форме, острые по политическому замыслу, изображавшие национальную историю с точки зрения народных интересов, были новым явлением во французской литературе 30-х годов. Исторические очерки Трела, Фортуля, Сен-Жермена, Менетрие и др., написанные с целью идеологической поддержки народно-освободительного движения, не только диаметрально противоположны реакционно-романтической традиции французской исторической беллетристики тех лет, но и во многом расходятся с поэтической трактовкой истории у Гюго. По существу эти очерки с полным правом могут быть названы реалистическими.

Для очерков «Революционного Парижа» не характерна сатирическая тенденция. Обращаясь к революционно-героической теме, их авторы стремятся к созданию положительных образов французского народа. Таковы, например, персонажи прекрасного драматизированного очерка Фортуля «После Фронды»: Жак, Пьер, Горжибюс, Стабан, Галлиан — героические участники движения парижской бедноты эпохи Фронды. Подлинной гуманностью и высоким гражданским мужеством овеяны фигуры четырех сержантов Ла Рошели в очерке Сен-Жермена.

Особенно яркие и убедительные фигуры людей из народа как носителей положительного жизненного идеала создали авторы очерков о современном Париже. Распайль, рассказывая об исторически достоверном факте бунта подростков, узников Сент-Пелажи в дни первой годовщины июльской революции, рисует выразительный образ сурового, неподкупного и глубоко человечного молодого республиканца Леграна, руководителя восстания.

Сильный, реалистически типизированный образ французского пролетария, бросающего открытый вызов системе капиталистической эксплуатации, встает перед читателями со страниц очерка «Господин Авелин», написанного Сен-Жерменом. Правдивый, исполненный достоинства образ женщины-труженицы, чуткую, благородную душу народного коллектива показал Жак Араго в очерке «Морг после трех дней».

Писатель-демократ изобразил парижский морг в дни революции 1830 г. как «народный Пантеон», как братскую могилу сотен мужественных бойцов за свободу. Величественна и благородна народная толпа, пришедшая к своим дорогим мертвецам. Никто не плакал. Люди кричали, глядя на павших героев: «Да здравствует Республика!». Старая работница пришла в морг разыскивать труп сына. Ее окружили другие женщины. Сын мертв. Ему не нужны сожаления. Матери принадлежали теперь все уважение и весь почет, который он заслужил. Ей говорили, что она должна чувствовать себя счастливой и гордой. О ее сыне напишут в газетах. О его подвиге узнает вся Франция. Теперь ее будут называть не Маргаритой, а матерью Жозефа, который первым вошел в Лувр и был убит. И тогда мать Жозефа сквозь слезы улыбнулась своим друзьям, пожала протянутые руки и приняла стаканчик вина, предложенный заботливой соседкой. Из ее глаз на сбившуюся косынку капали крупные слезы умиротворения. Она гордилась своим сыном, который погиб в Лувре, прогоняя короля с трона.

4

Разгром революционного движения 1830—1834 гг., «сентябрьские законы» 1835 г., расслоение республиканской партии во второй половине 30-х годов — обстоятельства, положившие начало упадку «Шаривари», не могли не сказаться отрицательно и на развитии демократического очерка. После «Новой картины Парижа», последний том которой вышел в 1835 г., до конца

десятилетия во Франции уже не появилось ни одного значительного очеркового издания.

В первой половине 40-х годов французский реалистический очерк снова переживает период бурного расцвета. Однако в новой исторической обстановке его идейно-тематические и жанровые особенности меняются. Преобладавшую в газетных и серийных очерках первого пятилетия Июльской монархии политико-сатирическую и историко-революционную тенденцию в 40-е годы окончательно заменяет установка на изображение общественного быта. Эта эволюция очерка мотивировалась рядом исторических и историко-культурных предпосылок.

Неудачное восстание Бланки-Барбеса 12 мая 1839 г. было последним в цепи открытых революционных выступлений 30-х годов против буржуазной монархии. В 40-х годах правительство Луи-Филиппа считало свое положение упроченным. Самодовольство победившей буржуазии и ее страх перед растущей угрозой пролетарской революции способствовали активизации буржуазно-бытописательной, псевдореалистической тенденции в очерке последнего десятилетия Июльской монархии.

Идейные колебания буржуазных республиканцев в условиях исторической подготовки революции 1848 г. наряду с цензурными репрессиями, намного сузившими возможности прогрессивной печати, объясняют отказ большинства очеркистов прогрессивного лагеря в 40-е годы от близкой им в период их практической связи с народно-освободительным движением 1830—1835 гг. революционной антиправительственной тематики ради бытовой сатиры и очерка общественных нравов.

Тем не менее и в этот период французская демократия сохранила руководящую роль в развитии очеркового жанра.

Не следует забывать, что задача обличения буржуазных нравов сохраняла общественно-полезное, художественно-новаторское значение и для французского искусства 40-х годов. Именно поэтому глубокопрогрессивной, подлинно реалистической являлась программа «Человеческой комедии» Бальзака, одним из лозунгов которой был призыв к изображению «истории в быту».

Философские и исторические идеи современности помогали писателям-реалистам улавливать связь «быта», личной жизни людей с социальной средой, с историей общества и борьбой классов. Вместе с тем новые условия классовой борьбы во Франции 40-х годов явственно доказывали несостоятельность либерально-буржуазной школы французской историографии, призывавшей к изучению быта буржуазии как якобы единственно прогрессивного класса современного общества. Народные волнения и рабочие забастовки начала 40-х годов, вызванные небывалым ростом угнетения трудящихся масс, а также влияние современных идей утопического социализма и коммунизма способствовали росту антикапиталистической критики в творчестве передовых французских писателей, направляли их к изучению жизни и труда эксплуатируемых низов.

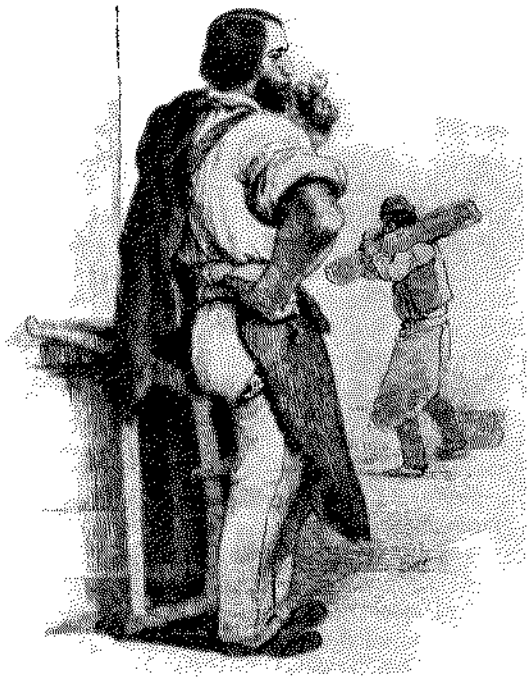
Энгельс в феврале 1844 г. в связи с выходом «Парижских тайн» Э. Сю писал: «...характер новейшей литературы претерпел полную революцию в течение последних десяти лет; ...место королей и принцев, которые прежде являлись героями подобных рассказов, в настоящее время начинает занимать бедняк, презренный класс, чья жизнь и судьбы, нужда и страдания составляют содержание романов; ...это новое направление таких беллетристов, как Жорж-Занд, Эжен Сю и Боз (Диккенс), является, несомненно, знамением времени» [1].

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 415.

В этом процессе демократизации французской литературы видное место принадлежит бытовому реалистическому очерку 40-х годов.

В начале 40-х годов широкое распространение во Франции получили так называемые «физиологии» — бытописательные очерки, дававшие всестороннюю характеристику различных социальных слоев и профессий современного общества.

Еще в 1825 г. появилась «Физиология вкуса» Брийя Саварена; в конце 20-х и в начале 30-х годов публиковались первые «физиологии» Бальзака; очерки разных авторов под этим заголовком печатались в 30-е годы в «Карикатуре» и «Шаривари»; элементы «физиологического» описания были свойственны ряду материалов «Ста одного» и «Новой картины Парижа». Однако только к началу 40-х годов физиология полностью оформилась как своеобразный жанр реалистического очерка и начала играть заметную роль в современной литературе.



Шарле. Иллюстрация к очерку Леона Гозлана «Человек из народа» («Les Français peint par eux-mêmes»). 1841.

Самое название нового жанра указывает на его связь с естествознанием, характерную для эстетики французского критического реализма 30—40-х годов. Программа физиологии в сущности суммирована Бальзаком в следующих словах предисловия к «Человеческой комедии»: «Не создает ли общество из человека, соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире?.. Если Бюффон создал изумительное произведение, попытавшись представить в одной книге весь животный мир, то почему бы не создать подобного же произведения о человеческом обществе» [1].

Авторы физиологического очерка 40-х годов не отождествляли социальных понятий с биологическими. Они, как и Бальзак, пытались использовать передовые идеи эволюционного метода в биологии для осмысления закономерности явлений современной общественной жизни и их классификации. Так возникли физиологии: собственника, банкира, рабочего, лавочника, адвоката, солдата, крестьянина, священника, депутата, буржуа, гризетки, при-

[1] «Бальзак об искусстве», М.—Л., 1941, стр. 5. О совпадении методики физиологии с этим положением Бальзака прямо свидетельствует, например, название сборника физиологических очерков Луи Юара, выпущенного издательством Обера еще в 1841 г.: «Muséum parisien. Histoire physiologique, pittoresque et grotesque de toutes les bêtes curieuses de Paris et de la banlieu pour faire suite à toutes les éditions des oeuvres de M. Buffon».

вратницы, кухарки, национального гвардейца, водоноса, музыканта, сапожника, врача и необозримое количество других.

К категории физиологического очерка, кроме множества так называемых «карманных физиологий», выходивших отдельными изданиями, можно отнести и большинство очерковых сборников 40-х годов. Крупнейшим и наиболее ценным из этих сборников является богато иллюстрированная восьмитомная серия «Французы в их собственном изображении» [1], имевшая шумный успех во Франции и за границей.

Французские физиологии, как и другие виды очерковой литературы эпохи Июльской монархии, характеризуются столкновением в них передовых и консервативных тенденций. Наряду с ценными социально-обличительными физиологиями Филипона, Таксиля Делора, Л. Юара, А. Монье, Ш. Маршаля, Д. Руссо, А. Клера и многих других, в «карманной» серии можно встретить фарсовую дешевку. Еще более неоднородными были очерки альманаха «Французы в их собственном изображении». Издатель сборника — Кюрмер — привлек к сотрудничеству 137 литераторов и более 40 художников. В числе авторов был Бальзак, а также лучшие журналисты «штаба Филипона», участники республиканских альманахов 30-х годов и другие литераторы и публицисты демократического направления. Эта группа не составляла численного большинства в авторском коллективе «Французов» и дополнялась писателями самых различных направлений, вплоть до известного мистика и легитимиста, виконта д'Арленкура.

Издательская установка Кюрмера была консервативной и орлеанистской. Серия содержит верноподданнический очерк Жанена о Луи-Филиппе и другие материалы, навязывающие читателю официально патриотическую точку зрения. Многие авторы «Французов» ограничивались поверхностным бытописательством, становились «археологами общественного быта», «счетчиками профессий» [2]. Однако лучшая часть сотрудников серии Кюрмера, вопреки редакционному руководству, создала яркие, подлинно реалистические очерки.

Новаторская, прогрессивная роль этого сборника заключалась в попытке «монографического» изображения всех общественных и экономических сфер Франции 30—40-х годов. В отличие от узко парижской тематики других очерковых изданий, альманах Кюрмера рисует французскую провинцию с ее природой, экономикой, занятиями и нравами населения, этнографическими и фольклорными особенностями. По полноте реалистического изображения трудовой народной Франции это издание оказалось ценнее всех других очерковых сборников и физиологий.

Лучшие образцы физиологического очерка 40-х годов носили, несомненно, прогрессивный характер как массовый род реалистического, социально-обличительного искусства, являвшегося в те годы идейным оружием лагеря демократической оппозиции.

Передовые авторы физиологий углубляли критику буржуазии и буржуазного государства, начатую в 30-е годы очеркистами республиканского лагеря. «Буржуа, проприетер, лавочник, рантье и весь Париж, за ценз стоящий» [3], показаны в физиологиях энциклопедически, с большой меткостью и сатирическим блеском. Очеркисты-«физиологисты» шаржируют все виды общественной деятельности буржуа и все качества его морали; они настигают мещанина в палате, на бирже, в лавке и в домашнем быту.

---

[1] «Les Français peints par eux-mêmes», Paris, Curmer, 1840—1842, 8 vol.
[2] См. «Бальзак об искусстве», М.—Л., 1941, стр. 8.
[3] А. И. Герцен, Письма из Франции и Италии. С того берега М., 1931, стр. 22.

Дальнейшая галерея физиологий художественно документирует известное положение Маркса и Энгельса: «Буржуазия лишила священного ореола все роды деятельности, которые до тех пор считались почетными... Врача, юриста, священника, поэта, человека науки она превратила в своих платных наемных работников» [1].

Деньги опошляют все профессии, подчиняя их одной цели — выколачиванию прибылей. Больные — только источник дохода для врача, законы и тяжбы — для юриста; профессора продают слова, как лавочник бакалейный товар, и т. д. Об этом рассказывают в своих очерках Луи Юар, Альбер Клер, Альтарош и многие другие [2]. Буржуазия подчинила денежному закону искусство, литературу, прессу, распространила власть чистогана на все сферы общественной и культурной жизни [3]. Франция принадлежит десяти миллионам собственников, владеющих состоянием, пригодным для избирательного ценза. А. Ашар в очерке «Собственник» саркастически призывает: «Склонитесь перед двенадцатью буквами этого слова... в нем соединились все силы современности... это священная арка конституционного королевства» [4].

Большое количество очерков 40-х годов посвящено критике буржуазной семьи. Перекликаясь с «Человеческой комедией», авторы физиологий показывают, как «денежный брак» — самая распространенная форма мещанской семьи, делает адюльтер явлением, узаконенным привычкой и выгодой, способствует моральному разложению всего общества [5].

Однако общественный интерес французских физиологий 40-х годов заключается не только в свойственной им антибуржуазной сатире, и без того полно представленной в современном реалистическом и романтическом искусстве. Значение деятельности очеркистов-«физиологистов» прежде всего в том, что они впервые во французской литературе XIX в. с большой полнотой и тщательностью описали тот Париж, «за цензом стоящий», о котором в 1847 г. с такой теплотой отзывался Герцен.

Белинский придавал большое значение опубликованию в первой части «Физиологии Петербурга» очерка В. И. Луганского «Дворник» как новой и ценной попытке изображения в русской литературе «людей низших сословий» [6]. Такую же роль играли во французской литературе 40-х годов многочисленные физиологические очерки о парижских извозчиках, почтальонах, трубочистах, привратницах, водоносах, уличных сапожниках, точильщиках, стекольщиках, рассыльных, разносчиках грошевых товаров и представителях других профессий французской бедноты. Полнее и глубже, чем все другие жанры передовой французской литературы этих лет, физиологии 40-х годов показывали читателю условия существования крестьянства и пролетариата.

В 40-х годах две трети французского населения были сельскими жителями. Отсталость сельского хозяйства, налоговые тяготы крестьян, а также неурожаи 1845—1846 гг. способствовали страшному росту нищеты и пауперизма в деревнях и вызвали ряд крестьянских волнений.

Многие авторы очерков о крестьянах в издании Кюрмера преследовали узко этнографические цели, оставляя в стороне вопросы классовой дифферен-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, М., стр. 11.

[2] Altaroche, L'avoué («Français», t. I); L. Huart, Physiologie du médecin Paris, 1841; A Cler, Physiologie du musicien, Paris, 1841; «Physiologie de l'homme de loi», par un homme de plume, Paris, 1841.

[3] «Physiologie de la presse», Paris 1841 и др.

[4] A. Achard, Le propriétaire («Les Français», t. V, p. 387).

[5] F. Soulié, Le second mari («Les Français», t. IV); H. Lucas, La femme adultère (t. III); Taxile Delord, La femme sans nom (t. I) и др.

[6] В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. II, М., 1948, стр. 805.

циации села, пауперизма и т. п. Однако наиболее демократические из «физиологистов» показали страшную нужду крестьянской бедноты, задавленной поборами земельных собственников, ее тяжкий, безрадостный, не дающий средств к существованию труд.

«Мужчины, женщины, дети работают от восемнадцати до двадцати часов в сутки,— пишет о крестьянах одной из глухих французских провинций Феликс Пиа.— Ребенок здесь — пастух. Мужчина — пахарь. Крестьянин Солони живет из года в год, изо дня в день вечным слепым трудом, как лошадь с завязанными глазами... И за все это — сколько он зарабатывает, что он ест? Уплачивая хозяину фермы тысячу франков в год, крестьянин имеет для себя не более десяти су в день. Его барыш определяет его харчи. На его столе никогда не бывает мяса и белого хлеба... Его хлеб — это черное клейкое месиво из ячменя и гречихи, которое прилипает к ножу и к горлу... его дневное пропитание — кусок постного сыра из снятого молока, весь жир которого пошел на масло для хозяина... Крестьянин производит больше всех и получает всех меньше... Он сеет хлеб и собирает отруби, он растит животных и птиц для стола других, а сам ест пищу... вкус и запах которой вызывают отвращение...» [1].

Значительный интерес представляют физиологии 40-х годов, посвященные рабочему классу. Впервые в истории французской прозы очеркисты демократического лагеря с большой осведомленностью рассказали о труде и быте шахтера, ткача, докера, рабочего металлургической промышленности, описали чудовищную эксплуатацию женского и детского труда на французских фабриках.

А. Фреми, основываясь на тщательном изучении вопроса, правдиво рассказал об ужасной судьбе «детей народа», об их раннем опыте безысходной нужды и борьбы за существование [2]. На ткацких фабриках Руана, Реймса, Лилля,— пишет Фреми,— работают мальчики и девочки 5—6 лет. Их трудовой день продолжается 14—15 часов, т. е. на 3 часа больше, чем у каторжника. Их заработка, составляющего в день 6—7 су, не хватает на самое нищенское существование. Они питаются хлебом и отбросами овощей, живут в холодных, сырых лачугах. Будущее этих детей «несчастного класса пролетариев» безысходно. Очерк кончается филантропическим обращением автора к правительству и промышленникам, но это не снижает ценности приведенных фактов.

О чудовищном контрасте между нищетой производителя-рабочего и роскошью эксплуататора-хозяина в промышленных городах Нормандии говорил Ла Бедольер [3]. Ф. Пиа нарисовал титаническую фигуру беррийского литейщика, «черного раба индустрии», чей нечеловеческий труд бросает страшный укор обществу [4]. Леон Гозлан писал о пролетариях Парижа: «Двести тысяч рабочих Парижа... это пчелы индустрии. День начинается для них в семь утра и кончается в восемь вечера. Мало у кого из них есть чулки. Ни один не имеет пальто. За тридцать, иногда за пятнадцать или за десять су они капля за каплей отдают тринадцать часов своей жизни» [5].

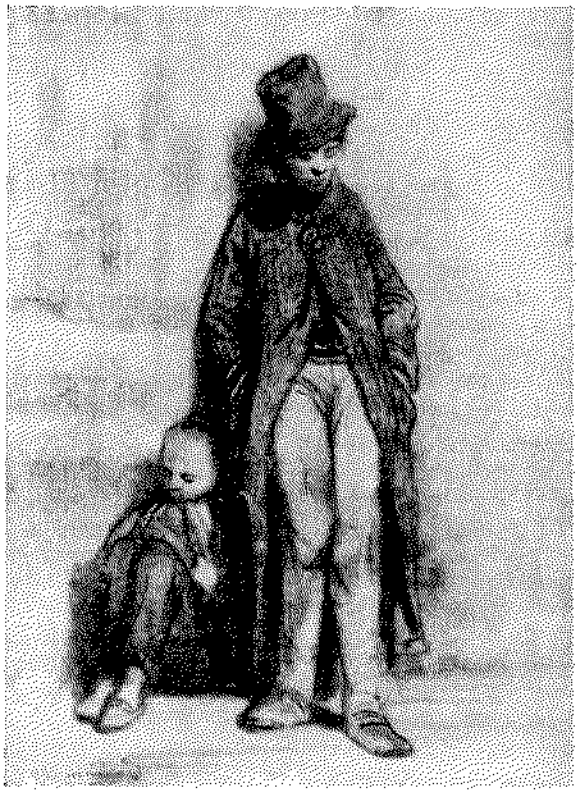
Авторы физиологий, посвященных французскому пролетариату, не выходят за границы реформистских идеалов. Однако лучшие из очеркистов дали прекрасные реалистические описания труда промышленных рабочих, заклей-

---

[1] F. Pyat, Le Soloquot («Les Français», «Province», t. II, p. 234, 235, 236).
[2] A. Fremy, L'enfant de fabrique («Les Français», «Province», t. I).
[3] La Bédolliere, Le Normand («Les Français», «Province», t. II).
[4] F. Pyat, Le berruyer («Les Français», «Province», t. II).
[5] L. Gozlan, L'homme du peuple («Les Français», t. II, p. 285).

мили систему капиталистической эксплуатации, требовали уважения к пролетарию как к «солдату мира», творцу экономического благосостояния нации и тем самым включались в освободительную борьбу авангарда французской демократии.

Тема социального угнетения встречается и в других сборниках и физиологиях. Наиболее интересна ее трактовка в последнем из больших иллюстрированных альманахов 40-х годов «Бес в Париже» [1], имевшем значительный успех во Франции и переведенном в 1846 г. с цензурными купюрами на русский язык.



Гаварни. «Париж вечером. Смогут ли они поужинать?» («Le Charivari», 1840). Литография.

Даже требовательный рецензент «Отечественных записок», упрекавший многих авторов «Беса» в недостаточно глубоком понимании социально-политической жизни современного Парижа, отметил как лучшие очерки этого издания «Агатовые шарики» Эжена Сю и «Неделю работницы» Таксиля Делора, по словам критика, изображающие в художественной форме «...одно из ужаснейших последствий пауперизма» [2].

Отступая от структурного трафарета физиологии, Э. Сю в маленьком лирическом наброске «Агатовые шарики» с глубокой горечью рассказывает об ужасной судьбе пятнадцатилетней работницы Арсены Реми, жертвы нужды и беспризорности. Таксиль Делор также в форме очерка-рассказа рисует эпизод из жизни молодой девушки-сироты Розы, загнанной пауперизацией села на городскую фабрику, где безработица и преследования развратного мастера угрожают ей голодной смертью или позором. Как бы идейным итогом развития социальной темы в демократическом очерке 30—40-х годов является статья Жорж Санд в сборнике «Бес в Париже» — «Общий взгляд на Париж», в которой рецензент «Отечественных записок» находил «энергический протест против оскорбительных явлений современной действительности».

Лучшими образцами физиологического жанра были очерки Бальзака, публиковавшиеся в различных альманахах 40-х годов [3]. Бальзаковские физио-

[1] «Le Diable à Paris», Paris, Hetzel, 1845—1846, 2 vol.
[2] «Отечественные записки», 1846, т. XLIX, № 11—12.
[3] «L'épicier» («Les Français», t. I); «Monographie du rentier» («Les Français», t. III); «Le notaire» («Les Français», t. II); «Monographie de la presse parisienne» («La grande ville»,



Поке. Иллюстрация к очерку Э. Ла Бедольера «Рабочие-металлисты». («Les Français peints par eux-têtes»). 1841

логии представляют собой итог развития национальной традиции нравоописательного очерка от Лабрюйера до 40-х годов XIX в. и ее высшее достижение. Бальзак не раз упоминает о своем интересе к французским нравоописателям XVII—XVIII вв. и высоко оценивает творчество Монье. Вместе с тем его физиологии не были бы возможны без опыта очерка-памфлета республиканской сатирической прессы 1830—1835 гг.

Центральная задача физиологий как характеристических очерков разных сторон общественного быта [1] понималась французскими литераторами 40-х годов по-разному. Жанен, например, видел ее в поверхностном бытописательстве, в рассказах о том, «как одевается, что ест и какие вина предпочитает» его поколение. Многие «физиологисты» ограничивались только регистрацией профессиональных категорий, перечислением различных бытовых групп и психологических типов. Бальзак же перенес в сферу физиологий титаническую мечту «Человеческой комедии» — охватить одновременно «историю и критику общества, анализ его зол и обсуждение его основ» [2].

В своих физиологиях Бальзак гораздо шире, чем в романах, использует зоологическую терминологию и рубрикацию, но делает это настолько явно аллегорически, что не снижает типичности образов и понятий. Подзаголовок «Монографии парижской прессы» — «Выдержка из естественной истории двуруких в обществе» и ее эзоповский язык не помешали этому очерку Бальзака стать острым памфлетом против продажного мира буржуазных газет и журналистов, сатирой, может быть, даже более прямой и разящей, чем громадное, насыщенное разнообразной сюжетной жизнью полотно «Утраченных иллюзий».

Бальзак не искал для своих физиологий исключительных человеческих образцов и редких профессий, как это делали многие очеркисты в погоне за дешевым успехом. Обобщенные портреты лавочника, нотариуса, рантье и дру-

---

Paris, 1842—1843); «Histoire et physiologie des boulevards de Paris» («Le Diable à Paris»); «Physiologie de l'employe», Paris, Aubert, 1841, и др.

[1] В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. III, М., 1948, стр. 802.

[2] «Бальзак об искусстве», М.—Л., 1941, стр. 17.

гих разновидностей буржуа можно найти уже у Мерсье. Современники Бальзака размножили их в сотнях карикатурных характеристик. Но бальзаковскую «Монографию о рантье» не спутаешь с очерком Мерсье «Рантье» или с «Мелким рантье» Луи Юара. Очерк Мерсье — морализаторское рассуждение на тему о том, что «контракт на пожизненную ренту обособляет человека и мешает ему выполнить обязанности гражданина» [1]. Человеческий образ-тип здесь отсутствует. Маленькая изящная физиология Юара дает остроумный, но мало содержательный набросок типа [2].



Гранвиль. Иллюстрация к очерку О. Бальзака «Монография о рантье». («Les Français peints par eux-mêmes»). 1841.

В отличие от Юара, бытописателя-юмориста Бальзак — реалист, социальный мыслитель и сатирик. Искусство обличительного смеха разворачивается в его физиологиях с особенным блеском, не нарушая вместе с тем общих принципов метода бальзаковской типизации.

Массовая французская физиология 40-х годов имела установившуюся композиционную схему; вступление, в котором давалось по биологической классификации определение социального «вида», составляющего предмет данной физиологии; исторический экскурс в генеалогию «вида»; общая глава, посвященная всесторонней характеристике вида в целом, и затем ряд главок, оценивающих социальные, профессиональные, возрастные, бытовые и другие его подразделения.

Бальзак обычно придерживался этой схемы, но насыщал ее полноценной, всесторонней социально-исторической и политической характеристикой, создавал типический характер в типических обстоятельствах. Такова и «Монография о рантье», написанная Бальзаком для третьего тома «Французов». Задача Бальзака — сатирический анализ типа мелкого рантье, как носителя идейного застоя и политической реакционности. Этой цели подчинены все приемы поэтики писателя: портрет, система образов, язык.

«Рантье. По Линнею — человекообразное, по Кювье — млекопитающее, отряд парижан, семейство акционеров, племя тупиц»,— так разрешает Бальзак задачу «политической зоологии». А вот обобщенный портрет рантье

---

[1] Луи-Себастьян Мерсье, Картины Парижа, т. I, изд. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 193.

[2] Louis Huart, Le petit rentier («Le musée pour rire», t. III, Paris, Aubert, 1840, № 15).

и его «видовая характеристика»: «Его лицо бледно и имеет форму луковицы... Его безжизненные глаза тусклы, как у рыбы, которая уже не плавает, а лежит среди петрушки на прилавке магазина... Волосы редки, тело рыхло, все органы вялы... Хотя у рантье костная коробка головы наполнена тем же беловатым мягким, губчатым веществом, которому подлинные люди... обязаны славным титулом царя животных... индивиды из племени исследователей, сколько ни бились, не могли открыть у рантье зачатков мысли... Рантье обладает снотворными свойствами, чрезвычайно драгоценными для правительства, которое... всячески старается размножить эту разновидность...» [1].

Громадная, пестрая, неровная по качеству и значению галерея французских физиологий 40-х годов в лучшей своей части была художественно-новаторской, активно способствовала расширению реалистических завоеваний передовой французской литературы. Ловко обходя цензурные рогатки, наиболее сильные очеркисты демократического лагеря использовали жанр социально-политической сатиры. Так, редактор «Шаривари» Филипон в своей «Физиологии шарлатана»[2] подменяет «физиологический» анализ понятия «flouerie» (воровство, мошенничество, шарлатанство) разоблачением «короля-флуера», показывает продажность буржуазной прессы, науки, искусства, характеризует Июльскую монархию как «эпоху шарлатанства». Джемс Руссо также едко обыгрывает другой модный неологизм «viverie», доходя в своих видовых разысканиях не только до префектуры полиции, но и до «подножия трона»[3].

Политическая сатира нередко вклинивается и в бытовые очерки. Так, например, на вид невинная «Физиология фланера», принадлежащая перу Юара, содержит острые антиправительственные намеки. Юар во вводной «естественно-научной» главе своего очерка предлагает такое определение современного фланера: «двуногое животное без перьев, в пальто, курящее и праздношатающееся», так как никакое другое, по его мнению, не может быть применено к человеку, живущему среди «кучи лавочников, акционеров и... пэров Франции», в стране, «где воздух, вода, земля, любовь, честь, ум... продаются, сдаются, эксплуатируются различными способами»[4]. Анонимный автор «Физиологии Шомьер», весело и легко описывая плебейские балы в Париже, внезапно превращает свой рассказ в острую сатиру на полицейский террор буржуазной монархии и на Луи-Филиппа, единственной славой царствования которого он считает «канкан Робер Макэр» и разухабистую качучу [5].

Крупнейшим завоеванием реализма была широкая демократизация тематики и типажа, принесенная во французскую литературу лучшими «физиологистами» 40-х годов. В социальном романе этих лет, затрагивающем вопросы положения угнетенных классов (Жорж Санд, Э. Сю), передний план сюжетного действия продолжали занимать дворянские или буржуазные персонажи. Очерк лицом к лицу сводил читателя с толпой обездоленной парижской бедноты, непосредственно направлял его внимание на картины труда и быта французского крестьянина и пролетария.

Массовая физиология не создала индивидуализированных типов народной среды, полноценных, типических, народных характеров. Ее персонажи

---

[1] О. де Бальзак, Собр. соч., т. XX, М., 1947, стр. 55—56.
[2] Ch. Philipon, Physiologie du floueur, Paris, Aubert, 1841.
[3] J. Rousseau, Physiologie du viveur, Paris, 1842.
[4] H. Huart, Physiologie du flaneur, Paris, Aubert, 1841.
[5] «Physiologie de la chaumière», par deux étudiants, Paris, 1841.

обычно безымянны; их задача — максимальное обобщение наиболее распространенных, часто повторяющихся признаков, характеризующих человека данной профессии или социального слоя. Продолжая традицию Мерсье и Ретифа де ла Бретонна, передовые очеркисты Июльской монархии не только расширили круг народных образов, но и художественно углубили картину народной жизни. Схематические рядом с героями Бальзака персонажи французских физиологий 40-х годов неизмеримо выигрывают от сопоставления с фигурами очерка XVIII в. Мерсье обычно подменял характеристику персонажа морализацией. Очерки Ретифа давали яркие эскизы типов и зарисовки парижского быта, не преследуя целей всестороннего описания. Оставаясь идеалистами в понимании законов общественного развития, писатели эпохи Просвещения не могли правильно разрешить вопроса о социальной и исторической обусловленности положения народа. Французские очеркисты-реалисты 40-х годов XIX в., исходя из опыта современной классовой борьбы и новых данных исторической науки, пытались уловить эту обусловленность, найти в ней объяснение общественных взаимоотношений и системы социального угнетения. Отсюда в физиологиях 40-х годов сочетание всесторонней в указанном выше смысле характеристики образов с тщательным описанием окружающей их общественной и материальной среды. Демократические физиологии не только способствовали утверждению реалистической трактовки человека в современном искусстве, но и вводили в литературу неприкрашенные картины сельской природы и тяжелого труда крестьянина, а также совершенно новые для читателя сферы труда и быта промышленного рабочего.



Мейссонье. Иллюстрация к очерку Петрюса Бореля «Сапожник» («Les Français peints par eux-mêmes»), 1841.

Физиологии 40-х годов обогатили французскую литературу массой этнографических и фольклорных материалов. В них можно найти самые разнообразные и порой чрезвычайно интересные описания французских народных обычаев и обрядов, записи сельских и фабричных песен. В языке физиологического очерка широко использованы профессиональные жаргоны и провинциальные диалекты.

Говоря об идейных и художественных достоинствах французского физиологического очерка 40-х годов, нельзя обойти молчанием работу замечательных французских графиков, принявших активное участие в развитии очеркового жанра. Домье, Гаварни, Гранвиль, Шарле, Жанрон, Мейссонье, Монье, Травьес и многие другие известные мастера карикатуры и жанро-

вого рисунка в качестве иллюстраторов альманахов и «карманных физиологий» 40-х годов создали прекрасные по реалистической выразительности сатирические образы буржуа, серьезно, без всякой эстетизации и шаржа, показали красоту и достоинство простого народа и его тяжелый труд.

Русская передовая пресса уже в 40-е годы прошлого века высоко оценила лучших графиков Франции того времени — Монье, Гаварни и др. Белинский удивительно тонко отметил характерное для передового направления во французском очерке периода Июльской монархии сотрудничество литераторов и художников-реалистов. Говоря о французских физиологиях, Белинский писал: «...в них текст объясняет картинки, а картинки объясняют текст; и то и другое верно отражает в себе действительность» [1].

История развития реалистического очерка во французской литературе 30—40-х годов завершается выходом «Беса в Париже». В последние годы Июльской монархии, в напряженных условиях экономического кризиса и складывающейся в стране революционной ситуации новые очерковые альманахи не появлялись.

Жанровая традиция физиологического очерка формально продолжала существовать во французской литературе и в последующие годы. Однако после 1848 г. она уже не представляет собой широкого прогрессивного литературного движения, интересного для исследования.

3

В условиях социально-политической и культурной жизни Франции периода между революциями 1830 и 1848 гг. демократическое в ведущей линии своего развития направление сатирического бытописательного очерка играло общественно-прогрессивную и художественно-новаторскую роль.

На всем протяжении рассматриваемого периода лучшие французские очеркисты активно боролись в рядах демократической оппозиции и отстаивали принципы передового реалистического искусства.

Отдельные очерки 30—40-х годов представляют собой яркие, но разрозненные и в большинстве случаев лишенные широких обобщений зарисовки действительности. Однако в общей своей массе лучшие реалистические очерки запечатлели верную картину современности в характерных для нее общественных явлениях. Сила передового направления во французском очерке эпохи Июльской монархии именно в его массовости, выражавшей активные общественно-преобразовательные тенденции авангарда литераторов и художников демократического лагеря.

Прямая связь с народно-освободительным движением 1830—1834 гг. подсказывала талантливому коллективу республиканской молодежи «штаба Филипона» потребность в разоблачении основных, наиболее враждебных широким массам сторон реакционной политики буржуазного правительства. Нагромождая необъятное количество убийственно едких, сверкающих злостью и остроумием сатирических очерков, памфлетов, пародий, политических анекдотов, карикатур вокруг клики Луи-Филиппа, пресса Филипона в первое пятилетие 30-х годов дала всестороннюю и типическую по существу характеристику Июльской монархии как реакционного, антинародного режима финансовой аристократии. В 40-е годы лучших мастеров очерка-«физиологии» объединяло стремление вскрыть экономические и социальные причины народного обнищания, направлявшее их к изучению профессий и

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. VIII, СПб., 1907, стр. 221.

типов французской бедноты и к воспроизведению реальной общественной среды своего времени.

Наличие элементов типичности определило общественное и историко-литературное значение наследия французского очерка 30—40-х годов. Столь противные великому русскому революционеру-демократу Белинскому «альманачная безличность» и «мелочный сатиризм», которыми грешили даже лучшие французские литераторы, часто подменявшие характеристику жизненных явлений их поверхностным описанием и фарсовым обыгрыванием, порождали множество очерковых однодневок. Однако передовые очеркисты и их иллюстраторы создали прекрасные образцы демократического реалистического искусства. Бальзак, Филипон, Ф. Пиа, Л. Денуайе, Ф. Сулье, Домье, Гранвиль, Монье, Травьес и многие другие средствами обличительной сатирической прозы и карикатуры вдребезги разбили миф о возможности благоденствия народа под властью банкиров, изобретенный реакционными политиками.

Многие работы лучших очеркистов и графиков Июльской монархии, сорвавших маску «демократизма» с финансовой олигархии, буржуазного парламентаризма и капиталистической морали, рассказавших правду о преступлениях банка и Ватикана против мира и национальной независимости народов, и сегодня не утратили силы воинствующих реалистических разоблачений.

ГЛАВА VIII

СТЕНДАЛЬ

1



тендаль (Stendhal, литературный псевдоним Анри Бейля) родился в Гренобле 23 января 1783 г. в семье провинциального буржуа, богобоязненного и консервативного человека, опасливо сторонившегося новых идей и неприязненно принявшего революцию. Мать будущего писателя умерла рано, и мальчик был отдан на попечение иезуитам. Однако их влияние на Анри было незначительно, будущий писатель признавал лишь духовный авторитет своего деда, доктора Ганьона, поклонника Вольтера и сторонника свободолюбивых взглядов эпохи Просвещения.

«В сущности, я был всецело воспитан моим славным дедом, Анри Ганьоном» [1],— вспоминал впоследствии Стендаль.

Доктор Ганьон наблюдал за развитием мальчика, воспитывал его вкус, приучая к чтению древних классиков, рассказывая ему о героических подвигах античных героев, о мужественных римских республиканцах — братьях Гракхах, Бруте, Катоне.

Стендаль еще в детстве прочитал сочинения Руссо, пробудившие в нем уважение к народу, сочувствие к страданиям обездоленных, угнетенных трудящихся масс.

«Чтение «Новой Элоизы» и совестливость Сен-Пре воспитали во мне глубоко честного человека»,— писал он в книге «Анри Брюлар».

Детские годы жизни Стендаля окрашены впечатлениями революционных событий. Он восторженно провожал глазами солдат республиканской армии, проходивших мимо их дома по площади Гренетт.

«Я сшил маленькое трехцветное знамя и в дни побед республиканцев носил его один по нежилым комнатам нашего большого дома,— вспоминал впоследствии Стендаль,— у меня разорвали мое знамя, и я стал думать о себе как о мученике за родину. Я любил свободу с ожесточением... у меня было два или три изречения, которые я писал повсюду. Они заставляли меня

---

[1] Стендаль, Собр. соч., т. VI, Л., 1933, стр. 35.

проливать слезы умиления. Вот одно, которое приходит мне на ум: «Жить свободным или умереть»»[1].

В 1796 г. Стендаль поступил в гренобльскую центральную школу. Такие школы были созданы в годы революции и просуществовали недолго (с 1795 по 1802 г.). Они значительно отличались от старых аристократических колледжей дореволюционного времени, из которых, по отзывам Вольтера, выходили только со знанием «латыни и глупостей».

Центральные школы ставили своей целью воспитание честных патриотов, мыслящих людей, дельных специалистов. Точные науки: математика, механика, физика, а также логика, право, история стали в них основными предметами изучения. Преподаватели, восторженные сторонники идей Просвещения, в соответствующем духе воспитывали и своих учеников. Неудивительно, что буржуазная Франция, отказавшаяся от идей Просвещения, заменила центральные школы лицеями с традиционным классическим образованием. Позднее Стендаль писал, что его ученические годы проходили «в самую лучшую пору народного просвещения». Он заключал при этом, что система образования, установившаяся в последующие годы, особенно в период Реставрации и Июльской монархии, воспитывала в людях «психологию низких душ».

В школе Стендаль с увлечением занимается математикой под руководством учителя Гро, который был убежденным якобинцем и часто беседовал со своим учеником о важнейших вопросах политики. Стендаль полюбил математику за неоспоримую точность и достоверность ее доказательств, за то, что она, как писал он позднее, «не допускает лицемерия».

Эта любовь к точности и достоверности, проявившаяся в нем еще с детства, стала впоследствии одним из основных принципов его реалистического метода творчества.

В 1799 г. Стендаль успешно закончил Центральную школу и приехал в Париж учиться в Политехнической школе. Однако вскоре его родственник Пьер Дарю, видный военный чиновник, а в будущем маршал Наполеона, привлек его к военной службе. В 1800 г. семнадцатилетний Стендаль вместе с армией Наполеона находился уже в Северной Италии, в Милане. В январе 1801 г. он принял участие в боях при Кастель-Франко и, отличившись в бою, был произведен в офицеры.

В Италии Стендаль познакомился с великолепными памятниками искусства эпохи Возрождения, в Милане он посещал знаменитый театр Ла Скала, увлекался музыкой Чимарозы. Итальянские впечатления остались у него на всю жизнь.

Вскоре (в декабре 1801 г.) Стендаль вышел в отставку и поселился в Париже. Здесь он усиленно изучает материалистическую философию, читает сочинения Гельвеция, Кондильяка, Кабаниса, Монтеня, изучает древнегреческий и английский языки.

«Приехав в Париж, я по полгода не делал визитов моим родственникам... все время говоря себе: «завтра»; так я провел два года на шестом этаже улицы д'Анживильe с прекрасным видом на колоннаду Лувра, читая Лабрюейера, Монтеня и Ж.-Ж. Руссо, напыщенность которого вскоре стала меня раздражать. Там сложился мой характер. Я усиленно читал Альфиери, заставляя себя находить в этом удовольствие, благоговел перед Кабанисом, Траси и Ж.-Б. Сеем... я был без ума от «Гамлета»»,— вспоминал впоследствии писатель.

---

[1] Цит. по книге. Paul Arbelet, La jeunesse de Stendhal, 1919, т. I, p. 219.

В 1806 г. Стендаль снова поступил на военную службу и три года провел в Германии, в Брауншвейге в качестве военного чиновника, а в 1811 г. стал аудитором Государственного Совета.

«Я не стал полковником, хотя и мог бы им стать при могущественнейшей протекции графа Дарю, моего кузена, но, мне кажется, без этого я прожил гораздо более счастливо»,— писал он в «Анри Брюларе».

В 1812 г. Стендаль принял участие в походе в Россию. Урывками он писал книгу «История живописи в Италии», в которой посвящает восторженные строки России. Стендаль отметил и оценил мужество русских людей, героически защищавших свою родину. «Решусь ли сказать? Патриотизма и настоящего величия я больше нашел в деревянных домишках России»,— писал он, сравнивая свои русские впечатления с впечатлениями от Италии и Германии[1].

Крушение империи Наполеона нисколько не удивило Стендаля. В его глазах уже померк ореол республиканской и патриотической доблести, окружавший Наполеона в дни, когда тот был генералом в революционных войсках. Если раньше он видел в Бонапарте спасителя отечества и революции, то уже в 1803—1806 гг., как он сам писал о себе в автобиографических заметках, «жизнь его проходила в недоверии ко всем и в ненависти к тирании императора, укравшего свободу у Франции».

Стендаль посвятил две книги Наполеону: «Жизнь Наполеона» и «Воспоминания о Наполеоне». В них он беспристрастной рукой современника и очевидца начертал яркий, но не всегда привлекательный портрет французского императора.

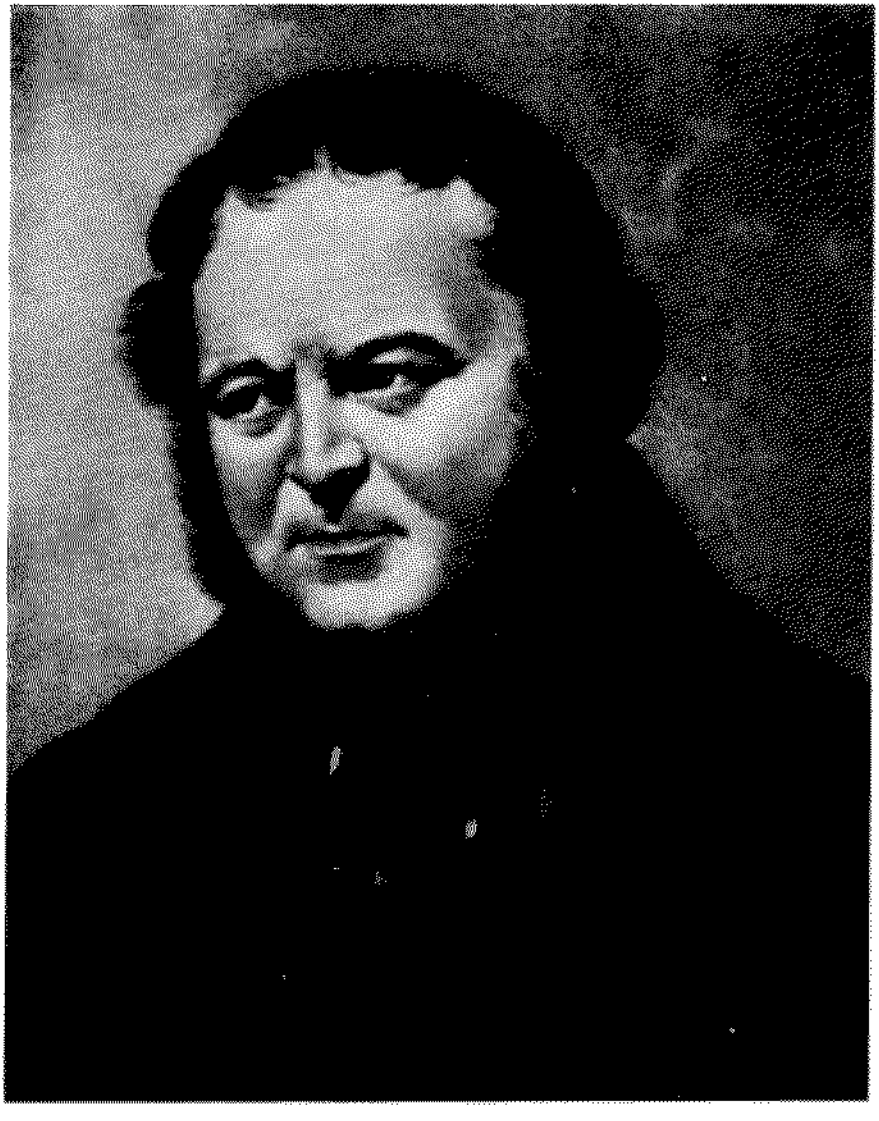
Отношение писателя к Наполеону было двойственным. Он понимал, что ряд социальных преобразований во Франции связан с именем Наполеона, сохранившим известные приобретения революции, которые были выгодны крупной буржуазии. При всей ограниченности эти преобразования были значительным шагом вперед сравнительно с дореволюционным социальным порядком. Тем не менее, правление Наполеона было далеко от того политического идеала, который рисовался Стендалю. К тому же французский император все более и более усиливал гнет военной деспотии в стране и не прочь был восстановить кое-какие порядки феодально-абсолютистского режима дореволюционной поры.

В романе «Красное и черное» Стендаль с иронией писал о Наполеоне: «Со своими камергерами, с пышностью и с приемами в Тюильри он просто выпустил новое издание всех монархических глупостей».

Военная карьера Стендаля закончилась вместе с падением Наполеона. «Я пал вместе с Наполеоном в апреле 1814 года»,— заявлял писатель. Впрочем, убедившись в авантюристичности политики императора, он давно уже неохотно служил в его войсках. «Лично мне это падение доставило только удовольствие»,— заключил он. Поэтому, когда Наполеон бежал с острова Эльбы во Францию и снова стал во главе государства, Стендаль не пожелал вернуться к нему на службу. Однако возвращение Бурбонов еще более ухудшило участь французского народа, и Стендаль это хорошо понимал. С проницательностью и глубиной политического мыслителя он записал в 1818 г. в «Итальянском дневнике», что на Венском конгрессе «аристократы и буржуазия подписали договор, объединяющий и охраняющий их союз от всех бедняков и тружеников».

В 1814—21 гг. Стендаль живет в Италии, большей частью в Милане. Это была тяжелая пора для итальянского народа. Торжествовала Реставрация.

[1] Стендаль. Собр. соч., т. VIII, стр. 59.



СТЕНДАЛЬ.
Портрет работы Содермарка.

Даже те незначительные демократические свободы, которые были завоеваны итальянским народом после французской революции, были отняты. Повсюду восстанавливались феодальные порядки, затруднявшие экономическое развитие страны. Австрийское правительство установило строжайший полицейский режим в подчиненных ему северных областях. Все это вызвало рост оппозиционных настроений среди итальянского народа. Передовые люди страны выдвигают патриотическую идею объединения Италии и освобождения ее из-под гнета иностранных государств.

В Милане Стендаль сближается с карбонариями — руководителями этого национально-освободительного движения. Среди друзей Стендаля были: революционер Конфалоньери, поэты Монти, Уго Фосколо, Сильвио Пеллико, Берше и др.

Молодые итальянские патриоты замышляют большие перемены в литературе, объявляя истинным художественным методом романтизм или «романтицизм» (romanticismo), идущий, по их взглядам, на смену старому, отжившему классицизму. Стендаль, а вскоре и Байрон, приехавший в Италию в 1816 г., присоединяются к итальянским романтикам, сочувствуя их политическим идеям, их мечтам об объединении и национальной независимости Италии, разделяя их эстетические взгляды.

Итальянский романтизм значительно отличался от романтизма, складывавшегося в эти годы в Германии и Франции. В отличие от идеалистической эстетики реакционных немецких и французских романтиков, от их поэзии, полной мистики, пессимизма и безволия, теория и практика итальянских романтиков дышали энергией и волей к борьбе и действию, были оптимистичны и вольнолюбивы.

Итальянский романтизм требовал освещения в искусстве исторической и национальной темы, национального героического характера, ратовал за приближение искусства к действительности. «Правдоподобие и интерес драматических характеров зависит от их реальности»,— писал Манцони. «Самые великие поэты брали свои сюжеты в национальных традициях». Цель искусства, по мнению итальянских романтиков,— «изображение состояния общества при помощи фактов и характеров».

Стендаль был активным участником литературных боев итальянских романтиков. Человек, обладающий замечательным умом, разносторонними знаниями и великолепной памятью, к тому же имевший за плечами большой жизненный опыт, знаток просветительской философии, проницательный политический мыслитель, блестящий собеседник, он был во многих отношениях авторитетом для итальянских романтиков. Он пишет в Италии памфлеты, непосредственно касающиеся литературной борьбы той поры: «Война, объявленная романтиками классикам» и «Несколько слов варвара о прекрасной книге г. Монти». Прославление активности, энергии, энтузиазма и «точное изображение человеческого сердца» — вот принципы, провозглашаемые в этих памфлетах Стендалем. Говоря о языке писателя, он утверждает, что язык не может быть изобретен, что писатель должен использовать национальный, естественный, народный материал. Памфлеты не были опубликованы в Италии. Впоследствии писатель частично использовал их в трактате «Расин и Шекспир».

В 1821 г. после поражения революции в Неаполе и Пьемонте Стендалю пришлось покинуть Италию по предписанию австрийских властей. Он возвратился на родину, где пробыл до июльской революции 1830 г.

То, что увидел он во Франции, не могло не усилить его ненависти к политическому режиму Реставрации. Он крайне отрицательно отнесся к

«закону о возмещении». Закон о «святотатстве» он расценил как возрождение мрачных призраков средневековой инквизиции.

Политика правительства Людовика XVIII, а потом Карла X, активное наступление дворянской аристократии на завоеванные в результате революции демократические преобразования в стране, преследование печати, деятельность конгрегации,— все это вызывало протест писателя.

Стендаль вместе с тем с удовлетворением отмечал, что по мере наступления дворянско-клерикальной реакции усиливался лагерь оппозиции, возрастала активность народа.

В 1821—1830 гг. Стендаль часто бывал в доме Этьена Делеклюза в Париже. Здесь собирались деятели оппозиции времен Реставрации: знаменитый памфлетист Поль Луи Курье, столь ценимый Стендалем; сотрудники журнала «Глобус»— Ампер-сын, Луи Вите, Дюбуа, Дювержье де Горанн, Ремюза, друзья Стендаля — барон де Марест, Жакмон и молодой Мериме. Здесь наряду с литературными вопросами обсуждались важнейшие политические события времени, критиковались мероприятия правительства Реставрации.

Аристократическая реакция в философии и литературе, господствовавшая в умственной жизни Франции той поры, также нашла в Стендале ожесточенного противника.

Отстаивая революционную материалистическую философию Просвещения как великое национальное достояние, Стендаль боролся в это время с различными идеалистическими учениями, мистикой и мракобесием в философии и в литературе.

Свое враждебное отношение к эпохе Реставрации Стендаль отразил в романах «Арманс», «Красное и черное» и «Пармская обитель».

Однако новый режим, установившийся во Франции после июльской революции, также был глубоко антипатичен Стендалю. Господство денег, биржевой ажиотаж, подчинение духовных интересов интересам барыша, звериный эгоизм в погоне за наживой — вызывали в нем чувство омерзения. Свое отношение к Июльской монархии он отразил в незаконченном романе «Люсьен Левен» («Красное и белое»).

После июльской революции Стендаль получил должность консула в Триесте, но австрийское правительство отказалось дать согласие на это назначение, и писателю предложили пост консула в Чивита-Веккиа — маленьком приморском городке Папского государства. На этой должности он оставался до конца жизни.

Стендаль был вынужден поступить на государственную службу, так как литературные заработки его были ничтожны, хотя нисколько не сочувствовал новому правительству, сменившему Бурбонов.

Писатель не верил в возможность прогресса, улучшения жизни трудящихся и развития наук и искусств в условиях буржуазных общественных отношений. Все продажно. Эгоизм стал господствующим жизненным принципом, иногда лишь стыдливо прикрытым фарисейскими фразами о человеколюбии и добре. Печальная современность тяготила его. Иногда в его сочинениях появляются пессимистические нотки. «Я устал от непрерывной комедии, которую вынуждает разыгрывать то, что вы называете цивилизацией девятнадцатого века. Меня потянуло к незлобивости и простоте»,— пишет он в романе «Красное и черное». Однако в нем еще много бунтующей энергии. Он не хочет складывать оружия. Он протестует. Его сочинения полны критического пафоса. Золотой век, туманный и прекрасный, рисуется ему впереди. Стендаль верит в этот далекий золотой век и трудится во имя него. Только внезапная смерть пресекла труд великого писателя.

22 марта 1842 г. в Париже, на улице, у дверей министерства иностранных дел, Стендаль потерял сознание от апоплексического удара и ночью скончался. Похоронен писатель на кладбище Монмартр. Останки его проводили несколько друзей — Коломб, Проспер Мериме и Александр Тургенев.

2

В литературное наследство Стендаля входит пять романов. Первый из них «Арманс», изданный в 1827 г., был встречен весьма холодно читателями и раскритикован как печатью, так и друзьями Стендаля (Мериме и др.) за искусственность сюжета, неудачную композицию и увлечение психологией. Однако уже этот первый роман свидетельствовал о недюжинном таланте писателя-реалиста. Два последующих романа: «Красное и черное» и «Пармская обитель» вошли в классический фонд мировой литературы и поистине являются шедеврами Стендаля. Романы «Люсьен Левен» и «Ламьель» остались незаконченными и были изданы лишь после смерти автора.

Стендалю принадлежат также великолепные «Итальянские хроники» («Ванина Ванини», «Виттория Аккорамбони», «Ченчи», «Аббатисса из Кастро» и др.), печатавшиеся в 1828—1839 гг., а также повести и новеллы («Минна фон Вангель», «Сундук и привидение», «Любовный напиток» и др.). Некоторые из них остались незаконченными и также были напечатаны после смерти писателя.

Кроме того, Стендаль написал ряд автобиографических произведений. К ним следует отнести «Жизнь Анри Брюлара», «Автобиографические заметки», «Воспоминания эготиста». Сохранились также его дневники и письма. В них заключены ценнейшие сведения о жизни и мировоззрении Стендаля, о его эпохе, об исторических деятелях. Следует здесь же назвать и его книги «Жизнь Наполеона» и «Воспоминания о Наполеоне».

Стендаль любил свободную форму беседы с читателем и выступал в печати с изумительными по мастерству и тонкости наблюдений путевыми заметками («Рим, Неаполь, Флоренция», 1817; «Прогулки по Риму», 1829; «Записки туриста», 1838). Здесь философские, политические, эстетические суждения автора облекались в увлекательную форму остроумного, образного и не претендующего на ученость повествования. А так как автор был умнейшим, образованнейшим и одареннейшим человеком, то читатель до сих пор находит истинное наслаждение, читая полные огня и мысли страницы этих книг.

Книга «Рим, Неаполь, Флоренция» прошла почти незамеченной современниками. Имя ее автора еще никому не было известно, кроме тех, кто лично знал Стендаля. Только великий Гете, следивший за всем, что происходило в мировой литературе, тотчас же угадал руку большого мастера в сочинении Стендаля. Он писал Цельтеру (8 марта 1818 г.): «Эти детали — из редкой книги, которую ты обязательно должен себе достать. Имя заимствовано: этот путешественник — француз, живой, страстно влюбленный в музыку, танец, театр. Эти два отрывка покажут тебе его свободную и смелую манеру письма. Он привлекает, отталкивает, интересует, выводит из себя и, наконец, с ним становится невозможно расстаться. Перечитываешь книгу, снова очаровываясь, и хочется запомнить некоторые отрывки наизусть. Он многое видел сам; он умеет очень хорошо использовать то, что ему попадается, одним словом, эту книгу недостаточно прочитать, ее нужно иметь».

Стендаль хорошо знал театр, музыку, живопись, о чем свидетельствуют его «История живописи в Италии», «Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазио»

(1814), «Жизнь Россини» (1824) и «Заметки дилетанта» (рецензии, напечатанные главным образом в 1824 г.).

Стендаль написал также два теоретических трактата: «Расин и Шекспир», составленный из отдельных статей, печатавшихся в 1823—1825 гг. и посвященных проблемам художественного метода в литературе, и трактат «О любви» (1822), в котором он, исходя из теории Монтескье о климатах, теории Гельвеция о нравственном праве человека на счастье и теории Кондильяка и Кабаниса об ощущениях, создал несколько парадоксальное по форме и идеям учение о любви. Лев Толстой, по воспоминаниям Горького, отрицательно отозвался об этой книге: «...вы читайте его романы, он — романист, не философ»,— сообщил Горький в письме к А. К. Виноградову слова Л. Толстого [1].

Современники знали лишь часть из того литературного наследия Стендаля, которое известно нам. При жизни Стендаля были опубликованы: романы «Арманс», «Красное и черное» и «Пармская обитель»; некоторые новеллы, вошедшие в сборник «Итальянские хроники»; трактат «О любви»; литературный манифест «Расин и Шекспир»; сочинения о композиторах Гайдне, Моцарте, Метастазио, Россини; «История живописи в Италии» и книги из серии путевых картин: «Рим, Неаполь, Флоренция», «Воспоминания туриста», «Прогулки по Риму». Многие не опубликованные при жизни писателя произведения, ныне пользующиеся широкой известностью, пролежали долгие годы в архиве Гренобля. Только в конце прошлого века преподаватель гренобльского лицея Стрыенский опубликовал их.

3

Стендаль был горячим поклонником Гельвеция. Его книги «Об уме» и «О человеке» он читал и перечитывал с еще бо́льшим увлечением, чем сочинения Монтескье. «Опорой для меня был здравый смысл и вера в «дух» Гельвеция»,— признавался он.

Гельвеций в своих сочинениях развивал мысль о том, что человек всегда стремится к счастью и удовлетворению своих потребностей. Но так как личное счастье неразрывно связано с благосостоянием общественным, то нужно стремиться к гармоническому слиянию личных и общественных интересов. Гельвеций все свои надежды возлагал на просвещение. «Один только прогресс знаний может обеспечить счастье общее и частное»,— писал он [2].

Стендаль идет дальше Гельвеция. Он заявляет: «Следовало создать учреждения и заставить людей ради собственной *выгоды* быть добрыми...» [3] Эта идея человеческого счастья проходит красной нитью через все произведения Стендаля. Человек всегда охотится за счастьем, и стремление это естественно, полагал он. Если в обществе, разделенном на классы, погоня за счастьем превращается в войну «роскоши с нищетой», то, очевидно, винить надо не бедняков за их желание быть счастливыми, а кучку богачей, которые отнимают это счастье у порабощенного класса.

Буржуазные моралисты осуждали Стендаля за попрание всех «таинств цивилизации», иначе говоря, за смелость, с какой он срывал с них фарисейские маски. Они называли его эгоистичным и безнравственным, говорили, что для него нет ничего святого и что «он отрицает альтруизм». Сколько подобных воплей слышится в книгах и статьях о Стендале! Писатель это

---

[1] А. М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 30, М., 1955, стр. 92—93.
[2] Гельвеций, Счастье, ГИХЛ, М., 1936, стр. 77.
[3] Стендаль, Собр. соч., т. VIII, стр. 265.

предвидел: «В унылом и жеманном стиле будут высказывать сожаление о нем, как о человеке, имеющем несчастье быть безнравственным,— писал он о себе.— Дай нам бог быть безнравственными, как Гельвеций и Бентам».

Буржуазные моралисты ставят в вину Стендалю то, что он был атеистом. Действительно, ни во что потустороннее, загробное он не верил и не любил туманных абстракций идеалистической философии. Он писал о себе, что «проникся презрением к Канту, к Фихте, к этим людям большого ума, занимавшимся возведением мудреных карточных домиков». В его время под влиянием немецкой идеалистической философии, а также философии так называемой «шотландской школы» во Франции создается эклектическая философия, глубоко идеалистическая по своей сути, стремившаяся сочетать неоспоримые достижения материалистов XVIII в. и развивающейся науки с идеей бога. Ее создателями были современники Стендаля Кузен, Руайе-Коллар, Мен-де-Биран, Жуффруа. Другую группу французских философов того времени составляли Жозеф де Местр, Бональд, Балланш — представители так называемой теологической школы.

Стендаль остался последователем материалистической философской мысли XVIII в. Недаром в 1829 г., в рецензии на его книгу «Прогулки по Риму», его назвали «устарелым сторонником Гельвеция». Однако Стендаль пошел дальше просветителей-деистов, наотрез отказавшись от религии и вообще от идеи бога. Ему принадлежит знаменитая фраза: «Бога извиняет то, что он не существует». Проспер Мериме называл его «личным врагом господа бога».

В заметках об «Истории здравого смысла» Стендаль противопоставляет немецкой идеалистической философии французских материалистов. «Подлинная французская философия, философия ясная, основанная на опыте, изложенная Кондильяком, Кабанисом, де Траси, ...восторжествует над напыщенными и непонятными фразами Канта, Шеллинга, Прокла и даже над глупостями, которые знаменитый поэт Платон и его переводчик г-н Виктор Кузен облекли в такой прекрасный язык» [1].

Стендаль разоблачал идеалистическую сущность эклектической философии, столь модной во Франции в его время, доказывая, что она близка к бредням теологической школы.

Материалисты всех веков были близки Стендалю. Он сочувственно цитирует высказывание Леонардо да Винчи: «Истолкователь ухищрений природы — опыт, он никогда не обманывает». Он восторженно отзывается о Бэконе, родоначальнике современного материализма, по определению Маркса. Особенно глубоко он изучает «Трактат об ощущениях» Кондильяка и «Отношение между физической и нравственной природой человека». «Книга его была для меня в шестнадцать лет библией»,— признавался он.

Применяя теорию Кабаниса к литературному творчеству, Стендаль заявляет: «В политике, как и в искусстве, нельзя достигнуть высокого, не изучив человека, и необходимо мужественно начать с самых основ, с *физиологии*» [2].

4

Политические взгляды Стендаля складывались постепенно, в жизненной практике, в результате наблюдений и глубоких размышлений о судьбах народа, к которому всегда тяготел писатель, видя в нем истинного создателя материальных и духовных ценностей человечества.

---

[1] Стендаль, Собр. соч., т. IX, стр. 403—404.
[2] Там же, т. VIII, стр. 204.

«Только из недр народных выходят гении, только там рождаются они, в классе бедняков. Это единственный класс, который способен на большие страсти и героические чувства»[1],— утверждал Стендаль, считая лучшим качеством личности ее способность к действию и борьбе, ее оптимистическую веру в свои силы, ее энергию. «По моему мнению, энергия... существовала лишь среди класса, находившегося в борьбе с действительными нуждами»,— настойчиво и не однажды утверждал писатель на страницах своих произведений.

Размышляя о судьбе французского писателя XVIII в. Шамфора, вышедшего из низов, Стендаль с гневом восклицает: «Высшие классы опасаются талантов неблагородных сословий. Они смеются над Шамфором и сотней других, менее знаменитых» («Расин и Шекспир»).

В романе «Красное и черное» он показывает судьбу одаренного молодого человека из народа, талантливого плебея, с которым безжалостно расправляются общественные верхи, «чтобы раз навсегда устранить целый класс молодых людей, которые, родившись в низах и будучи некоторым образом угнетены бедностью, имели счастье получить хорошее образование и дерзнули примкнуть к тому, что богачи гордо именуют обществом».

В романе «Пармская обитель» Стендаль создает образ народного мстителя, патриота-революционера Ферранте Палла, наделенного честной и бескорыстной душой, способного на сильные чувства, на благородное самопожертвование.

Гневом и сарказмом полны страницы романа «Люсьен Левен» Стендаля, изображающие нравы государственных деятелей Июльской монархии. «Я всегда и как бы инстинктивно испытывал глубокое презрение к буржуа», — признавался Стендаль.

Политические идеалы Стендаля в известной мере сложились под влиянием книги Монтескье «Дух законов» и книги де Траси «Комментарий к «Духу законов» Монтескье», изданной в Льеже в 1817 г. Философа де Траси Стендаль знал лично и относился к нему с большой симпатией. Сочинения Монтескье он читал и перечитывал не однажды, постоянно увлеченный мыслью о лучшем общественном устройстве.

Монтескье и его последователь де Траси сформулировали принципы буржуазной демократии — представительного правления — как идеальной формы государственной власти. В книге «Жизнь Наполеона» Стендаль так излагает их теорию:

«Демократия или деспотизм были первыми правлениями, которые предстали людям по выходе их из состояния варварства. Это была первая ступень цивилизации. Аристократия под властью одного или нескольких правителей (французское королевство до 1789 г. было не чем иным, как религиозной и военной аристократией, аристократией плаща и шпаги) повсюду заменила эти бесформенные правления. Это — вторая ступень цивилизации. Представительное правление под верховенством одного или нескольких правителей является новейшим изобретением, которое создало и отметило третью ступень цивилизации...

Наполеон был тем, что когда-либо лучшего произвела вторая ступень цивилизации»[2].

Стендаль не видел принципиальной разницы между правлением Наполеона и правлением Людовика XVI, хотя и отдавал предпочтение первому. Он совершил здесь ошибку, общую всем французским просветителям, кото-

[1] Jean Mélia, Les Idées de Stendhal, Paris, 1910, p. 154.
[2] Stendhal, Vie de Napoléon, Paris, 1929, p. 344—348.

рые придавали решающее значение формам государственной власти. Французские просветители и Стендаль не знали еще того, что жизнь общества, его идеология и государственные учреждения определяются не формой политической власти, а условиями материальной жизни общества.

Третья ступень цивилизации мыслилась Стендалем довольно туманно. Он полагал, что это будет царство свободы, всеобщего гражданского равенства и беспрепятственного гармонического развития личности, удовлетворения всех ее физических и духовных потребностей. В его время принципы Монтескье были, в известной мере, осуществлены в некоторых странах, что отмечал и сам Стендаль, однако ни буржуазная республика (Соединенные Штаты Америки), ни буржуазная монархия (монархия Луи-Филиппа Орлеанского во Франции, конституционная монархия в Англии) им не были приняты за лучшее государственное устройство. «Американские добрые нравы представляются мне омерзительной пошлостью... Эта образцовая страна кажется мне торжеством глупой и себялюбивой посредственности, перед которой, под страхом гибели, надо низкопоклонничать»,— писал он.

Политические идеалы Стендаля отличались подлинным демократизмом, чего нельзя сказать о программе Монтескье и его последователей в XIX в. Например, современник Стендаля писатель и политический деятель Бенжамен Констан, идя вслед за Монтескье, провозглашал «свободу индивида», понимая под ней «торжество личности над массами, требующими подчинения меньшинства большинству» [1].

Среди деятелей культуры и искусства тогдашней Франции было очень немного людей, хранивших, подобно Стендалю, идейные традиции революции XVIII в. и критически оценивавших современную политическую обстановку. Они были одиноки. В ряде случаев их не понимали. К ним относились свысока как к людям, имеющим «несчастье» не ценить спиритических сеансов, идеалистической философии, мистического романтизма Виньи, Ламартина, Шатобриана и звонких либеральных фраз Гизо, Тьера и др.

Прекрасную характеристику состояния умственной жизни Франции этих лет дал Чернышевский в своих «Очерках гоголевского периода русской литературы»: «Все, чем блистала Франция времен первой Империи и Реставрации, было фальшиво и поверхностно или противоречило истинным потребностям нравственной и общественной жизни... В науке понятия страшно измельчали,— ученые знаменитости тогдашнего времени были шарлатаны и фразеры, хлопотавшие о примирении непримиримого, об оправдании наукою предрассудков, о сочетании научной истины с произвольными фантазиями. Время теперь обнаружило, что за люди были и чего хотели Кузен, Гизо, Тьер; а они были еще самыми лучшими из тогдашних знаменитостей.

Кстати, припомним, что такое был знаменитый тогда «либерализм», за который особенно прославлялись эти знаменитости. События обнаружили пустоту и решительную бесполезность этого либерализма, хлопотавшего только об отвлеченных правах, а не о благе народа, самое понятие о котором оставалось ему чуждо. У лучших проповедников его это было легкомысленное заблуждение относительно истинных потребностей нации; другие пользовались этим так называемым либерализмом, как приманкою для привлечения нации на свою удочку,— а для чего нужно было им привлечь нацию, оказалось потом, когда они успели захватить власть: они искали власти для того, чтобы набить себе карманы» [2].

---

[1] B. Constant, Mélanges de littérature et de politique, Paris, 1829, p. VI.

[2] Н. Г. Чернышевский, Эстетика и литературная критика (Избр. статьи, 1951, стр. 289).

Стендаль был на голову выше этих «либеральных» политических мыслителей, его политические идеалы коренным образом отличались от их идеалов. Неслучайно пришедшая к власти после июльской революции буржуазия раздала крупные государственные посты представителям либеральной партии, Стендаль же был удален в захолустный итальянский городок.

5

Эстетический трактат Стендаля «Расин и Шекспир» провозглашал принципы нового искусства, которое тогда было принято называть романтизмом.

Поэтому реалистическая по своим тенденциям теория искусства Стендаля, опиравшаяся на материалистическую философию и на передовые политические идеалы, тоже была названа ее автором теорией романтической. С романтиками его объединяла общая борьба с эпигонами классицизма.

Стендаль в юности еще не отважился выступать против эстетики классицизма. Авторитет Корнеля и Расина, а также Буало был для него священным. Он мечтал стать комическим поэтом; в его творческие планы входило также и создание трагедий в строгих рамках классицизма. В 1802 г. он писал своей сестре Полине: «Я хочу, чтобы через триста лет меня считали современником Корнеля и Расина». Однако вскоре после этого он резко порвал со своими первоначальными замыслами и увлечениями. Охлаждение к классицизму было вызвано политическими мотивами. В Корнеле и Расине он видел теперь прежде всего придворных поэтов, а в классицизме — искусство угождать вкусам аристократов.

В то же время реакционных романтиков, оспаривающих авторитет Корнеля и Расина, Стендаль называет лилипутами, нападающими на великанов. Не изменяя своего критического отношения к эстетике классицизма, он решительно выступает и против реакционных романтиков, их политических взглядов, их философии, их эстетики.

Возвратившись в 1812 г. из Италии во Францию, Стендаль сблизился с группой романтиков, выступавших в журнале «Глобус». Между ним и сотрудниками этого журнала не было, конечно, полного единства взглядов. Либералы и доктринеры, выступавшие на страницах журнала, не шли дальше идеалов буржуазной монархии. После июльской революции они получили высокие государственные должности и отказались от оппозиционных настроений. Стендаль же был и остался противником буржуазных общественных отношений, основанных на эксплуатации человека человеком, на угнетении народных масс.

В романах «Красное и черное» и «Люсьен Левен» он жестоко осмеивает как монархистов, так и либералов. Однако в период подготовки июльской революции он до известной степени примкнул к либералам, возглавлявшим тогдашнюю политическую оппозицию.

Выступая против реакционного романтизма, Стендаль отстаивал национальных гениев Франции XVII и XVIII вв. от оскорбительного поругания. Вместе с тем, признавая заслуги Корнеля, Расина, Мольера, он звал писателей и художников своего времени вперед, к удовлетворению запросов современности, требуя от искусства активного вмешательства в действительность. Он становится непримиримым противником эпигонского классицизма.

В Париже издавался английский журнал «Paris Monthly Review of British and Continental litterature». Стендаль помещал в нем некоторые

свои статьи. Статья «Чтобы писать трагедии, которые могли бы заинтересовать публику 1822 года, нужно ли следовать заблуждениям Расина или заблуждениям Шекспира?» и статья «О смехе», помещенные в названном журнале, вошли в качестве первых двух глав в работу «Расин и Шекспир». Третья глава «Что такое романтизм» была специально написана для книги. Первая часть трактата «Расин и Шекспир» появилась в начале 1823 г.

В марте 1825 г. была опубликована вторая часть как ответ на речь академика Оже.

Название ~~теоретического трактата~~ Стендаля вызвано тем, что спор между классиками и романтиками происходил вокруг имен Расина и Шекспира и их различных драматургических методов. Расин был знаменем классицистов, Шекспир — романтиков.

Политическая система, при которой возник классицизм, по мнению Стендаля, предопределила его пороки,— рабскую зависимость художника от вкусов короля и двора, деспотическую нивелировку талантов, дух подражания, неизбежно ведущий к эпигонству. Еще в первом своем печатном труде «История живописи в Италии» Стендаль писал: «Если Лебрен — первый живописец короля, все художники должны копировать Лебрена. Если бы,— допустим самое невероятное,— нашелся какой-нибудь гениальный бедняга, достаточно дерзкий, чтобы не подражать его манере, первый живописец воздержался бы от всякого покровительства таланту, который своей новизной может вызвать отвращение к его собственному искусству у короля, его господина»[1].

Классицистами Стендаль называет не Корнеля, Расина, Мольера, а их бездарных подражателей в XIX в.

Эпигоны всех эпох — это классицисты. Они предлагают народам «литературу, которая доставляла наибольшее наслаждение их прадедам»,— писал Стендаль. Он сравнивает триумфальные арки древних римлян и арку Порт-Сен-Мартен в честь Людовика XIV. На первых изображены древние воины, вооруженные шлемами, щитами и мечами. И это естественно: так было в действительности, в искусстве мы видим отображение жизненной правды. На арке Порт-Сен-Мартен французские солдаты XVII в., в подражание римлянам, показаны с теми же шлемами, щитами и пр. А ведь это век пушек и пороха, и никогда французские солдаты времен Людовика XIV не были так вооружены. Следовательно, здесь ложь, штамп, эпигонство.

«Римские художники,— пишет Стендаль,— были *романтиками*; они изображали то, что в их эпоху было правдой, а следовательно, трогало их соотечественников.

Скульпторы Людовика XIV были *классиками*; они поместили на барельефах своей триумфальной арки... фигуры, которые были лишены всякого сходства с их современностью»[2].

Романтизм, в понимании Стендаля, не является школой или направлением в искусстве, имеющим определенную и только ему свойственную эстетическую концепцию,— это вся история искусства, взятого в его лучших проявлениях, это искусство, идущее в ногу со своим веком. Быть с веком наравне, не думая об авторитетах, об эстетических канонах, отвлекающих от запросов современности,— вот главный принцип романтизма, выдвинутый Стендалем. «*Романтизм* — это искусство давать народам такие литературные

[1] Стендаль, Собр. соч., т. VIII, стр. 59.
[2] Там же, т. IX, стр. 84.

произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение»[1]. Поэтому все настоящие художники были романтиками, ибо они наиболее полно удовлетворяли эстетические потребности своего века. Романтиком был Шекспир, романтиком был и Расин; только один писал для суровых англичан, другой — для галантных придворных Людовика XIV. «Два человека, равно гениальные — Расин и Шекспир... Эти великие поэты подражали природе; но один хотел понравиться деревенским дворянам, сохранившим еще грубую и суровую простоту, плод долгих войн Алой и Белой розы; другой искал одобрения учтивых царедворцев»,— писал Стендаль[2].

История искусства представляет собой, по воззрениям Стендаля, вечную смену романтизма и классицизма, когда вслед за веком оригинальной творческой деятельности в искусстве, богатым великолепными образцами человеческого ума, следует старческий и дряблый век подражательности и эпигонства, не способный подняться до создания собственных шедевров, отвечающих вкусам своего времени. «В сущности, *все великие писатели были в свое время романтиками*. А классики — те, которые через столетие после их смерти подражают им, вместо того, чтобы раскрыть глаза и подражать природе»[3].

Каждая историческая эпоха имеет свою исключительную и неповторимую особенность, и искусство должно отображать ее.

Итак, сколько было значительных эпох в искусстве, столько было различных видов «романтизма». Отсюда возникает вопрос, каким же должен быть «романтизм» XIX в. по определению Стендаля? Могут ли называться «романтиками», в стендалевском понимании этого слова, жившие и печатавшиеся тогда реакционные романтики? Отнюдь нет. Заявляя, что они лишь скомпрометировали новое направление в литературе, Стендаль отвергает за ними право носить имя романтиков. Он восстает против «...фальшивой чувствительности, претенциозного изящества, принудительного пафоса этого роя молодых людей, которые разрабатывают «мечтательный жанр», «тайны души» и, упитанные и обеспеченные, не перестают петь людские скорби и радость смерти. Все эти произведения вызвали шум при своем появлении, все они названы образцами «нового жанра», все они теперь кажутся смешными»,— так писал Стендаль, относя к этому «рою упитанных и обеспеченных людей» и молодого Виктора Гюго, автора «Гана Исландца», и Лемерсье, автора «Христофора Колумба», «Панипокризиады» с их «однообразной странностью и необычайной разнузданностью остроумия», и Ламартина («Смерть Сократа»), и Жюля Лефевра («Отцеубийца»), и Альфреда де Виньи («Элоа»), и Шарля Нодье («Жан Сбогар»). Стендаль отвергает и немецкий романтизм. Теория Августа Шлегеля «полна предрассудков», а «немецкие романтики — скучные педанты и больше ничего»,— утверждал он.

Стендаль полагает, что перечисленные писатели и поэты только отпугивают серьезных и здравомыслящих людей от борьбы за обновление искусства. «Многие пожилые люди — искренние классики: прежде всего они не понимают слова «романтический»; все унылое и глупое, вроде обольщения Элоа сатаной, они считают романтическим».

Отвергнув теорию и практику реакционных романтиков, Стендаль развертывает собственную художественную программу, которая является не чем иным, как провозглашением принципов реализма в литературе. Стендаль

[1] Стендаль. Собр. соч., т. IX, стр. 53.
[2] Там же, стр. 318.
[3] Там же, стр. 80.

опирается на французскую материалистическую философию и на эстетическую теорию просветителей XVIII в.

Дидро требовал от художника правдивого отображения действительности и в этой отображенной правде видел идеал прекрасного. Стендаль принял целиком это понимание идеала прекрасного в искусстве, выдвинутое Дидро, и развил его в «Расине и Шекспире».

Реакционные романтики, прочитав трактат Стендаля, выразили, прежде всего, несогласие с основным пунктом его эстетической программы: по их мнению, идеал прекрасного в искусстве есть проявление вечной сущности духа. Знаменательна полемика по этому вопросу между Стендалем и Ламартином. Ламартин писал о Стендале: «Он забыл, что подражание природе не составляет единственной цели искусства, что красота прежде всего является законом и целью всех созданий духа». Стендаль иронически отвечал: «Души нежные и восторженные, которых лень удержала от изучения идеологии у философов, а тщеславие убедило в том, что они нашли ее у Платона, впадают еще в другую ошибку: они говорят, что идеальная красота *абсолютна;* что если бы, например, Рафаэлю и Тициану дана была способность постоянно совершенствоваться, то в один прекрасный день они, наконец, стали бы писать совершенно одинаковые картины»[1].

Французские просветители XVIII в., создававшие реалистическую эстетику, высказывали мысль о необходимости обобщения черт многих людей в едином художественном персонаже. Гельвеций писал: «Мольер, чтобы изобразить своего скупца, использовал, может быть, всех скупцов своего века»[2].

Та же мысль еще более четко выражена Дидро: «Скупец и Тартюф были созданы по образцу Туанаров и Гризелей всего мира. Тут выражены их наиболее общие и наиболее характерные черты, но это — не точные портреты ни одного из них...»[3]

Стендаль стоял на такой же точке зрения. Он полагал, что художественный образ при всей неповторимости своих индивидуальных черт обязательно должен быть обобщением, типическим представителем определенной социальной группы. Если романтики, создавая своих героев, стремились представить их исключительными личностями, то реалист Стендаль, наоборот, подчеркивал в созданных им человеческих характерах черты, присущие целому классу, общественной группе. «Двести тысяч Жюльенов Сорелей населяют сейчас Францию»,— писал он о герое своего романа «Красное и черное».

Романтики, подражая Шекспиру, брали у него лишь внешние формы его драматургической системы, отнюдь не вникая в ее сущность: смешение комического и трагического, допускаемое Шекспиром в трагедиях, они возвели в обязательный и непременный принцип. Якобы следуя Шекспиру, они стремились к нарочитой композиционной разобщенности частей пьесы, вводили кричащие диссонансы, назойливо подчеркивали контрасты. Стендаль прозорливо предостерегал от такого ложного пути следования шекспировскому театру. «Подражать этому великому человеку надо в обычае изучать народ, среди которого мы живем»,— писал он в «Расине и Шекспире».

Стендаль провозгласил ряд принципов, по которым должна строиться новая трагедия. Он предлагал драматургам отказаться от соблюдения единства времени и места, показывать важные исторические события, влиявшие на жизнь всей нации.

Он предлагал также писать трагедии прозой, желая внести больше простоты, стремительности, драматизма и естественности на театральные

[1] Стендаль, Собр. соч., т. IX, стр. 227.
[2] Гельвеций, О человеке, 1937, стр. 326.
[3] Дидро, Собр. соч. т. V, стр. 596.

подмостки. Стихи, по его мнению, имеют в себе элемент условности, стихотворная речь предполагает перифразы; рождается тирада, самое дурное, что есть в классицистическом театре.

Призыв Стендаля не остался без ответа. Молодые литераторы 30-х годов последовали за ним («Жакерия» Мериме, «Лига» Людовика Вите).

Следующей задачей, поставленной Стендалем со всей серьезностью в его трактате «Расин и Шекспир» перед новой литературой, является задача художественного отображения современности. Здесь он также расходился с реакционными романтиками, которые тяготели к феодальному средневековью и осуждали французских просветителей за то, что те призывали писателей к изображению современности.

Стендаль не мог и не хотел уходить от злободневных вопросов своих дней.

Он требует от нового, «романтического» искусства правдивого отображения современности. Для примера он предлагает «романтическому» драматургу сюжет о талантливом молодом поэте, которого не могут понять люди, «не ценящие ничего на свете, кроме денег и орденов», который познал всю несправедливость, царящую в обществе, и однажды, отчаявшись, написал «полный желчи и огня памфлет о невзгодах и нелепостях, которые он видел»; за этот памфлет юношу сажают в тюрьму. «Действие похоже на то, что происходит ежедневно на наших глазах. Авторы, вельможи, судьи, адвокаты, писатели на содержании государственной казны, шпионы и т. д., говорящие и действующие в этой комедии,— такие же, какими мы их ежедневно встречаем в салонах, ни более напыщенные, ни более натянутые, чем в натуре, а этим немало сказано»,— пишет Стендаль.

Здесь целая программа реализма, восторжествовавшего во Франции после революции 1830 г. Этот набросок Стендаля, столь проницательно предугадавшего пути развития литературы, осуществится в монументальных полотнах реалистического романа Стендаля, Бальзака, Флобера. Небезынтересно отметить, что Стендаль призывает писателей создавать роман по образцу «Тома Джонса-Найденыша» английского реалиста Филдинга. В «Красном и черном» один персонаж высказывает мысль Стендаля о реалистическом романе: «Эх, сударь, роман — это зеркало, которое наводишь на большую дорогу. Оно отражает то небесную лазурь, то грязь дорожных луж. Почему же человека, который несет зеркало в своей дорожной котомке, вы обвиняете в безнравственности? Его зеркало отражает грязь, а вы обвиняете зеркало! Обвиняйте лучше дорогу, покрытую грязью, а еще лучше — смотрителя дороги, который допускает, что вода застаивается и образует эту грязь» [1].

Роман, по мысли Стендаля, должен представлять собой картину нравов. Писатель увлекался мемуарной литературой. Он ищет в ней правдивое изображение действительности, фактическую достоверность. Методы мемуарной литературы он подчас применяет в своем творчестве. Недаром современники укоряли его в том, что «Пармская обитель» напоминает мемуары.

Бальзак и Стендаль перенесли в свои романы о современности некоторые принципы исторического бытописания Вальтера Скотта. Однако французский реалистический роман о современности, развивавшийся на основе национальных литературных традиций, представляет значительный шаг вперед сравнительно с историческим романом Вальтера Скотта. Отдавая должное английскому писателю за его искусство великолепно воспроизводить внешнюю историческую обстановку, Стендаль критиковал Вальтера Скотта

[1] Стендаль, Собр. соч., т. I, стр. 349—350.

за неумение обрисовать человеческие характеры. «Легче описать одежду и медный ошейник какого-нибудь средневекового раба, чем движения человеческого сердца»,— писал Стендаль.

Призывая к глубокому изучению современности, ее движущих социальных сил, общественных типов, Стендаль рекомендовал писателю придерживаться трезвого описания, логической стройности и предельной точности. «Любовь, эта полная иллюзий страсть, требует для своего выражения математической точности, для нее не подходит язык, выражающий всегда или слишком много или слишком мало и всегда отступающий перед точным названием».

Касаясь языка писателя, Стендаль призывает к простоте, ясности и точности изложения. «Единственная красота стиля — это абсолютная ясность»,— пишет он. Главное, чтобы мысль автора была правильно понята читателем. «Может быть, нужно быть романтиком по идеям, век требует этого, но будем классиками в выражениях и оборотах: это вещи условные, т. е. почти неподвижные или, во всяком случае, изменяющиеся очень медленно».

Стендаль против неясной, туманной, напыщенной риторики, против ненужного словотворчества, против изобретения новых терминов, когда имеются уже определенные слова для характеристики того или иного предмета, явления, понятия. «Этот предмет называется столом,— пишет он,— какое замечательное открытие я сделаю, назвав его асфоделом».

В данном случае Стендаль непосредственно следует за просветителями предшествующего столетия, которые также ратовали за дисциплинированный, упорядоченный, ясный и точный язык писателей. Еще Гельвеций писал, что «почти все правила стиля сводятся к ясности»[1].

Стендаль противоречил и здесь реакционным романтикам, которые порицали просветителей как раз за это требование ясности и простоты языка писателя. «Стиль в те времена представлял не что иное, как грамматическую правильность»,— сетовали они на литературу XVIII в. «Теперь о стиле говорят, как о музыке оперы»[2],— прославляли они неясную, туманную, напыщенную риторику романтических писателей типа Шатобриана.

Реалист Стендаль, заявлявший, что самые сильные человеческие страсти требуют математической точности изображения, одновременно восторженно поддерживал прославление героических натур, свойственное прогрессивным романтикам. Еще в 1817 г. он писал: «жажда энергии нас приведет опять к шедеврам Микель Анджело» («История живописи в Италии»). Его привлекал образ гениального скульптора и живописца, неукротимого в своей бунтующей энергии, художника-титана, создавшего в мраморе героическую симфонию о борьбе человека с насилием.

Сильные натуры в их романтической приподнятости стали основными героями реалистических романов и новелл Стендаля.

6

В первом своем романе «Арманс» Стендаль воссоздал картину жизни французского дворянства в годы Реставрации, дворянства с его ханжеской религиозностью, фанатической приверженностью к родовым реликвиям, жалобами по поводу обнищания дворянских семей, надеждами на то, что правительство Реставрации восстановит былые феодальные привилегии и возместит убытки эмигрантов, дворянства с его дикой ненавистью

[1] Гельвеций, О человеке, 1937, стр. 323.
[2] Prosper de Barante, Tableau littérature française du XVII-e siècle, Paris, 1847, p. 100.

к просветителям XVIII в., злобной враждой к народным массам и суеверным страхом перед новой революцией.

Перед нами законодательница изысканного вкуса в дворянских салонах Парижа маркиза де Бониве. С некоторой долей экзальтации она исповедует «одно из течений германского мистицизма» и увлекает за собой других. Ее пасынок, анемичный юноша, готовящийся к духовной карьере, каждый вечер собирает слуг и совершает с ними общую молитву, сопровождая ее фарисейски-ученой проповедью с обширными цитатами из священного писания. Он производит впечатление «ядовитого животного, встреченного в пустынном месте в глуши лесов»; так отзывается о нем одна из поклонниц его учености, светская красавица г-жа д'Омаль. Этот тупой дворянский сынок презирает народ, считая его неспособным к просвещению и к правильному пониманию вещей. «Как будто народ создан для чтения! Как будто народ может отличить добро от зла!»,— рассуждает он, и эта напыщенная тирада встречена одобрением обитателей особняков Сен-Жермена.

Другой персонаж романа, командор де Субиран, постоянно твердит: «Если не будет восстановлен Мальтийский орден и орден иезуитов, то не пройдет и десяти лет, как появится новый Робеспьер».

Дворянская аристократия полна сословного чванства, свято хранит семейные традиции и высокомерную спесь своих предков. Характерна реплика «знаменитого князя Р...»: «Не позволяйте своему сыну печататься, он слишком родовит для этого».

Дворяне тщеславны, корыстны, недоброжелательны друг к другу, завистливы и лживы, изысканно вежливы и злоречивы. Пустота и никчемность их существования поразительны. «Только чувство ненависти несколько оживляло иссохшее сердце г-жи д'Анкир»,— сообщает Стендаль об одной из обитательниц Сен-Жерменского предместья.

Устами двух героев своего романа Стендаль произносит приговор дворянству:

«Класс наименее энергичный, потому что он наиболее далек от действительных нужд!

— И кроме того класс, страдающий наибольшей аффектацией, потому что он полагает, что на него обращены все взоры».

Эти верные мысли высказывают главные герои романа — двадцатилетний Октав де Маливер и русская девушка, с чертами «замечательной славянской красоты», Арманс Зоилова.

Характер Октава поражает всех своей странностью. Октав позволяет себе выходки, граничащие с безумием, а между тем это наиболее здравомыслящий человек во всей многочисленной толпе аристократов, выведенных в романе.

Меланхолический характер Октава вызвал различные толки в критической литературе. Были различные попытки (вплоть до наших дней) расшифровать «тайну», угнетавшую молодого человека. Однако сам Стендаль указал на причину нравственных страданий аристократического юноши,— они вызывались сознанием несправедливости своего привилегированного положения в обществе. Октав был богат, знатен, пользовался всеми благами жизни, в то время как миллионы тружеников томились в нищете. Мог ли герой Стендаля равнодушно относиться к этому? Вот что писал по этому поводу сам автор, перечитывая свой роман:

«В 1828 году молодой человек не может сказать себе: «Ладно, это для меня безразлично, и я буду пользоваться несправедливыми преимуществами» — и быть после этого веселым». Чудачества Октава объясняются его анархическим протестом против образа жизни класса, к которому он

принадлежит по рождению. Деньги, богатство, чины, дворянские титулы, светская жизнь — ничто в глазах Октава, тогда как они составляют предмет вожделений для его собратьев. Октав не имел и, очевидно, не мог иметь каких-либо представлений о том, как следует устроить свою жизнь, чтобы наполнить ее содержанием, достойным человека, иначе говоря, трудом, полезной общественной деятельностью. Он читал Гельвеция, Бентама и Бейля, сочинения которых предавались анафеме людьми его круга, и он полюбил Арманс прежде всего потому, что она отличалась от других и, подобно ему, презирала низменные взгляды и интересы своего класса.

Для Октава характерна тяга к героическому. Когда корабль, на котором умирал Октав, подходил к Греции, народ которой в это время героически сражался за свою независимость, молодой человек с восторгом воскликнул: «Приветствую тебя, о, страна героев!».

Не следует забывать того, что Стендаль вынужден был маскировать свои политические симпатии: роман его вышел в самую мрачную пору дворянско-клерикальной реакции. Однако проницательному читателю того времени они были очевидны. Весь мир потрясло тогда известие о восстании 14 декабря 1825 г. в России, ставшее грозным предвестием будущих социальных бурь. Симпатии Стендаля к декабристам выразились в том, что он связал с ними нитями родства героиню своего произведения, Арманс Зоилову. «Бесконечно кроткая и нежная по внешности, она обладала твердой волей, достойной той суровой страны, где она провела свое детство»,— пишет о ней Стендаль. Говоря о русской девушке, писатель высказывает свое восхищение храбростью русских воинов, свидетелем которой он сам был в 1812 г.

Гибель Октава нелепа, как и духовная смерть Арманс (она стала монахиней). Два молодых человека, полные жизненных сил, энергии, энтузиазма, столь дорогого Стендалю, одаренные физической и духовной красотой, погибли, потому что задыхались в своей среде, а другой среды, другого образа жизни они не знали. Достойные представители своего класса, г-н де Субиран и кавалер де Бонивe, смеясь над их любовью, которую они не понимали и не могли понять, с холодной жестокостью ускорили их гибель.

«Наш век печален»,— писал Стендаль в предисловии к роману; так же печальна была и рассказанная им история. Писатель отстранял от себя обвинения в тенденциозности и нарочитом сгущении красок. Роман — это зеркало. «...Перед зеркалом прошло человеческое безобразие. К какой партии принадлежит зеркало?» — спрашивал он.

Замечательная сила критики Стендаля, до которой тогда никто из французских писателей не поднимался, интерес к изображению современной действительности и к самым важным ее вопросам, трезвое понимание им исторических условий жизни различных классов делали роман «Арманс» выдающимся событием в литературе Реставрации. Это был первый камень, положенный в фундамент реалистической литературы. Хотя в этом романе дарование Стендаля еще не проявилось во всей силе, писатель уверенно шел к реализму.

7

Заглавие следующего романа Стендаля — «Красное и черное» имеет символическое значение: красное — цвет революции; черное — монашеской рясы, в которую облеклась тогдашняя реакция.

При разработке сюжета Стендаль использовал рассказанный газетами случай из судебной хроники Гренобля. Некий юноша, Берте, попав

в богатый дом в качестве воспитателя детей, стал любовником хозяйки дома, а потом покушался на ее жизнь в порыве ревности и отчаяния.

В романе «Красное и черное» Стендаль дает широкое реалистическое отображение социальной жизни Франции при Реставрации. Подзаголовок романа — «Хроника 1830 года». Писатель сумел проницательно обнаружить подлинные причины политической борьбы и с огромной художественной силой воспроизвести все своеобразие взятого им исторического момента, соотношение классовых сил в стране, классовые интересы, классовое самосознание людей.

Дух стяжательства проникает во все отношения людей. В провинциальном городке Верьере, где первоначально живет герой романа Жюльен Сорель, царит «зачумленная атмосфера мелких денежных интересов». ««Приносить доход» — великое слово, от которого в Верьере зависит все»,— пишет Стендаль.

Все поступки, все помыслы людей направлены только к обогащению. Деньги — великая и магическая сила, единственное божество, которому поклоняются буржуа, жертвуя ради него личными привязанностями, семейными узами, собственным достоинством, понятием о чести, о самой элементарной и необходимой в общежитии человеческой порядочности.

Умный, проницательный Жюльен так рассуждает накануне своей казни: «Ну что же, друг мой: через три дня тебя ждет гильотина... Господин де Шолен снимет окно на половинных началах с аббатом Малоном. И при уплате за это окно кто-то из этих двух почтенных людей обсчитает другого».

Деньги разрушают семейные привязанности, родительскую любовь, порождают эгоистические чувства. Жюльен перед казнью отдает имевшиеся у него деньги отцу, а после его ухода с грустью думает о нем: «Как-нибудь в воскресенье после обеда он покажет свое золото всем верьерским своим завистникам.— За такую цену,— будет говорить его взгляд,— кто из вас не согласился бы с восторгом увидеть своего сына гильотинированным!»

Г-н де Реналь, узнав об измене жены, в первую очередь обеспокоен тем, что в случае развода он, пожалуй, потеряет наследство богатой тетки своей жены.

Даже дети усваивают от старших сознание всего значения богатства. Так, когда Жюльена переманивал к себе в дом воспитателем детей другой верьерский буржуа, предлагая ему более высокое жалованье, и об этом узнали дети Реналя, младший из них Станислав-Ксавье задает матери за завтраком вопрос, сколько стоит серебряный прибор и стопка, из которой он пьет.

«— Почему ты спрашиваешь об этом?

— Я хочу продать их, чтобы отдать деньги г-ну Жюльену: я не хочу, чтобы, оставшись у нас, он оказался в дураках»,— отвечает мальчик.

Стендаль очень тонко подмечает и то обстоятельство, что кичливая дворянская аристократия, мечтающая о возрождении времен Фронды, ненавидящая буржуазию, сама вступает на путь капиталистической наживы. Парижский вельможа маркиз де ля Моль, «располагая возможностью узнать все новости, удачно играл на бирже».

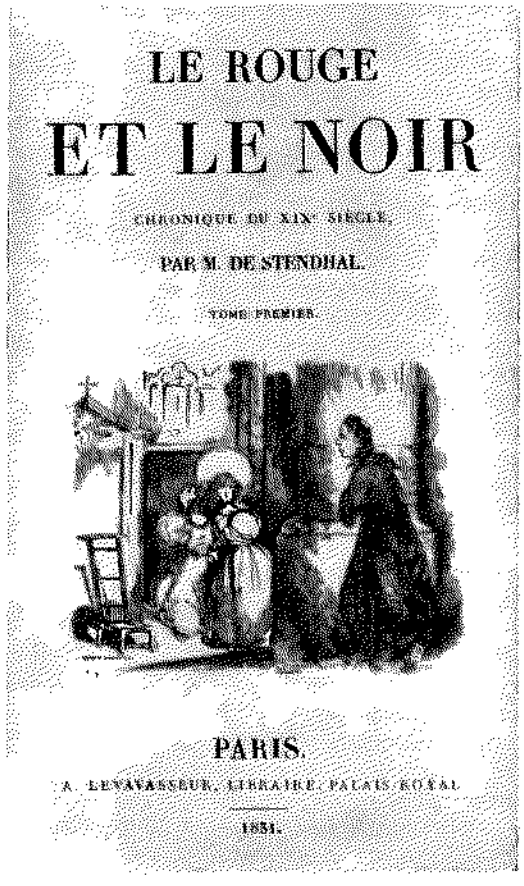
Стендаль весьма наглядно изображает борьбу двух политических партий во Франции в годы Реставрации — партии либералов, связанных с буржуазией, и партии ультрароялистов, лелеявших план переворота для восстановления феодальных отношений. К той и другой из этих партий писатель относился одинаково отрицательно.

Мэр города Верьера, роялист г-н де Реналь, говорит: «В этом злополучном городе фабрики процветают, либеральная партия начинает ворочать миллионами, она стремится к власти, она сумеет выковать себе оружие из

всего». А в Париже роялисты мечтают на конспиративном совещании об иностранной интервенции для возрождения абсолютизма. Вот какую речь произносит маркиз де ля Моль:

«Трон, алтарь, дворянство могут пасть в любой день, господа, если вы не создадите в каждом департаменте вооруженной силы в составе пятисот преданных людей. Это войско должно состоять из наших сыновей, из наших племянников, словом, из настоящих дворян. Иностранные короли не захотят вас слушать, пока вы не заявите им, что двадцать тысяч дворян готовы взяться за оружие, чтобы распахнуть перед ними ворота Франции».

Об этом совещании осведомлен король. В лице г-на де Нерваля, присутствующего на совещании, Стендаль изобразил первого министра Жюля Полиньяка, друга и любимца Карла X. Г-н де Нерваль с дубоватой прямолинейностью, свойственной Полиньяку, заявляет о своих намерениях: «Либо ты сложишь голову на плахе, либо восстановишь во Франции монархию и сведешь палаты к тому, чем был парламент при Людовике XV, и я это сделаю, господа».



Титульный лист романа Стендаля «Красное и черное». Париж, 1831, т. I.

Конспиративный характер совещания, правдиво отмеченный Стендалем, говорит о том положении, в котором находились и король, и вся роялистская клика.

Держа в своих руках государственную власть, дворянство отдавало себе отчет в том, что фактическое господство в стране принадлежит буржуазии.

С добросовестностью ученого-историка заносит Стендаль на страницы своей книги все коллизии этой политической борьбы. Он показывает и реакционную роль католического духовенства. «Идея, наиболее полезная для тиранов, это — идея бога»,— говорит один из персонажей романа. Епископ, присутствующий на конспиративном совещании роялистов, цинично заявляет: «Невозможно образовать во Франции вооруженную партию без помощи духовенства. Пятьдесят тысяч священников в установленные начальством дни повторяют одни и те же слова, и на народ, который как никак поставляет солдат, голос священника подействует больше, чем всякие стишки». Стендаль показывает, как духовенство опутало страну сетью

конгрегаций и для пропаганды в народе монархических идей. Лакеи г-на де Реналя ходят на собрания тайного религиозного общества, и г-н де Реналь платит туда по 20 франков за каждого слугу, чтобы «они не зарезали нас, если снова повторится террор 1793 года»,— говорит г-жа де Реналь.

В годы правления Карла X все более или менее прогрессивные элементы страны склонялись на сторону либеральной партии и видели в ее представителях — в «молодых людях, которые пишут зажигательные статьи в «Глобус»»,—как выражается маркиз де ля Моль,—борцов за новые идеалы прогресса, просвещения и свободы, борцов против режима Реставрации. Мало кто поднимался тогда до понимания ограниченности политической программы либералов, до понимания того, что проповедуемые ими идеи свободы являлись лишь демагогическим приемом. Стендаль разгадал их. Не скрывая своей неприязни к королю, роялистам и клерикалам, он презирает и либералов. «Знаменитый либерал», некий Сенклер, появляющийся в салоне маркиза де ля Моль, вызывает у читателя неприязненное чувство, ибо обнаруживает свои корыстные, карьеристские планы. Стендаль с иронией сообщает, что кичившиеся своими передовыми взглядами провинциальные либералы в Верьере возмущаются тем, что сына плотника, Жюльена, одели в голубой мундир гвардейца в день приезда в город короля: «Надо было слышать, что только говорили по этому поводу богатые фабриканты набивных стульев, которые в кофейных с утра до вечера надрывали свои голоса, проповедуя равенство».

8

Рисуя образ Жюльена, его поступки, поведение, его взгляды, Стендаль в известной степени опирался на теорию просветителей о том, что пороки политической системы накладывают свою печать на мировоззрение частного человека. «...человек повсюду раб. Необходимо, стало быть, чтобы он был низок, корыстен, скрытен, бесчестен. Это — порок правительства»,— писал Гельвеций[1]. Такой же взгляд высказывает и Гольбах: «Лишь пороки общества делают его членов порочными. Тогда человек делается волком для ближнего»[2].

Жюльен живет в порочном, развращенном обществе. Все постоянно напоминает ему, что окружающие его буржуа и дворяне эгоистичны и корыстолюбивы, всюду «грубость и ничем не прикрашенная бесчувственность ко всему, что не относится к деньгам, чинам или крестам».

Жюльен видел, что люди, с которыми он сталкивался, заботятся лишь о своей выгоде и равнодушно или даже завистливо относятся к другим. Его полюбил маркиз де ля Моль, часто с ним беседовал, открывал ему свои тайные мысли. Маркиз находил в нем одареннейшего человека, остроумного собеседника. Но Жюльен понимал, что эта привязанность к нему столичного вельможи уживается с отвратительным барством, с высокомерным презрением аристократа к плебею. «Привязываются же люди к собачонкам»,— рассуждает маркиз о своей симпатии к Жюльену. Юноша слышал много высокопарных фраз о человеколюбии, чести, бескорыстии, но это были лишь фразы, которыми прикрывались грязные эгоистические помыслы людей. «Всюду одно лицемерие»,— заявляет Жюльен. Судьи, которые подчас решают вопрос о жизни или смерти человека, «готовы повесить лучшего гражданина, лишь бы подцепить орденок».

---

[1] Гельвеций, Истинный смысл явлений природы, изд. «Новая Москва», 1923, стр. 85.

[2] Гольбах, Естественная политика, М., 1936, стр. 58.

Когда Жюльен слышит лицемерные разглагольствования директора дома призрения, г-на Вально, о честности, он думает: «Эх, чудовище! чудовище!— я готов держать пари, что он даже спекулирует суммами, предназначенными для этих беспризорных детей бедняков, нищета которых еще священнее нищеты всех других».

Жюльен знаком с мизантропической философией Гоббса. Придя к выводу, что «каждый для себя в этой пустыне эгоизма, именуемой жизнью», Жюльен в духе этой философии утверждает: «Нет, человек не может довериться человеку». Он считает, что пока жизнью правит волчий закон эгоизма, нужно бороться за свое право, за свое место под солнцем, ибо «естественна только сила льва, либо потребность существа, испытывающего голод, холод, одним словом, потребность». Однако Жюльен нисколько не сочувствует этой философии, хотя и верит в ее правоту. «Эта философия, быть может, и правильная, внушает желание умереть»,— с грустью заключает он.

Итак, придя к выводу, что жизнь общества базируется на эгоистических принципах, Жюльен делает попытку приспособиться к этим принципам, «надеть мундир по времени». Вопреки своим личным нравственным принципам, он становится честолюбцем, надевает маску лицемерия. Жюльен дает себе зарок: говорить в обществе лишь то, что сам считает ложным. Он заучивает наизусть книгу Жозефа де Местра «О папе», цитирует свободно по-латыни любое место из Библии. На обеде у Вально он ханжески замечает, что басни Лафонтена безнравственны. Попав в семинарию, он прилагает огромные усилия, чтобы превратить свое лицо в «лицо узколобого ханжи».

Жюльен выполняет поручение заговорщиков-роялистов, едет в Лондон с секретным донесением, рискуя жизнью, подвергаясь опасности быть убитым в пути. Он берет себе в пример кардинала Дюбуа, простолюдина, ставшего первым министром при регенте Филиппе Орлеанском, и папу Сикста V, который в течение 15 лет, добиваясь высшего сана католической церкви, обманывал всю римскую курию. Из литературы Жюльен берет себе в образец лицемера Тартюфа.

Такие решения доставались ему нелегко. Действовать в ущерб своим личным нравственным принципам, своим политическим взглядам, выдерживать борьбу с самим собой было подобно «подвигам Геркулеса». Если какой-нибудь поступок казался ему превосходным, то именно этот поступок вызывал порицание со стороны окружающих его людей. Он постоянно твердил про себя: какие чудовища! Но огромным усилием воли Жюльен подавлял в себе этот рвущийся из груди голос протеста против гнусной морали окружающих его людей, которую он в силу обстоятельств хотел навязать и самому себе.

Политические убеждения Жюльена резко расходились с господствующей идеологией. Он восхищался деятелями революции 1789 г. Он с глубокой симпатией отзывался о Диэраэло Бертуччо, плотнике, осмелившемся выступить против власть имущих (трагедия Казимира Делавиня «Марино Фальери»), он тайно носил при себе портрет Наполеона, имя которого в мрачные годы Реставрации было связано в сознании многих простых людей с воспоминаниями о революции.

Пылкое сердце, энергия, искренность, мужество и сила характера, нравственно здоровое отношение к миру и людям, постоянная потребность в действии, в труде, в плодотворной работе интеллекта, гуманная отзывчивость к людям, уважение к простым труженикам, любовь к природе, красоте в жизни и искусстве, все это отличало натуру Жюльена, и все это он должен

был в себе подавлять, пытаясь приспособиться к звериным законам капиталистического мира. Попытка эта не увенчалась успехом: «Жюльен отступил перед судом своей совести, он не смог побороть в себе тяги к справедливости».

Образ Жюльена Сореля возбуждает в читателях искренние симпатии, он поучителен в самом высоком смысле, и только можно дивиться, что находились буржуазные литературоведы, объявлявшие «Красное и черное» «пандемониумом зла»[1].

Путь бальзаковского честолюбца Растиньяка, который имел высокие нравственные побуждения в начале своей жизненной карьеры, но легко отбросил их и приобрел богатство, стал министром, навсегда похоронив в себе стремления к справедливости и добру, путь этого человека, быть может, более типичен для буржуазной Франции, но читатель с чувством холодной неприязни относится к герою Бальзака. И непривлекательный облик приспособившегося к злу социальной действительности Растиньяка меньше вызывает в читателе гнева и протеста против этого зла, чем образ Жюльена Сореля, пытавшегося проделать позорный путь приспособления, но не сумевшего принести ему в жертву свою возмущенную совесть.

Жюльен стремится к широкой и разносторонней деятельности. Его энергичная натура не может удовлетвориться покоем. Каждый раз, когда перед ним представала тихая гавань мещанского прозябания, маленького мирка, безоблачного уюта, он с ужасом отшатывался от этого призрака. Его честолюбие другого порядка, это — смутное стремление к великому, тот «священный огонь, которым создают себе имя»,— как говорит он сам.

В Жюльене таились богатейшие дарования, унаследованные от народа, единственного хранителя нравственного здоровья общества, по мысли Стендаля. «Я один только знаю, что способен был бы я совершить»,— говорит о себе Жюльен перед казнью.

Стендаль любил своего героя и сочувствовал его стремлениям. Знаменательна в этой связи запись в дневнике одного из крупнейших художников Франции Делакруа: «Я ненасытен лишь в области тех познаний, которые могут помочь мне стать великим. Я вспоминаю (и внутренне, по собственному побуждению, совершенно согласен с этим) то, что писал мне Бейль: «Не пренебрегайте ничем, что может сделать вас великим» (1855).

Жюльена в конце его недолгого жизненного пути «потянуло к незлобивости и простоте», и угасшая страсть к г-же де Реналь «воскресла из пепла». Возвращение Жюльена к г-же де Реналь имеет глубокое принципиальное значение для всей философии романа. Стендаль вложил в любимый им образ г-жи де Реналь свое представление об идеальном человеке, «незлобивом и простом», живущем так, как подсказывает ему сердце, действующем по первому побуждению, а оно, по его мысли, всегда справедливо. Стендаль любил повторять с иронией фразу Талейрана: «Бойтесь первого движения души: оно всегда благородно». Именно благородства поступков и искал Стендаль в человеке.

Г-жа де Реналь богата, привыкла к этому и потому не придает никакой цены деньгам. «Наделенная душой тонкой и способной презирать пошлость, она, благодаря свойственному всем людям инстинкту счастья, не обращала в большинстве случаев никакого внимания на поступки тех грубых существ, в среду которых ее забросила судьба»,— пишет Стендаль. Почувствовав пошлость, грубость, корыстность своего мужа, она решила, что все мужчины

[1] Caro, Etude morale sur le temps présent, Paris, 1855, p. 228.

таковы, и потому прониклась к ним презрением. Красивая, обаятельная в своей непосредственной искренности, она из презрения к окружающим уходит в мир собственных чувств. Но она жила в эпоху Реставрации. Она воспитывалась в монастыре, постоянно находилась в кругу обеспеченных людей; влияние этой среды не могло не проявиться в ее мировоззрении. Г-жа де Реналь глубоко религиозна и по своим политическим убеждениям роялистка. Она вздрагивает при одном имени Робеспьера, ненавидит Наполеона. Когда однажды Жюльен, забывшись, обнаружил перед ней свою симпатию к полководцу, она взглянула на него холодно и отчужденно.

«Она воспитана в неприятельском лагере»,— совершенно правильно решил молодой человек.

Г-жа де Реналь рассуждает так: «Если какой-нибудь Ришелье не остановит потока свободных суждений, то все погибло». И эта фраза целиком взята из лексикона прописных истин роялистской партии.

Однако стоило, по мнению Стендаля, Жюльену иметь немного больше «смелости быть искренним», и г-жа де Реналь обратилась бы в его веру, т. е. прониклась бы симпатией к идеям революции, ее деятелям.

Раскрывая перед читателем историю интимных отношений г-жи де Реналь и Жюльена, Стендаль использует теорию любви, изложенную им в трактате «О любви». «Не любить, когда небо дало душу, созданную для любви, значит лишать себя и другого человека большого счастья. Это все равно, как если бы апельсиновое дерево не захотело цвести, боясь согрешить»,— писал он в этот трактате. Свою теорию о различных категориях любви, о перипетиях любви, изложенную в трактате, писатель последовательно проводит в романе.

Г-жа де Реналь жила в маленьком городке Франции, погруженная в заботы о детях, которых она очень любила, о хозяйстве, о боге, в которого она верила без единой тени сомнения и которого страшилась; добродетельная мать, верная жена, сострадательная, чуткая к людям, любящая тихие радости уединенной жизни.

Однажды ранним утром она увидала у своего дома юношу с заплаканным лицом и детской доверчивостью взгляда. Чудесные глаза, полные юношеского огня и мысли, покорили ее. К очарованию внешнего облика прибавилось восхищение красотой духовного мира юноши. Привыкшая видеть в людях своего круга грубые инстинкты, корысть и подлость, она заметила его умственное и нравственное превосходство над ними и оценила нравственную чистоту Жюльена. Особенно поразило и восхитило ее совершенное равнодушие Жюльена к деньгам, в отличие от ее мужа и всех известных ей буржуа.

Так родилась в ней любовь. Это была «любовь-страсть, самая возвышенная и благородная форма любви, доступная лишь тем, кому чужды корысть и тщеславие, лицемерие и эгоизм».

К этой простой и искренней женщине потянулся Жюльен накануне казни. Блестящая светская Матильда утратила для него свое обаяние. «Настоящей, простой не любующейся собой любви г-жи де Реналь» отдал он предпочтение перед «головной любовью» Матильды.

Естественной и простой г-же де Реналь противопоставляется действующая всегда с расчетом произвести эффект столичная девушка-аристократка Матильда. Дочь вельможи, маркиза де ля Моль, близкого ко двору, она полюбила Жюльена из чувства тщеславия.

Дворяне-аристократы, вернувшиеся из эмиграции, потрясенные и выбитые из колеи событиями революции, обедневшие и утратившие былые свои привилегии, находят радость в несбыточных и сладких мечтах о далеких

временах феодализма, о былой славе их предков, в истлевших страницах истории, в картинах турниров, рыцарской доблести, средневековой любви.

Матильда очень романтична. Она носит траур в день годовщины казни своего далекого предка — событие чуть ли не трехсотлетней давности. В этот день она называет своего брата Норбера именем Аннибале в честь Аннибале ди Коконассо, пьемонтского дворянина и друга Бонифаса де ля Моля, казненного вместе с ним.

Матильда читает Агриппу д'Обинье, Брантома, мемуары Летуаля. Ее интересует эпоха религиозных войн, времена Фронды.

Но молодая романтическая аристократка, идеализирующая феодальное средневековье, думает и о современности, она мечтает и о том, чтобы не было хартии, чтобы восторжествовала вандейская контрреволюция.

«Какое для меня несчастье,— думает она,— что нет больше настоящего двора, подобного двору Екатерины Медичи или Людовика XIII! Я чувствую себя на уровне со всем, что только есть самого отважного и великолепного. Чего бы только ни сделала я с таким благородным королем, как Людовик XIII, вздыхающим у моих ног! Я повела бы его в Вандею, как любит говорить старый барон де Толли, и оттуда он отвоевал бы свое королевство, и тогда не было бы хартии...».

Матильда умна, холодна и насмешлива. Ее боятся все в доме и особенно незадачливые гости. Попасть под обстрел ее острот опасно, так как она умеет язвить, не впадая в запальчивость. Ответить на ее насмешки подчас бывает затруднительно, как ни больно они терзают самолюбие.

И Матильда скучает. Скучает от пресыщения и праздности. Ум, красота, богатство, знатность — все у нее есть. Чего же недостает? Значительности жизненных интересов. Отсюда все чудачества Матильды.

Надменная аристократка, с «холодным и презрительным взглядом фамильного портрета», ярая монархистка, откровенно в саду пожимает руку Жюльену, сыну плотника, «плебею», пишет ему письмо и, наконец, отдается ему, разбивая сокровенную мечту своего отца видеть ее герцогиней.

Безумства Матильды проистекают не столько из праздности, сколько из тщеславия. Если мы проследим мысли девушки, то всюду увидим на первом плане ее себялюбивое и кичливое «я». Поэтому и любовь ее — «головная», по выражению Стендаля, надуманная, вымученная, поэтому и мучается Матильда, впадая из одной крайности в другую, доходя от пылких признаний любовнику, от осуждения себя на рабство ему как «повелителю» до открытой злобы, до ненависти к нему, к «первому встречному», которому она так неосторожно отдалась.

Ее любовь к Жюльену была в сущности только позой. Ей нравилось, что она, такая необыкновенная, такая смелая, решилась отдаться плебею, тогда как другая девушка ее круга не отважилась бы на это. Она мучается когда ей вдруг кажется, что она ошиблась, что в Жюльене нет ничего выдающегося, что ее связь с ним не более, как банальный мезальянс; она мучается потому, что в эту минуту сомневается в себе, а сомнение в собственных достоинствах для такой себялюбивой натуры страшнее всякого наказания.

Матильда никогда бы не призналась в той страшной истине, что она отчасти желает казни Жюльена, как это было на самом деле, ибо казнь ставит его, по ее мнению, выше всех остальных людей и, следовательно, возвышает и ее, полюбившую такого человека. Она наслаждается и гордится в последние дни перед казнью своего возлюбленного той героической и, как ей кажется, самоотверженной борьбой, какую она ведет за то, чтобы спасти его. «...Она рада была бы каждое мгновенье своей жизни наполнить какими-нибудь необыкновенными подвигами»,— пишет Стендаль. Опасность поте-

рять Жюльена наполнила новым содержанием ее жизнь. Она строит героические и безумные планы его спасения, ей хочется задержать мчавшихся на всем скаку королевских коней и, с риском быть раздавленной колесами кареты, упасть к ногам короля, чтобы молить о помиловании своего возлюбленного. Однако героические поступки должны были происходить при одном непременном условии — в присутствии зрителей, которые будут видеть их и восхищаться ими. «Надменной Матильде... все время нужна была оглядка на публику, на других»,— пишет Стендаль.

Еще будучи двенадцатилетней девочкой, Матильда была потрясена рассказом о том, как некогда королева Маргарита Наваррская, добыв голову своего возлюбленного, казненного Бонифаса де ля Моль, предка Матильды, увезла ее с собой в карете и схоронила сама в полночь у подножья Монмартрского холма. Часто представлялась Матильде эта мрачная сцена погребения, всю жизнь мечтала она о том, чтобы совершить нечто подобное. И случай доставил ей эту возможность.

«Матильда проводила любовника до выбранной им для себя могилы. За гробом шло много священников, она же тайно от всех, одна в траурной карете везла на коленях голову человека, которого так любила».

Стендаль осуждает Матильду. Он постоянно вскрывает внутреннюю фальшь чувств и поступков своей героини. И тем не менее, есть нечто в натуре девушки, что привлекает к ней сердце писателя. Он любуется кипучей и деятельной энергией Матильды, ее тяготением ко всему героическому, и читатель верит, что случись этой девушке оказаться перед возможностью совершить акт подлинного героизма во имя высокой цели, она бы его совершила и, может быть, впервые почувствовала бы себя по-настоящему счастливой.

Стендаль восторженно отзывался о женщинах эпохи революции, он восхищался героическим характером г-жи Ролан, противопоставляя ее женщинам эпохи империи, которые плакали, узнав о том, что императору не понравился покрой их платья, или женщинам эпохи Реставрации, которые простаивали долгие обедни, вымаливая у бога должность префекта для своих мужей. Матильда не стала бы делать ни того, ни другого. Ее натура иного склада. Она активна. В ней, как и в похожей на нее Ванине Ванини, много жизненной энергии, столь ценимой Стендалем. Однако дворянско-аристократическая среда Реставрации извратила весь круг понятий девушки и ее ум.

Писатель закончил свою книгу противопоставлением двух женщин: одна украшает могилу возлюбленного мраморными изваяниями, другая через три дня после его казни умирает, обнимая детей, ибо иссяк источник, питавший ее жизнь.

9

В 1829 г. Стендаль начал печатать повести, вошедшие потом в сборник под общим названием «Итальянские хроники». Работа над хрониками являлась для писателя подготовительным этапом в создании «Красного и черного», «Пармской обители», «Люсена Левена». В ряде случаев это были великолепные по точности рисунка эскизы для будущих монументальных полотен его романов. Такова первая новелла «Ванина Ванини», напечатанная в 1829 г. в журнале «Revue de Paris». Образ молодой итальянской аристократки Ванини, набросанный как бы карандашными штрихами в новелле, был затем разработан Стендалем в яркий портрет Матильды де ля Моль.

Столкновение личных и общественных интересов является главным драматическим конфликтом новеллы. События и характеры развертываются на

основе этого конфликта. Здесь два героя— Пьетро Миссирили, сын бедного хирурга, и красавица-аристократка, дочь человека, обладающего несметными богатствами, княжна Ванина Ванини. Пьетро — член патриотической тайной организации карбонариев.

Стендаль, подобно Байрону, горячо сочувствовал героической борьбе карбонариев и с симпатией рисовал их портреты. Но, восхищаясь мужеством, энергией и благородством карбонариев, Стендаль ясно видел беспомощность, наивное прекраснодушие многих из них. В «Красном и черном» он вывел карбонария графа Альтамиру, живущего в Париже в качестве политического эмигранта. Альтамира желает установить в Италии двухпалатную систему правления, он близок к учению просветителей; но вместе с тем он набожен — «ханжа», как называет его однажды Жюльен Сорель. Переворот, который замышляет Альтамира, потерпел крах из-за его идеализма и прекраснодушия в политике, из-за того, что он не захотел применить насилие и казнить «трех подлецов, мешающих делу революции, в результате чего погубил и себя, и своих товарищей».

Создавая образ Альтамиры, Стендаль не погрешил против исторической истины. Организации карбонариев включали в себя самые разнородные социальные элементы, и политические задачи этих организаций были весьма противоречивы. Одни карбонарии мечтали о демократических преобразованиях, другие лелеяли монархические идеалы; одни ненавидели папу и церковь, другие увлекались религиозной мистикой. Итальянские монархи и австрийский двор жестоко расправлялись с карбонариями, бросали их в тюрьмы, подвергали пыткам и казнили. Карбонарии были наивны и непоследовательны, что видел проницательный Стендаль, но они были благородны и мужественны, отстаивая интересы родины, и это привлекало к ним свободолюбивые сердца лучших людей того века.

Случайность столкнула пламенного патриота — карбонария Пьетро Миссирили с богатой аристократкой, влюбившейся в него. Чистый и непосредственный юноша также полюбил ее со всем жаром первого чувства. Однако в условиях постоянных опасностей, в которых находился он, будучи на нелегальном положении, любовь к девушке-аристократке оказывалась несовместимой с трудным, требующим отречений и жертв положением борца-революционера. Перед Пьетро встала дилемма: или отказаться от служения родине, всецело отдавшись личному счастью, или пожертвовать любовью и счастьем во имя патриотического долга. И он избирает второе.

Не такова Ванина. Воспитанная в обстановке роскоши, с детства привыкшая получать все, что ни пожелает, она не научилась в минуты необходимости жертвовать собой. Любовь ее к Пьетро эгоистична. Благородные общественные идеалы, вдохновляющие ее возлюбленного, ничего не говорят ее сердцу. Она живет только собой и для себя. Когда девушка заметила, что карбонарии отрывают от нее Пьетро, она возненавидела их. Думая привязать к себе юношу, Ванина воспользовалась его доверием к ней и предала заговорщиков — товарищей Пьетро, обрекая их на мучительную казнь. Ей непонятны нравственные страдания Пьетро, добровольно отдавшегося властям, после того, как он узнал о гибели друзей. Она сама признается юноше, на какие злодеяния пошла во имя любви к нему. В ослеплении своего эгоизма она полагает, что преступление, совершенное ею, подтверждает лишь силу ее любви, в то время как оно свидетельствует о глубокой испорченности ее натуры. И юноша-патриот, вначале так искренно любивший ее и так благородно и самоотверженно отрекавшийся от нее во имя родины, теперь с ужасом и яростью проклинает себялюбивую аристократку.

В «Итальянских хрониках», которые Стендаль писал урывками, используя материалы старинных рукописей, попадавшиеся ему в частных библиотеках Италии, он постоянно сравнивал минувшие времена с современным ему веком. Он уходил к итальянским впечатлениям от безотрадной французской действительности времен Реставрации, от ее «лилипутов», от реакционных правителей Франции, от вялых и робких либералов, от всего церемонного лицемерия и чинного ханжества — отличительных особенностей жизни Реставрации. Но уход этот не был пассивным бегством от французской действительности. Итальянские впечатления поддерживали в Стендале веру в человека, в человеческую энергию. Рассказывая не без внутреннего содрогания кровавые и трагические эпизоды истории Италии, он, однако, восхищался ее героическими характерами, искренностью и непосредственностью чувств, ненавидя лицемерие и ханжество своего века, «слишком уж застегнутого на все пуговицы». «Тогда существовали истинные страсти, а не одна лишь галантность»,— вот почему в Италии рождались Рафаэли, Джорджоне, Тицианы, Корреджо»,— писал он.

Стендаль мечтал о том, чтобы страсть и энергия, которые он уже видел во Франции в пору революции XVIII в., снова бы возродились на его родине и обеспечили бы ее дальнейший расцвет.

В повести «Аббатисса из Кастро», напечатанной впервые в 1839 г., Стендаль рассказывает о любви Джулио Бранчифорте, бедного молодого человека, и Елены де Кампиреали, дочери богатейшего итальянского вельможи.

Гордый аристократ издевается над бедностью юноши. «Как смеешь ты беспрестанно появляться перед моим домом и бросать дерзкие взгляды на окна моей дочери, когда у тебя нет даже приличной одежды? Если бы я не боялся, что мой поступок будет ложно истолкован соседями, я подарил бы тебе три золотых цехина, чтобы ты поехал в Рим и купил себе приличную одежду. По крайней мере, мои глаза и глаза моей дочери не оскорблялись бы так часто видом твоих лохмотьев».

Однако дочь аристократа пренебрегла разницей общественного положения и горячо полюбила Джулио. Она готова была отдаться ему, но благоговейно обожавший ее юноша не посмел стать ее супругом без венца и родительского благословения.

Тяжелые испытания выпадают на долю молодых людей. Джулио покидает Италию, спасаясь от полиции, которой отец Елены щедро платит за его преследование. Девушка много лет провела в монастыре. Поверив ложному известию о смерти Джулио, она постриглась в монахини и стала аббатиссой. Горячо любившая ее мать, движимая сословными предрассудками, сама того не ведая, стала злым гением дочери.

Находясь в монастыре, среди порочных людей, Елена стала утрачивать лучшие качества своей натуры. В молодую аббатиссу влюбился красавец-епископ. Елена уступила его домогательствам, ничуть не любя его. «Я не видела причин, почему бы мне не изведать грубой плотской любви, как это делают все римские дамы»,— рассуждала теперь эта некогда благородная девушка.

У Елены рождается сын. Его тайно уносят из монастыря. Вскоре все открывается. Елена в монастырской тюрьме как преступница. Тут она узнает, что Джулио жив; обезумев от горя, она закалывает себя кинжалом, чтобы «не увидеть упрека в глазах возлюбленного».

Такова трагическая развязка этой трогательной истории любви.

Стендаль всю жизнь стремился овладеть «великим искусством познания человеческого сердца». Его привлекали натуры честные и правдивые,

характеры сильные и благородные. Такие характеры он находил в народе: он любовался ими, вдохновенно изображая их нравственную и физическую красоту. Джулио Бранчифорте, Пьетро Миссирили — его любимые герои.

10

В марте 1839 г. был опубликован роман Стендаля «Пармская обитель». Еще в 1832 г. в одной из частных библиотек Италии писатель нашел рукописный том, составленный из биографий римских пап и кардиналов XVI—XVII вв. Прочитав жизнеописание Павла III Фарнезе, он записал: «Сделать из этого наброска небольшой роман». И шесть лет спустя, в 1838 г., в молниеносно короткий срок (53 дня) он продиктовал «Пармскую обитель».

«Я импровизировал диктуя. Диктуя одну главу, я не знал, что будет в следующей»,— вспоминал он впоследствии. Нет необходимости сопоставлять итальянскую хронику с великолепным творением французского писателя, ибо, кроме некоторых весьма незначительных деталей, сходства нет никакого. Хроника дала лишь первый толчок фантазии Стендаля.

Эпоха, обрисованная в романе, хронологически охватывает период с 1796 до 1830 г. Место действия — Северная Италия.

До 1796 г. Северная Италия находилась в руках Австрии. Французская революция XVIII в. способствовала значительному оживлению национально-освободительного движения в Северной Италии. Ненависть итальянского народа к австрийскому игу, особенно усилившаяся с 1789 г., в известной мере помогла французским республиканским войскам, которыми командовал молодой генерал Наполеон Бонапарт, изгнать в 1796 г. австрийские армии и австрийских чиновников из пределов страны. Северная Италия была преобразована в Цизальпинскую республику.

Когда Наполеон отправился в Египет, австрийская армия оттеснила войска французов и уничтожила Цизальпинскую республику. Но Наполеон восстановил ее в 1800 г., после битвы при Маренго, где он вновь разбил австрийские войска.

Наполеон шел в Италию с многообещающей политической программой: «Я не хочу ваших попов, не хочу вашей инквизиции, не хочу вашего развратного сената. Я буду Атиллой для Венеции. Все правительства Италии устарели, и им пора рухнуть»,— писал он венецианскому дожу. Однако несколько лет спустя Цизальпинская республика была преобразована в королевство. Наполеон объявил себя королем, а в качестве наместника (вице-короля) назначил своего пасынка Евгения Богарнэ, имя которого Стендаль не раз упоминает в романе.

Итальянские патриоты, с восторгом внимавшие освободительным декларациям Наполеона, вскоре охладели к нему, увидев, что он вовсе не собирается дать стране независимость. Именно в это время возникли первые организации карбонариев. Но их деятельность особенно активизировалась после того, как в 1814 г. Северная Италия вновь подпала под еще более тяжелый гнет владычества Австрии.

Италия теперь была разбита на восемь мелких государств, в которых деспотизм правителей и проводимая ими реакционная политика сочетались с захолустными нравами и культурным застоем. Местом действия своего романа Стендаль избрал одно из таких государств — Парму.

Князь Эрнест Рануций III [1] когда-то был храбрым воином, но, став

[1] Вымышленное лицо. В описываемое в романе время Пармой управляла Мария-Луиза, жена Наполеона I.

правителем Пармы, он совершенно переменился. Он приказывает повесить нескольких либералов. Он не знает теперь покоя, ему мерещатся всюду заговоры, покушения, террористические акты.

Будучи в сущности неглупым человеком, он превратился в комическую фигуру. Он вскакивает по ночам, поднимает на ноги весь дворец в поисках «спрятавшихся убийц». Умнейший граф Моска, его первый министр, потому так и мил сердцу князя, что терпеливо, без тени улыбки, с полной серьезностью заглядывает вместе с ним под столы и диваны и даже в футляры музыкальных инструментов, ища террористов.

Такова логика деспотизма, по мысли Стендаля; раз вступив на этот путь, человек, будь он даже первоначально самых лучших качеств, становится подозрительным, беспокойным, мстительным и жестоким.

Эрнест Рануций крайне тщеславен и, управляя крохотным государством, стремится подражать Людовику XIV. В его приемной висит огромный портрет французского короля. Эрнест Рануций подражает даже его манере говорить.

По первому подозрению правитель Пармы бросает в тюрьмы десятки людей, произнося страшное слово «навсегда». Жестокость — один из принципов его внутренней политики; он находит, что жестокость вселяет в народ уважение к монархической власти.

Деспота-князя окружают льстецы-придворные. Особенно колоритна среди них фигура министра юстиции Расси, способного на самый подлый поступок ради личной карьеры. Его грязными руками расправляется Эрнест Рануций со всякой мало-мальски независимой мыслью в Парме. Подстать министру юстиции и комендант тюрьмы — глупый и тщеславный генерал Конти.

В Парме действует партия либералов, имеющая некоторую силу. Князь заигрывает с ее лидерами. Возглавляет партию маркиза Раверси. Стендаль останавливает внимание читателя на этой придворной интриганке, чтобы показать всю лживость, все лицемерие политической программы и тактики так называемых либералов, которых он изобразил в столь же непривлекательном виде и на страницах «Красного и черного».

Презирая либералов, Стендаль, пожалуй, с еще большей силой презрения относится к сторонникам феодального режима. Таковы маркиз дель Донго и его сын Асканио. Неумные, застывшие в сословной спеси, они заживо схоронили себя в старом замке, и при Наполеоне заняты шпионажем в пользу Австрии. Принимаясь писать очередное донесение в Вену, старый маркиз облачается в парадный мундир, украшенный всеми пожалованными ему австрийским двором орденами. После падения Наполеона маркиз получает государственную должность, но, не справившись с обязанностями, снова удаляется в свой родовой замок. Асканио и старый маркиз холодны, жестоки, равнодушны ко всему, что не затрагивает их личных интересов, и ненавидят друг друга: отец — потому, что должен передать сыну миллионное наследство, сын — потому, что отец слишком долго задерживается на этом свете. Даже внешний облик их отвратителен: у них плоские бледные лица с круглыми светлыми, как у рыб, глазами. Они пудрят волосы, подчеркивая этим свою приверженность к аристократическому режиму.

В лице графа Моска Стендаль показал политического деятеля. Этот образ особенно привлекал Бальзака, находившего в нем черты Потемкина, Меттерниха, Шуазеля. Стендаль с симпатией и грустью рисует портрет первого министра пармского правительства. У графа Моска когда-то были возвышенные, демократические взгляды, он верил в принципы свободы личности и равенства. Втайне он сочувствует им и теперь, но, потеряв

надежду на их осуществление в годы разгула реакции, граф Моска стал служить деспотизму.

Изверившись в возможности осуществления возвышенных идеалов, Моска употребляет все свои блестящие способности на служение реакционно-монархическому режиму, которому в душе нисколько не сочувствует. Его дружба с герцогиней Сансеверина потому так и крепка, что только в беседах с этой умной женщиной он может быть самим собой, высказывать подлинные свои воззрения и чувства.

Пармский двор Стендаль обрисовал великолепно, с истинным мастерством большого художника и умом государственного деятеля. «Это сама жизнь и жизнь придворная, нарисованная не карикатурно, как пытался сделать это Гофман, а серьезно и зло»,— писал Бальзак.

Стендаль создает реалистические, тонко разработанные психологические портреты итальянцев первых десятилетий XIX века.

Несколько романтична лишь фигура Клелии Конти, как бы окутанная дымкой. Романтичен и Ферранте Палла, карбонарий. Бальзак был восхищен образом Ферранте Палла. Он сравнивал его с поэтом-революционером Сильвио Пеллико, называл карбонария «мучеником молодой Италии», «Святым Павлом республики». Бальзака привлекла к себе самоотверженная любовь революционера к родине и народу, страстная, доходящая до одержимости, увлеченность идеей свободы. «Все, что он делает, что говорит, все божественно. У него убежденность, величие, страстность верующего»,— восторженно восклицал Бальзак.

«Я сам лелеял в воображении подобный образ,— признавался творец образа Мишеля Кретьена,— и если имею незначительное преимущество перед г-ном Бейлем в первенстве создания, то уступаю ему в исполнении».

Бальзак, как и Стендаль, любил грандиозное в человеческих характерах и страстях. Неслучайно, полный воодушевления и восторга, он писал об образе итальянского революционера, пламеневшем, по его словам, горячими красками Тициана: «Палла Ферранте — это целая поэма, поэма, превосходящая «Корсара» лорда Байрона!»

Основное внимание автор обратил на детальную обрисовку характеров и судьбы двух центральных героев романа. Это Джина Пьетранера, впоследствии герцогиня Сансеверина, и Фабрицио дель Донго, ее юный племянник.

Джина умна и красива. Она обладает пылкостью характера и энергией, присущей, по мнению Стендаля, лучшим итальянским натурам. Брат ее, угрюмый маркиз дель Донго, хотел выдать ее замуж за старого богатого аристократа, но Джина сама избрала себе спутника жизни — молодого храброго офицера, преклонявшегося перед Наполеоном. Так как она настояла на своем выборе, то брат лишил ее принадлежавшей ей части наследства. Но Джина счастлива, скитаясь с мужем по дорогам войны в полковой повозке. После того, как муж был убит на дуэли, Джина поселилась в маленькой квартирке в Милане, и тогда брат, боясь пересудов, приглашает ее к себе. Жизнерадостная Джина переезжает к брату в его мрачный замок, где многое ей немило. Но она очарована своим племянником Фабрицио, присутствие которого и удерживает ее там.

Джине присущи передовые гуманные взгляды. Она сочувствует карбонариям, ненавидит реакционеров. К Наполеону у нее восторженное чувство, усвоенное еще от погибшего мужа. Когда пылкий Фабрицио, узнав о возвращении Наполеона с острова Эльбы, с юношеской решимостью заявил ей о своем желании бежать к нему, Джина не препятствует, хотя и страшится за судьбу племянника. «Позволяя тебе бежать к нему, я жертвую

для него всем, что у меня есть дорогого в жизни»,— говорит она. И действительно, вся жизнь этой энергичной, волевой, переживающей глубокую нравственную трагедию женщины, посвящена ему. Когда умер Фабрицио, удалившийся в монастырь, умерла и Джина, ибо она не могла жить с сознанием, что в мире уже нет бесконечно дорогого ей существа.

Внешне Джина вступает в компромисс с действительностью. Она встречает графа Моска, находит его умным, порядочным, искренним. Он становится ее другом, ее возлюбленным. Граф Моска уже был женат и хотя разведен с женой, однако, по существующим законам, мужем Джины он быть не может.

В Парме живет старый герцог Сансеверина, богач, миллионер. Он мечтает получить орденскую ленту. Граф Моска обещает ему ленту, если он фиктивно женится на Джине. Старый герцог в восторге. После свадьбы он оставляет свой роскошный дворец в Парме молодой супруге и уезжает исполнять дипломатическую миссию. Джина становится любовницей Моска,— такова печальная сделка с совестью.

Второй основной герой романа — Фабрицио дель Донго. Некоторые критики сближают его с Жюльеном Сорелем. Однако известное сходство в их судьбе обусловлено лишь временем: оба они живут в тяжелую и мрачную пору Реставрации, которая как во Франции, так и в Северной Италии душит все живое. Фабрицио, как и Жюльен, мечтает о военной карьере; подобно Жюльену, он идеализирует Наполеона. Как и Жюльен, он учится в духовной школе. Однако на этом и заканчивается сходство. В остальном они — совершенно различные по характеру, по взглядам на жизнь, по воспитанию натуры. Жюльен — плебей, Фабрицио — аристократ. Жюльен один без чьей-либо помощи бьется с противоборствующими ему силами общества. Он умен, энергичен, у него огромная сила воли. Фабрицио, несмотря на свою пылкую храбрость — натура мягкая, женственная. Им постоянно руководят женщины. «Говорите с бóльшим уважением о представительницах того пола, от которых зависит вся ваша удача в жизни; мужчинам вы никогда не будете нравиться: вы слишком пылки для прозаических душ»,— наставляла его Джина.

В битве при Ватерлоо, в которой случайно участвует Фабрицио, попав на поле брани неопытным мальчиком, его наставницей и спасительницей стала добрая маркитантка. А потом всю жизнь им руководила Джина. Он, не задумываясь, исполнял ее волю, усваивал ее уроки, стал духовным лицом по ее решению. Эрнест Рануций, разговаривая с ним, сразу же заметил, что устами юноши говорит Джина.

Фабрицио полюбил Клелию Конти. Любовь эта возвышенна, романтична. Фабрицио и Клелия — сходные натуры; они нежизнеспособны и рано гибнут, не обретя счастья. Аристократическая среда наложила на них глубокий отпечаток. Фабрицио и Клелия религиозны, они искренно верят в святость церкви.

Роман «Пармская обитель» открывается широкой панорамой Северной Италии. Это как бы пролог. Стендаль дает здесь свободу своим юношеским воспоминаниям о той поре, когда вместе с армией Наполеона вступил он на прекрасную землю, пораженный и восхищенный памятниками ее старины и произведениями искусства мастеров Ренессанса. Бальзак упрекал Стендаля за это вступление, находя его излишним в романе, и Стендаль хотел было уже уступить своему прославленному собрату, но во-время отказался от опрометчивого решения. Лев Толстой высоко оценил реалистическое мастерство страниц романа, посвященных описанию битвы при Ватерлоо. Здесь нет фальшивой, декоративной героизации войны, к которой издавна

прибегали поэты и живописцы, здесь нет и того надрывного чувства ужаса и обреченности, которое можно отметить в некоторых позднейших романах о войне.

В 1839 г. Бальзак опубликовал в «Ревю де Пари» статью «Этюды о г-не Бейле (Фредерике Стендале)», посвященные анализу «Пармской обители». Бальзак писал:

«...при первом чтении романа, который меня совершенно поразил,— я все же нашел в нем недостатки. Но когда я стал его перечитывать, то с удивлением чувствовал, что куда-то исчезли все длинноты, и сам увидел полную необходимость тех подробностей, которые в первом чтении казались мне ненужно длинными или смутными. Сейчас для того, чтобы хорошо написать об этом романе, я заново его прочитал. И вот, занявшись этим дольше, чем хотел первоначально, я задержался, любуясь каждой страницей поистине прекрасного произведения, и все в нем показалось мне в высшей степени гармоничным, взаимно связанным и согласованным как в силу искусства писателя, так и в силу объективной действительности излагаемого хода событий» [1].

Стендаль был поражен: он так привык к тому, что его сочинения встречали лишь холодное равнодушие. Восторг Бальзака, «лучшего знатока дела», каким он его считал, тронул и глубоко взволновал его.

11

С мая 1834 г. по сентябрь 1835 г. Стендаль работал над романом «Люсьен Левен» («Красное и белое»). Роман, однако, остался незаконченным, обработаны лишь первые 17 глав. Опубликован он был уже после смерти писателя, первоначально в весьма искаженном виде [2].

Тем не менее этот роман Стендаля заслуживает самого пристального внимания. Здесь отображен уже не период Реставрации с ее борьбой дворянства и буржуазии, а Июльская монархия — время безраздельного господства финансовой аристократии. В нем проявилось отрицательное отношение Стендаля к буржуазной демократии, которую он показал во всей неприглядности.

Герой романа — сын крупного банкира. Но этот молодой человек по имени Люсьен Левен является исключением в своей среде. Он презирает буржуа. Конституционное правление Луи-Филиппа он называет «пресной смесью из лицемерия и жеманства». За республиканские взгляды он изгнан из Политехнической школы.

У Люсьена нет прочно сложившихся политических убеждений, республиканизм его выражен весьма туманно. Он действует так, как рекомендует ему отец. Не сочувствуя нравственным принципам банкира, он, однако, уважает его ум и решает, что таков век, век господства подлости и эгоизма. В ряде случаев Люсьен высказывает весьма необдуманные суждения, от которых при достаточно зрелом размышлении он отказался бы. Так, он однажды рассуждает: «Я не могу жить с людьми, неспособными мыслить утонченно, как бы они ни были добродетельны. Я сто раз отдал бы предпочтение изысканным нравам какого-нибудь развращенного двора... Значит,

---

[1] Stendal, Chartreuse de Parme, P., 1846, p. 447.

[2] Друг Стендаля, Ромен Коломб, издал в 1855 г. первые 17 глав романа под названием «Зеленый охотник». В 1894 г. издатель Жан де Мити напечатал весь текст рукописи, но с большими пропусками и искажениями. Лишь в 1927 г. Анри Дебрей подготовил научное издание романа, опубликованное издательством Шампьон.

чувство уважения к самому себе для меня еще не все; я испытываю потребность в развлечениях, возможных только при наличии старой цивилизации».

Все эти мысли опровергаются последующими поступками Люсьена. Нравы высшего общества Парижа и Нанси вызвали лишь чувство отвращения у молодого человека, и он не захотел потерять уважение к себе ради «потребности к развлечениям». Стендаль последовательно проводит своего героя через ряд жизненных испытаний, заставляет его самого принять участие в самых грязных махинациях, которыми систематически пользуются господствующие классы — дворянство и буржуазия.

Люсьен должен занять место в обществе. Отец определяет его в полк. Какое счастье это составило бы для Жюльена и для Фабрицио, которые обожали Наполеона и мечтали о военной славе! Люсьена Левена это поприще нисколько не прельщает. Он ничего не ждет от своего «накрахмаленного века». Какие перспективы обещает ему военная слава? — Ничего героического и возвышенного. Разве только схватки где-нибудь в провинциальном городе с умирающими от голода рабочими. «В лучшем случае я буду убит, как Пирр, ночным горшком (неприятный сюрприз), выброшенным за окно беззубой старухой»,— иронизирует Люсьен.

Полк, в который определили Люсьена, расквартирован в городе Нанси. Печальные мысли появились у молодого офицера при виде именитых жителей этого города. «Эти люди думают лишь о деньгах и о способах их накопления,— с отвращением решил он про себя.— Таков, конечно, характер и внешний вид этой Америки, которую нам превозносят либералы». Америка как олицетворение буржуазной демократии постоянно приходит на ум Люсьену, и он всегда отзывается о ней с чувством отвращения.

Опасения Люсьена оправдались. Вместе с офицерами и солдатами полка, в котором он служил, ему пришлось исполнять самые недостойные полицейские обязанности — усмирять восставших рабочих. Ненависть и презрение обездоленных тружеников, подлость и бездушный эгоизм сослуживцев-офицеров,— вот с чем он столкнулся. В рабочем квартале Люсьен был поражен ужасающей бедностью и грязью, в которой жили создатели материальных благ общества. «Всюду вставал живой образ нищеты, щемящей сердце»,— так описывает Стендаль впечатления своего героя.

За расправу с ткачами офицерам обещали ордена, повышение по службе. «Никакого снисхождения... можно будет заработать орден»,— такие наставления делал им полковник Малер.

Люсьен чувствовал себя подавленным. Ко всему примешивалось еще личное горе: местным буржуа удалось оклеветать и скомпрометировать его в глазах г-жи де Шастеле, которую он любил со всем жаром первой любви.

Люсьен бросает военную службу и возвращается в Париж. Снова тот же вопрос: «кем быть?» По совету отца, молодой человек становится чиновником министерства. Он избирает карьеру политического деятеля. Что же сулит ему этот путь? — новые отречения от честности и справедливости, новые позорные сделки с совестью. «Чувствуете ли вы в себе достаточно коварства, чтобы вступить на поприще почестей?» — иронически спрашивает его отец. «Мне все одинаково безразлично и, могу сказать, одинаково противно»,— отвечает Люсьен, ошеломленный зрелищем окружающей его подлости.

Отец раскрывает перед ним закулисную сторону политики: «Во всяких грязных делах вы будете только давать руководящие указания, исполнять их будут другие. Вот основной принцип: всякое правительство, даже правительство Соединенных Штатов, лжет всегда и во всем».

«Я вхожу в воровской притон»,— говорил себе Люсьен.

Стендаль провел своего героя через многие испытания. Люсьен вынужден помогать министру внутренних дел де Везу в биржевой спекуляции. Он с отвращением наблюдает, как этот правительственный деятель, разглагольствующий о честности, участвует в грабительских операциях. Глядя на министра, он мысленно восклицает: «Вот вор,— вор за работой». В Нанси Люсьен был поставлен в необходимость стрелять в ткачей, которых нищета доводила до открытых выступлений против хозяев; в Париже он должен содействовать ограблению государства высокопоставленными сановниками. Люсьена впутывают в грязную историю с тайным агентом полиции Кортисом, которого министр внутренних дел был бы непрочь отравить из опасения, что тот может предать гласности некоторые нежелательные сведения о тайных методах правительственных органов. Люсьен покупает молчание умирающего Кортиса. В этом грязном деле замешаны министры, врачи и сам король Луи-Филипп.

Люсьен вынужден участвовать в предвыборной кампании, в закулисных махинациях буржуазной демократии, и Стендаль доводит его до последней степени унижения. Посланный в провинцию для проведения выборов, Люсьен сталкивается с ненавистью и презрением народа. Его как правительственного комиссара встречают оскорблениями и свистом, забрасывают грязью. Ком жирной вонючей грязи попадает ему в рот. Толпа в восторге, и кто-то кричит: «Его лицо теперь так же грязно, как и его душа».

Все это должен был перенести Люсьен, но в оскорбительных криках толпы он слышит голос правды и потому негодует лишь на себя. «Я плохо устроил свою жизнь: я попал в невылазную грязь»,— думает Люсьен. Он не находит никакой радости в тех порочных наслаждениях, какими тешили себя пресыщенные и извращенные богачи. «Утром с ворами, а вечером с потаскухами»,— говорит он о своей жизни в Париже. Блестящая светская красавица г-жа Гранде, безумно влюбленная в него, не могла придумать ничего лучшего, как предложить ему 12 тысяч франков ежегодного вознаграждения, с тем чтобы он четыре раза в неделю посещал ее.

Почти на протяжении всей книги читатель видит Люсьена недовольным и неудовлетворенным. Банкир Левен — отец Люсьена — не без досады думает о своем сыне: «Он не создан для нынешнего века, до самой смерти он останется лишь пошло-добродетельным человеком».

Банкир Левен при всем своем уме не может понять сына. Честность в его глазах — не что иное, как глупость. Левен сознает себя настоящим хозяином Франции. Он не боится короля. Министры ухаживают за ним, и банкир весьма бесцеремонно обходится с ними. «Я нагоню на них страху»,— весело заявляет он однажды Люсьену. Мораль банкира весьма проста: «Мне не приходится искать благосклонности людей, стоящих у власти или управляемых ими,— говорит он,— я обращаюсь только к их кошельку: по утрам у себя в кабинете я доказываю им, что их интересы совпадают с моими».

Реалист Стендаль этой фразой банкира вскрывает всю подноготную Июльской монархии. Король с его резиденцией в Тюильри, министры, рассылающие по стране правительственные циркуляры,— всего лишь слуги денежных тузов.

На страницах своего романа Стендаль рисует обаятельный образ г-жи де Шастеле. Она несколько напоминает г-жу де Реналь из романа «Красное и черное»: «Г-жа де Шастеле была существом кротким и беззаботным. Ничто не волновало эту нежную душу, склонную к задумчивости и уединению»,— пишет о ней Стендаль.

Так же как и г-жа де Реналь, она глубоко презирает свою среду, общество провинциальных дворян и буржуа, так же как и г-жа де Реналь, она живет жизнью сердца, находя в уединении, в отрешенности от пошлых людей покой, свободу и некое подобие счастья. Люсьен видел в ней прежде всего честного и правдивого человека. Поэтому беседа с ней была для него освежающим бальзамом. А в разлуке с г-жой де Шастеле, утомленный созерцанием подлости, эгоизма, бездушия окружающих его людей, он часто обращался к воспоминаниям о ней, и они несколько успокаивали его, вселяя веру в торжество лучших качеств человека.

Так, после вечера, проведенного в салоне г-жи Гранде, он испытал истинное наслаждение, разрешив себе часок побыть наедине с воспоминаниями о г-же де Шастеле: «Представители человеческой породы, цвет которых он видел в тот вечер, были как будто созданы для того, чтобы усомниться в возможности существования таких людей, как г-жа де Шастеле».

Люсьен в конце концов уходит от подлого, продажного, угнетающего бедняков класса. «Как! Вы ведь могли надеяться получить столько миллионов! — говорили ему бездельники, встречаясь с ним в фойе оперы». Но Люсьен предпочел остаться без этих миллионов. Ему были бесконечно мерзки люди, которые ради обогащения готовы в любую минуту пойти на сделку с совестью. Все симпатии Люсьена на стороне народа, нравственность которого проста и чиста, как «воздух горной местности».

12

Художественные произведения Стендаля отличаются исключительным совершенством реалистического отображения действительности. Перед нами предстает яркая картина общественной жизни первой половины XIX в. в ее противоречиях и острой внутренней борьбе.

Его современники — Шатобриан, Бенжамен Констан, Сенанкур и другие — в своих произведениях ставили проблему конфликта между личностью и обществом. Однако, избирая исключительных героев, помещая их в исключительные обстоятельства, они проходили мимо действительных конфликтов, характерных для общественной жизни того времени.

Стендаль справедливо осуждал этих писателей за неумение и нежелание оперировать фактами реальной действительности. Создавая свои монументальные художественные образы, он исходил из действительных жизненных противоречий и конфликтов. Поэтому страницы его произведений заключали в себе большую и волнующую правду жизни.

В первом романе Стендаля «Арманс» Октав также страдает, но не оттого, что он умен и талантлив, а кругом его посредственные и бездарные люди. Он стыдится своего богатства, своего привилегированного положения. Перед нами конфликт социальный, конфликт реальный.

Его второй роман «Красное и черное» освещает ту же социальную проблему. Только здесь конфликт еще более острый и непримиримый. Крестьянский юноша, плебей, вступает в борьбу с классом богатых и привилегированных, заявляет о своем праве на радости жизни, на счастье, на материальные блага, на культуру. Беспощадный разоблачитель буржуазного общества, Стендаль правдиво показал, как отнеслась привилегированная каста к этому посягательству на ее «права». Она беспощадно уничтожила гениального смельчака, воспользовавшись его человеческими слабостями. Здесь перед нами галерея живых портретов современников Стендаля, взятых из различных социальных групп. В художественной конкретности этих портретов заключена огромная сила типического обобщения.

Реальные типические конфликты положены также в основу романов «Пармская обитель», «Люсьен Левен» и новелл из серии «Итальянские хроники».

Стендаль — писатель исключительного ума, большой проницательности и тонкого политического чутья. Он чутко улавливал новые идеи, зорко подмечал в действительности едва различимые на поверхностный взгляд симптомы надвигающихся революционных событий, ясно видел причины, порождающие рост революционной активности масс: непрестанно расширяющуюся пропасть между классом бедняков и утопающей в роскоши буржуазией. Стендаль прозорливо отмечал растущее моральное разложение и признаки неминуемой гибели господствующего класса.

«Стендаль был первым литератором, который почти на другой день после победы буржуазии начал проницательно и ярко изображать признаки неизбежности внутреннего социального разложения буржуазии и ее туповатую близорукость»,— писал Горький [1].

13

Стендаля называют мастером психологического романа. Может быть, не следует именовать широкий, многоликий социальный роман Стендаля романом психологическим по преимуществу, как это делают за рубежом многие исследователи художественного наследия французского писателя, сводя, таким образом, проблематику его творчества исключительно к вопросам психологии. Однако нельзя не видеть в нем тончайшего живописца духовной жизни человека.

Реалисты Бальзак и Стендаль тесно связали психологию героя с внешней средой, обогатили художественный образ разносторонним отражением деятельности человека. В их романах человек дан полнокровным, живым, реальным. Стендаль изображает психологию человека через его внешний облик. Таков, например, портрет лукавого и лживого аббата де Фрилера («Красное и черное»): «огромный нос, образующий совершенно прямую линию, придавая профилю, в общем весьма изящному, родовое сходство с лисьей мордочкой».

Стендаль часто характеризует через вещи психологию человека, его привычки, вкусы, склонности («дама, повидимому, столь любящая собственность, во время обеда сделала отвратительную сцену лакею за то, что тот разбил рюмку и разрознил дюжину»).

Мысли и чувства героев показываются писателем в их зависимости от внешних побудителей. («Он уже готов был поддаться одолевшему его умилению, как вдруг на свое счастье уловил наглый взгляд барона де Вально». Или — «Глаза у этого мужлана так и пылают,— подумал он,— какое торжество для этой низменной душонки!» Или — «Жюльен нашел, что в парике его слишком много волос; эта мысль помогла ему не смущаться» и т. д.).

Чрезвычайно тонко разработан Стендалем метод дифференциации характеров персонажей путем показа их различного отношения к одному и тому же явлению. Жюльен для г-жи Дервиль «ребячески неловок и скучноват», для г-жи де Реналь — «пламенная душа». Г-же де Реналь нравились в Жюльене естественность и наивная простота, г-же Дервиль, наоборот, только однажды «пришлись по вкусу трогательные и высокопарные речи Жюльена», т. е. как раз тогда, когда он был менее всего естественен. Смущение Жульена оттого, что он не нашелся, что ответить на вопрос

[1] См. А. М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 26, М., 1953, стр. 221.

г-жи де Реналь, понято ею как «проявление очаровательного простосердечия», а г-жою Дервиль — как следствие «хитрости» и «скрытности».

В социальном романе Стендаля эти тонко подмеченные психологические нюансы служат средством характеристики общественного облика героев. На балу у де Реца граф Норбер, сын маркиза де ля Моль, «проникался... чуть ли не завистью и впадал в дурное настроение» от созерцания пышности и великолепия роскошного дворца, что же касается плебея Жюльена, преклонявшегося перед красотой в искусстве и в жизни, то «в первую залу, где танцовали, он вошел очарованный, восхищенный и почти робкий от волнения».

Важным моментом в художественном методе Стендаля является обрисовка им психологических коллизий, явившихся следствием неправильного истолкования человеком явлений или поступков другого. Такие психологические коллизии создают атмосферу напряженной борьбы чувств, характер человека проявляется в постоянной активной взаимосвязи с внешним миром. Напомним следующую сцену из романа «Красное и черное». Жюльен целует руку г-жи де Реналь. Перед тем она заподозрила, что он любит другую, и теперь, страдая от ревности, отталкивает его. Жюльен истолковал это движение как проявление высокомерия богатой женщины и, «с презрением выпустив ее руку», удалился.

Стендаль чрезвычайно тонко воспроизводит самый процесс психологических переживаний персонажей романа, не забывая при этом оттенить наиболее существенные черты характера. Воспроизводя муки ревности г-на де Реналя после получения им анонимного письма, уличающего его жену в неверности, Стендаль не преминул подчеркнуть основную черту характера де Реналя — тщеславие.

Такая же тонкая детализация в обрисовке характера, подробное и тщательное описание малейших движений души наблюдается и в других романах Стендаля — «Арманс», «Пармская обитель», «Люсьен Левен».

Несколько в ином плане написаны «Итальянские хроники». Здесь повествование ведется в напряженном темпе, автор не дает времени читателю задержаться на той или иной детали. Он очерчивает лица, характеры широкими штрихами. В сравнении с многоцветной живописью его романов это, скорее, изумительные по мастерству исполнения эскизы. Стендаль стилизовал свои произведения под скупую в выражениях, но всегда точную летописную запись. «Неизвестный автор рукописи — человек осторожный; он никогда не рассуждает о событии, никогда его не приукрашивает; единственная его забота — правдивое повествование. Если порой, сам того не сознавая, он бывает красноречив, то это потому, что в 1585 году тщеславие отнюдь не окружало все человеческие поступки ореолом аффектации; люди думали, что воздействовать на соседа можно лишь одним путем — выражая свои мысли как можно яснее»,— писал он. Вырисовывая до мельчайших подробностей психологию героев своих романов, Стендаль вместе с тем достаточно ярко изображает и внешний мир, окружающий их.

Стендаль, как было уже сказано, порицал Вальтера Скотта за то, что тот воспроизведению «местного колорита» в своих романах посвятил основное внимание, что в его романах воссоздание психологии исторических персонажей значительно уступает описанию костюмов, обычаев, предметов обихода и пр. Однако Стендаль вовсе не хотел отказаться от «местного колорита». В своих романах он, быть может, менее распространенно, чем Бальзак, но тем не менее ярко и основательно дал этот внешний исторический антураж. Таково, например, описание аристократического салона, в котором собирались крайние роялисты, задумавшие совершить переворот

в стране для уничтожения всех достижений революции 1789 г. и возвращения старого режима: «Он (Жюльен.— *С. А.*) сидел в гостиной, обтянутой красным бархатом с золотым позументом. На маленьком столике стояло большое распятие из слоновой кости, а на камине лежала книга г-на де Местра «О папе» с золотым обрезом и в великолепном переплете».

Бальзак в своем этюде о Стендале высоко оценивает мастерство автора «Пармской обители», отмечает его любовь к фактам, к точности и достоверности. Он считает, что художественный метод Стендаля соответствует духу французского народа, трезвого и здравомыслящего, веселого, деятельного и склонного к насмешке.

14

Тонкий ценитель стиля, знаток и великолепный мастер-стилист Флобер записал однажды: «Вчера вечером я прочел в постели первый том «Красного и черного» Стендаля. Эта вещь отличается изысканным умом и большой тонкостью. Стиль — французский; но разве это просто стиль? Это подлинно стиль! Тот старый стиль, которым теперь не владеют вовсе»[1].

Эта оценка мастерства Стендаля со стороны лучшего стилиста Франции заслуживает особого внимания в связи с тем, что современники автора «Красного и черного» считали его «беззаботным» в вопросах формы. Дело объясняется тем, что в ту пору был в моде напыщенный и велеречивый описательный стиль Шатобриана, особый «романтический» язык с различными ораторскими украшениями, принятый не только в художественном повествовании, но и на университетских кафедрах (лекции Кузена по философии, Вильмена — по литературе). Стендаль смеялся над этой модой. Его стиль связан с традициями лучших французских мастеров прозы XVII и XVIII вв., главными достоинствами которой являются логическая ясность, последовательность и точность изложения мысли, чеканная простота фразы.

Правда, известной рационалистической суховатости стиля писателей предшествующего столетия Стендаль придал эмоциональную взволнованность, энергичную напряженность повествования.

Проза Стендаля менее всего описательна. Перед глазами читателя предстают движущиеся, яркие, захватывающие все его внимание картины, развертывается жизнь в ее движении, борьбе и изменениях.

Особую напряженность письму Стендаля придают эпитеты, а также часто применяемая им превосходная степень и частичка *si* в усилительном значении[2].

Повествование его динамично[3]. Сравнения, метафоры, взятые из мира необычных, редких явлений, полны внутренней энергии, движения, по-

---

[1] См. А. М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 26, стр. 221.

[2] Une image charmante, intimité cruelle, cantilème, sublime, le doute affreux, la passion la plus vive, mouvements les plus violents, la raison la plus forte, animé d'une force surhumaine, cette personne si belle, cette âme si ferme, cette être si pâle et si sombre, les jeunes gens si brillants, fatigué de si haute pensée и т. д.

[3] «От сильного удара книга Жюльена полетела в ручей, другой, не менее сильный удар в голову заставил его потерять равновесие. Он бы свалился на двенадцать или пятнадцать футов вниз, на работавшую полным ходом машину, рогачи которой раздавили бы его, но тут отец налету схватил его левой рукой».

«Он готов был, раздавленный любовью и горем, кинуться к ее ногам с криком: «Сжалься!»».

«При виде святого молодая девушка, стоящая рядом с Жюльеном, горько заплакала; одна из ее слезинок упала на руку Жюльена» и т. д.

тенциальной силы. Иногда писатель невольно подражает романтическим образам [1].

Говоря о языке Стендаля, нельзя не остановиться на полемике писателя с его прославленным собратом по перу Бальзаком. Автор «Человеческой комедии», справедливо связывая стиль Стендаля с литературными традициями просветителей, порицает его за суровую простоту речи, напоминающую прозу Дидро.

В данном случае два великих мастера разошлись во мнениях. Стендаль в письме к Бальзаку изложил свой взгляд на мастерство художественной прозы, которое, по его убеждению, сводилось к абсолютной ясности речи и предельной краткости. «Если бы модный тогда университетский оратор Вильмен взялся переводить «Пармскую обитель» на французский язык, ему понадобилось бы три тома, чтобы изложить то, что содержится в двух»,— заявляет Стендаль. И далее он говорит: «Я не в восхищении от модного стиля: он меня заставляет беситься от нетерпенья. «Обитель» написана как гражданский кодекс».

Стендаль был здесь более прав, чем его прославленный современник. Бальзак, однако, так и не переменил своего мнения, что Стендаль проявил непростительное для писателя беззаботное отношение к литературному языку. Уже после смерти Стендаля, в письме к Коломбу в январе 1846 г., он писал о нем: «Это один из замечательнейших умов нашего времени, но он недостаточно заботился о форме, он писал подобно тому, как птицы поют свои песни».

Стендаль не терпел напыщенной витиеватости романтиков, их чрезмерной изысканности выражений, вроде «ветер, с корнем вырывающий волны». Еще в юности он чуть не подрался на дуэли с одним ревностным поклонником Шатобриана из-за фразы: «Неопределенная вершина лесов». Он питал непреодолимую антипатию к велеречивому пафосу своих политических противников, насквозь фальшивому и лицемерному. «Благодаря тому, что плуты по большей своей части бывают напыщены и красноречивы, декламаторский тон вызывает во мне ненависть»,— признавался Стендаль. В романе «Люсьен Левен», рассказывая о разглагольствованиях «наглого фанфарона» г-на Торне, он сравнивает его длинные периоды с языком Шатобриана.

Стендаля поняли и оценили немногие и лишь выдающиеся люди его времени. Об этом духовном одиночестве писателя говорит печальная английская фраза to the happy few (немногим счастливцам), которой он заключил свой роман «Пармская обитель». О том же говорит и признание писателем своего положения в тогдашней литературе, выраженное им с такой горечью в письме к Бальзаку: «Вы сжалились над сиротой, покинутым среди улицы».

Роман «Красное и черное» с интересом прочитал Пушкин и дал в письме к Хитрово высокую оценку таланта французского писателя. Восьмидесятилетний Гете незадолго до смерти ознакомился с тем же произведением и одобрил его, упрекнув автора лишь за «романтизм женских характеров».

Байрон, за год до своей героической гибели в борьбе за независимость Греции, в письме к Стендалю называл его человеком, уважение которого он

---

[1] «В этом странном существе почти ежедневно бушевала буря».

«Как Геркулес, он очутился на распутье».

«Один раз его выдал взрыв пламени, которое пожирало его душу».

«Он был похож на тигра, который предвкушал удовольствие растерзать свою жертву».

«Она находила, что он со своими черными глазами напоминает отдыхающего льва».

«Спрятанный, как хищная птица, среди голых утесов... он мог видеть».

«Если бы грудь Жюльена залили расплавленным оловом, он страдал бы меньше» и т. д.

«горячо стремился заслужить». «Из числа Ваших произведений я имел возможность узнавать Вас лишь в книгах «Рим, Неаполь, Флоренция», «Жизнь Моцарта и Гайдна» и в маленькой книжке о Расине и Шекспире. Мне еще не посчастливилось познакомиться с Вашей «Историей живописи»»,— писал Байрон, угадавший в Стендале выдающегося писателя еще до появления его шедевров — романов «Красное и черное» и «Пармская обитель».

Стендаль, видя равнодушие к себе современников, говорил: «Меня будут читать в 1935 году». Он работал для будущего. «Если допустимо сравнение сочинений Стендаля с письмами, то было бы правильнее назвать его произведения письмами в будущее»,— писал Горький [1].

Стендаль не ошибся в своем предсказании. Именно в наши дни пробудился особенно большой интерес к наследию Стендаля на его родине — во Франции и за ее рубежами.

За последние годы французское литературоведение обогатилось рядом значительных трудов о творчестве Стендаля [2].

В нашей стране Стендаль, великий французский реалист, бесстрашный разоблачитель пороков и язв буржуазного общества, друг народа, благородный мыслитель и борец,— один из любимых зарубежных писателей.

---

[1] А. М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 26, М., 1953, стр. 221.

[2] См. Henri Martineau. Le coeur de Stendhal. Histoire de sa vie et de ses sentiments. T. I—II. Paris, 1952—1953; Louis Aragon. La lumiere de Stendhal. Paris, 1954; Claude Roy. Stendhal par lui-même Paris, 1954; Jean Prévost. La création chez Stendhal. Paris, 1951, и др.

ГЛАВА IX

ПРОСПЕР МЕРИМЕ



ворчество Проспера Мериме — одно из замечательных явлений в развитии французского критического реализма XIX в.

Младший современник Стендаля и Бальзака, Мериме намного пережил этих своих собратьев по перу. Выступив на литературное поприще в период Реставрации, он был очевидцем революций 1830 и 1848 гг., пережил Июльскую монархию и бесславную II империю и умер в год франко-прусской войны, потрясенный тяжелыми испытаниями, выпавшими на долю французского народа. «Я каждый день истекаю кровью от ран этих глупых французов, я плачу над их унижением и, как ни неблагодарны и неразумны они, я люблю их вопреки всему» [1],— писал он за несколько дней до смерти.

Мериме был современником подъема и расцвета французской реалистической литературы в первой половине XIX в. и свидетелем начинавшегося после событий 1848 г. упадка буржуазной культуры и первых шагов французской буржуазной литературы по пути натуралистического и декадентского перерождения.

Приняв участие в борьбе прогрессивных романтиков против эпигонов классицизма и реакционного романтизма, Мериме выступает в своих лучших произведениях как художник-реалист, разоблачающий отвратительные черты феодального строя; пошлости и лицемерию буржуазного общества он противопоставляет цельность и красоту характеров людей из народа.

1

Проспер Мериме (Prosper Mérimée, 1803—1870) родился в Париже в семье художника Леонара Мериме, секретаря школы изящных искусств и автора довольно известной в свое время работы по истории живописи. Мать писателя, Анна Моро, также художница, была известна портретами детей. Интересы искусства были определяющими в семье и, несомненно, содействовали зарождению того глубокого и постоянного интереса, который

[1] «Lettres de Pr. Mérimée à madame de Beaulaincourt», Paris, Calmann-Lévy, 1936, p. 171.

Проспер Мериме всю свою жизнь проявлял к живописи, скульптуре и архитектуре. Окончив в 1823 г. юридический факультет Парижского университета и получив также искусствоведческое образование, Проспер Мериме занял скромную должность в одном из министерств, но не проявил большого интереса к юриспруденции, хотя и давал иногда юридические советы своим друзьям. Так, он помогает А. И. Тургеневу отредактировать ходатайство о помиловании, которое Николай Тургенев имел в виду представить Николаю I, а в октябре 1828 г. дает юридические советы Беранже по поводу предстоявшего процесса в связи с запрещением его сборника «Новые песни».

Но бóльшую часть своего времени Мериме отдавал художественному творчеству и изучению литературы различных времен и народов, чему способствовало хорошее знание им как древних, так и новых языков. Много внимания уделял Мериме занятиям историей, археологией, нумизматикой и другими отраслями изобразительного искусства. С 1834 г. Мериме занимает должность главного инспектора исторических памятников Франции; на этом посту он оставался более 20 лет, проявляя большую любовь к своему делу и исключительную энергию. Результатом его неутомимой деятельности по охране старинных памятников архитектуры и искусства явился ряд археологических и искусствоведческих работ — книг, статей и заметок, за которые он был избран в 1843 г. в члены Академии Надписей. В 1844 г. Мериме стал членом Французской академии.

Начало литературной деятельности Мериме относится к середине 20-х годов XIX в. В эти годы он близок к либеральным кругам. Он посещает литературные кружки и салоны Стапфера, Жерара, Делеклюза, Виолле Ле Дюка и сближается с писателями, группирующимися вокруг редакции журнала «Глобус». Но, сотрудничая до известной степени с либералами в их борьбе против ультрароялистов и клерикалов, Мериме уже в произведениях 20-х годов разоблачает и осуждает не только дворянско-клерикальную реакцию, но и отдельные стороны капиталистической цивилизации.

Воспитанный на принципах материалистической французской философии XIX в., Мериме с самого начала своей деятельности не только выступает убежденным противником католической церкви, но и враждебно относится к проявлениям идеализма в области философии и эстетики. Это определило своеобразие его эстетических позиций.

Принимая участие в литературной борьбе 20-х годов, Мериме присоединяется к прогрессивным романтикам, поддерживая выдвигаемые ими требования демократизации искусства и отказа от нормативов эстетики классицизма. Он резко-отрицательно относился к реакционно-аристократическому романтизму, но в то же время ему были чужды и некоторые стороны художественного метода прогрессивных романтиков: субъективизм, чрезмерная эмоциональность, цветистость и приподнятость языка.

В 1822 г. Мериме встречается со Стендалем. Очень скоро это знакомство перешло в дружеские отношения, продолжавшиеся до самой смерти Стендаля (1842). Как неоднократно отмечал впоследствии сам Мериме, Стендаль, старший по возрасту, более зрелый и самостоятельный в своих политических, философских и эстетических воззрениях, оказал несомненное воздействие на своего молодого друга. Это влияние облегчалось и подкреплялось близостью их основных философских позиций. В период растущего во Франции увлечения идеалистическими и эклектическими философскими учениями, Мериме, подобно Стендалю, исходил из положений французской материалистической философской мысли и эстетических принципов французских писателей-реалистов XVIII в. Выступая в 20-е годы в защиту романтиков в их борьбе против эпигонского классицизма, Мериме, так же как и



Проспер Мериме. Гравюра Деверия.

Стендаль, вкладывал в термин «романтизм» особое содержание. Для него романтизм — это искусство новое и современное. Основная цель этого нового искусства — правдивое и точное изображение жизни и прежде всего человека, взятого в его непосредственных связях и отношениях с другими людьми, с обществом. Характер человека, его поведение, образ мыслей и действий для Мериме всецело определяется воздействием окружающей его конкретной социально-исторической среды, различными условиями места и времени. Этим объясняется присущий Мериме интерес к своеобразию различных исторических эпох и национальных культур, к передаче тех специфических особенностей, которые он сам чаще всего определял термином «нравы», в отличие от экзотического «местного колорита» романтиков.

Присущее Мериме тяготение к историческому прошлому, к изображению нравов чужих стран объясняется не стремлением уйти от действительности, а желанием писателя-реалиста познать жизнь людей, живущих в самых различных национально-исторических условиях, раскрыть наиболее характерные, типические стороны изображаемого.

2

Проспер Мериме начал свою литературную деятельность как драматург и романист. Первые, оставшиеся незавершенными, драматургические опыты Мериме — набросок «Битва», воспроизводящий один из эпизодов борьбы Северо-Американских штатов за независимость, и драма «Кромвель», посвященная событиям английской революции XVII в., — свидетельствуют об оппозиционности молодого писателя по отношению к правительству Реставрации, а также о его решительном отказе от канонов классицизма.

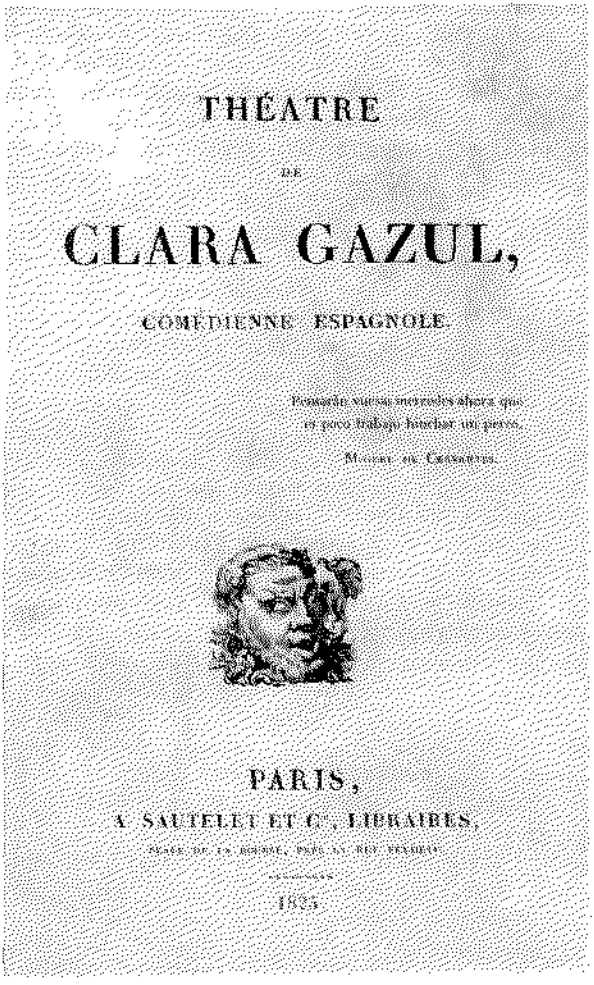
Первое опубликованное произведение Мериме, — сборник пьес «Театр Клары Газуль» («Le Théâtre de Clara Gazul») — появилось в мае 1825 г. В первом издании сборник состоял из шести пьес [1]; в издании 1829 г. Мериме прибавил к ним еще две: «Случайность» («L'Occasion») и «Карету святых даров» («La carosse de Saint-Sacrement»). В предисловии к сборнику, скрывшись под скромным именем переводчика Жозефа Л'Эстранж, он приписал авторство пьес никогда не существовавшей испанской актрисе Кларе Газуль; к сборнику были приложены ее вымышленная биография и портрет-рисунок, изображавший самого Мериме в женском испанском наряде. Эта мистификация объясняется не только пристрастием Мериме к подобного рода литературным шуткам, бывшим в моде в ту эпоху, но и его стремлением обойти цензурные запреты ввиду остроты и политической злободневности содержания этих комедий.

Несмотря на свою испанскую оболочку, пьесы «Театра Клары Газуль» были направлены против конкретных явлений и фактов французской действительности середины 20-х годов. Вступивший в 1824 г. на французский престол Карл X продолжил и углубил реакционную политику своего предшественника Людовика XVIII, направленную на восстановление старых феодальных дворянских прав и привилегий и на укрепление во Франции позиций католической церкви.

Молодой Мериме хорошо понимал неразрывную связь политической реакции со все усиливающимся влиянием католической церкви. Еще в 1823 г. он писал своему другу и наставнику Ленгэ по поводу укрепления во Франции

[1] «Испанцы в Дании», «Женщина — это дьявол», «Небо и ад», «Африканская любовь», «Инес Мендо, или побежденный предрассудок», «Инес Мендо, или победа предрассудка».

позиций иезуитской организации: «Согласитесь, что очень неприятно жить в такой подлый век, как наш. Подрастающее поколение уже развращено. Иезуиты готовы совращать наших детей. Нет более надежд на свободу»[1]. И в пьесах «Театра Клары Газуль», в сатирических образах комедий «Небо и ад», «Женщина — это дьявол», «Карета святых даров», «Случайность» он не только бичует пороки отдельных служителей церкви, но и показывает их развращающее воздействие на умы и души верующих, стремление католической церкви подчинить себе все стороны человеческого существования и ее роль как основной опоры политической реакции.


THÉATRE
DE
CLARA GAZUL,
COMÉDIENNE ESPAGNOLE.
PARIS,
A. SAUTELET ET C.ie, LIBRAIRES,
1825.

Титульный лист первого издания книги П. Мериме «Театр Клары Газуль». Париж, 1825 г.

В пьесах «Инес Мендо, или побежденный предрассудок» и «Инес Мендо, или победа предрассудка» Мериме раскрывает своеобразие феодально-дворянской идеологии: образу эгоистичного себялюбца, бесчестного аристократа, легко предающего интересы родной страны, он противопоставляет высокий патриотизм, душевное благородство, честь и достоинство простого человека.

В комедиях «Театра Клары Газуль» Мериме создает несколько шаржированные, но в то же время глубоко правдивые образы ограниченных и тупых правителей, неспособных руководить страной, трусливых и наглых чиновников, заинтересованных только в личной карьере и обогащении, разоблачает сложную систему шпионажа и сыска, установленную враждебным народу правительством.

В одной из лучших пьес сборника «Испанцы в Дании» («Les Espagnols en Danemark») Мериме обращается к событию, связанному с интервенцией наполеоновских войск в Испанию в 1808 г.— эвакуации с острова Зеланд десяти тысяч испанских солдат и офицеров, составлявших испанский вспомогательный корпус при наполеоновской армии. Узнав о вторжении француз-

[1] Pr. Mérimée, Oeuvres complètes, t. I, Paris, Champion, 1927, p. VI—VII.

ских войск в Испанию, этот корпус на кораблях английской эскадры отплыл в Испанию для участия в национально-освободительном движении. Обращение в 1825 г. к этому событию, напоминавшему о героической стойкости и мужестве, с каким испанский народ на протяжении шести лет сопротивлялся захватническим армиям Наполеона, было недвусмысленным осуждением действий французского правительства, отправившего в 1823 году войска в Испанию для подавления в ней буржуазной революции.

В «Испанцах в Дании» Мериме выражает полное сочувствие революционной Испании. Испанцы, генерал Ла Романа и его адъютант дон Хуан, наделены лучшими, благороднейшими чертами подлинных патриотов. Французы же представлены образами лейтенанта Шарля Леблана, энергичного, смелого, но грубого и невежественного, и французского резидента, труса и мелкого карьериста, а также образами двух шпионок. Реакционная критика пыталась обвинить Мериме в отсутствии патриотических чувств, в неуважении к империи, в клевете на французский национальный характер. Но в действительности Мериме вел себя именно как писатель-патриот, заклеймив реакционную политику реставрированной монархии, направленную на подавление революционного и национально-освободительного движения в Европе.

Острое политическое содержание пьес «Театра Клары Газуль» сочеталось с поисками новых форм в области драматургии. Мериме смело нарушает все старые традиции, отвергая требование единств, свободно развертывая свои пьесы во времени и в пространстве, отказываясь от традиционного деления пьес на пять актов и вводя заимствованное из испанского театра деление на «дни» или простое чередование отдельных сцен. Он смело соединяет патетику и иронию, трагическое и комическое, трогательное и грубое. Созданные им образы ярко индивидуализированы. В прологе к «Испанцам в Дании» Мериме выступает с открытой критикой канонов классицизма. В период работы над «Театром Клары Газуль» он считает себя романтиком, о чем неоднократно упоминает в своей переписке начала 20-х годов.

С произведениями романтиков «Театр Клары Газуль» роднит не только отрицание драматургических канонов классицизма, но и подчеркнутый интерес к экзотике, к сильным и необычным страстям; подчеркнутое внимание к передаче колорита места и времени, заключающейся во введении в пьесы множества деталей, долженствующих воспроизвести особые черты быта и нравов: гитары, веера и мантильи, альгвасилы и инквизиторы, матадор, готовый при случае поиграть ножом с той же легкостью, с какой он играет на гитаре, несколько испанских имен, клятв и энеогичных выражений — все это характеризует не столько подлинную Испанию, сколько ту условную пышно-декоративную Испанию, которую создает пылкое воображение поэта-романтика. Сближают «Театр Клары Газуль» с романтической литературой и пристрастие к мрачным трагическим ситуациям и демонические черты в характерах персонажей. Но, выступая соратником романтиков в их борьбе с классицизмом, Мериме видел в романтизме прежде всего оружие в борьбе против старых традиций, против литературной рутины, против всего того, что мешает правдивому и верному изображению людей и событий.

Уже в этот период Мериме иронизирует над некоторыми крайностями романтической литературы и стремится к правдивому раскрытию действительности в ее наиболее типических проявлениях. Это стремление молодого Мериме к реализму подчеркивает Стендаль в своей статье, посвященной «Театру Клары Газуль». Говоря об «Испанцах в Дании», Стендаль отмечает мастерское изображение в пьесе французского общества эпохи Наполеона: «Правдивость ее так велика, что она кажется одновременно любопытной и ужасной... Военный аппарат обрисован с величайшей точностью контура в лице

Шарля Леблана, лейтенанта императорской гвардии; столь же точным изображением гражданского аппарата является Французский резидент на острове Фионии» [1].

В «Театре Клары Газуль» отразились оппозиционные настроения писателя по отношению к режиму Реставрации; одновременно сборник этот свидетельствовал о первых шагах Мериме по пути реалистического раскрытия действительности.

В 1827 г. Мериме опубликовал сборник прозаических баллад «Гюзла, или избранные произведения иллирийской поэзии, собранные в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине» («La Guzla ou choix de poésies illiriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine»).

Этот второй сборник также является литературной мистификацией. Мериме выдает его за подлинное собрание народных песен, якобы записанных со слов старого сказителя Иоакинфа Маглановича. В издании 1827 г. сборник состоял из 30 баллад, вымышленной биографии сказителя и предисловия мнимого переводчика. В 1829 г. Мериме опубликовал еще 4 баллады; издание 1842 г. включает в себя 34 баллады, из которых 32 были сочинены Мериме, а две («Печальная баллада о благородной супруге Ассана-Аги» и «Милош Кобилич») являются переводами подлинных сербских песен. Каждая песня сопровождается примечаниями «переводчика», который разъясняет непонятные слова и обычаи, дает исторические справки, а иногда позволяет себе высказать краткое суждение о достоинствах той или иной песни.

В письме к С. А. Соболевскому, который, по просьбе Пушкина, выяснял у Мериме историю возникновения песен «Гюзлы», а затем в предисловии ко второму изданию Мериме объясняет причины, побудившие его к созданию этой книги. Во-первых, ему хотелось ответить на все растущий интерес его современников к устному творчеству других народов, а во-вторых, доказать друзьям, как легко достигается пресловутый романтический колорит места и времени. Средства для воспроизведения местного колорита оказались, по словам Мериме, настолько просты, что автор «усомнился в достоинствах даже самого местного колорита и простил Расину допущенную им переделку на свой лад диких героев Софокла и Еврипида». В письме к С. А. Соболевскому от 18 января 1835 г. Мериме писал, что источниками, откуда он почерпнул «этот столь превознесенный местный колорит», послужили: 1) небольшая брошюра французского консула в Баньялуке, откуда Мериме заимствовал некоторое количество иллирийских слов, и 2) глава «Dei costumi dei Morlachi» из «Путешествия по Далмации» Фортиса. Краткого знакомства с обычаями и нравами малоизвестного славянского племени, а также знания двух-трех десятков славянских слов — старый сват (stari swat), кум (kuum), сливовица (slibovitce) да нескольких славянских имен оказалось, по словам Мериме, вполне достаточно для воссоздания колорита места и времени. Но, хотя Мериме и высмеивает легкость создания романтического колорита, работа над балладами потребовала от него все же больших усилий, так как для этого ему пришлось тщательно изучить историю, этнографию, верования, предания различных народов. Это подтверждается анализом песен и доказывает, что «Гюзла» не была для Мериме только простой литературной шуткой. Мериме нашел в южнославянской поэзии богатый материал, отвечающий его интересам и дающий возможность поставить и решить ряд актуальных проблем, занимавших его современников.

Центральное место в сборнике «Гюзла» занимает тема национально-освободительного движения.

---

[1] Стендаль., Собр. соч., т. IX, стр. 414—415.

Мериме в ряде баллад, откликаясь на современные события, выразил сочувствие героической борьбе народов за независимость. Обычно в своих балладах Мериме разрабатывает эту тему на материале далекого прошлого, обращаясь к временам турецкого завоевания, но в балладе «Черногорцы» он говорит о событиях, почти современных,— о неудачной попытке Наполеона подчинить себе независимое мужественное горное племя, и это подчеркивает остроту и злободневность проблемы.

В балладах «Черногорцы», «Битва у Зеницы Великой», «Храбрые Гайдуки», «Смерть Фомы II, короля Боснии» Мериме воссоздает образы мужественных, храбрых борцов за свободу родной земли. Даже погибая под натиском численно превосходящих противников, они и после смерти грозны для врагов своей отчизны. Рисуя образы этих бесстрашных, мужественных, духовно непобедимых героев, Мериме тем самым отстаивает право народа на свободу, на национальную независимость.

В ряде баллад сборника Мериме противопоставляет простой и суровый быт народа, живущего в условиях патриархально-родового строя, миру буржуазной цивилизации. Только в мире патриархальных отношений, где нравы просты и не испорчены, а инстинкты здоровы, человек сам по себе представляет определенную ценность. Большой же город, олицетворяющий буржуазную цивилизацию, враждебен человеку. Соблазненный хитрым далматом, морлак Димитрий («Морлак в Венеции»), покинув родные края, чахнет в городе, этом «большом каменном корабле». В этой балладе Мериме впервые ставит важную для него тему пагубного воздействия на человека буржуазной цивилизации.

В этом критическом восприятии буржуазной цивилизации не следует, однако, видеть романтическое стремление найти в отношениях прошлого панацею от всех бед современности. Мериме отнюдь не склонен к безудержной романтической идеализации патриархальных нравов и отношений. В условиях жизни, далеких от современной цивилизации, по его мнению, также много горя и страданий. Здесь господствуют жестокость, насилие, грубый произвол. Здесь выживает только сильный, лучше приспособленный к жестокой битве за существование. Герои песен «Боярышник Велико», «Пламя Перрусича», «Прекрасная Елена» и другие не только храбры, честны, мужественны, веры в любви и дружбе, но и свирепы, мстительны, необузданны в своем стремлении к наслаждению. Они привлекают автора цельностью своих характеров, самобытностью, энергией, но, тем не менее, он прекрасно понимает, что они очень далеки от идеала человека и гражданина.

Мериме показывает, как в мир патриархальных отношений вторгается новая страшная сила — деньги, несущие разрушение и гибель. Впоследствии к этой теме разоблачения иллюзорности патриархальных идиллий романтиков Мериме обратился в своих новеллах 40-х годов.

Большая группа песен посвящена изображению нравов и обычаев южных славян, причем Мериме ограничивается тем, что наиболее способно поразить воображение, тем, что кажется необычным, наиболее экзотичным: родовая месть, побратимство, умыкание невесты, похоронные и свадебные обряды.

Мериме стремится к созданию яркой картины причудливых чуждых нравов, давая колоритные описания утвари, вооружения, восточной одежды.

Литературная мистификация Мериме была осуществлена достаточно тонко. Ему удалось воссоздать специфические особенности славянской устной народной поэзии и тем самым ввести в заблуждение многих представителей ученых и литературных кругов Европы, принявших баллады «Гюзлы» за перевод подлинных песен южных славян. «Гюзла» получила очень высокую



Фронтиспис с изображением Иоакинфа Маглановича к первому изданию книги П. Мериме «Гюзла». Париж, 1827.

оценку Гете и привлекла к себе внимание таких крупнейших поэтов и знатоков славянского фольклора, как Адам Мицкевич и А. С. Пушкин. Мицкевич перевел на польский язык одну из лучших баллад сборника «Морлак в Венеции», а Пушкин переложил одиннадцать баллад «Гюзлы» в стихи, составившие основное ядро цикла «Песни западных славян». Пушкин подверг текст баллад, который он, видимо, первоначально считал подлинно народным, значительной обработке, освободив баллады Мериме от некоторой искусственности, надуманности, внешне эффектных деталей и ситуаций, сообщив им простоту и выразительность подлинно народной речи и приблизив к духу народной славянской поэзии.

Значительным этапом в творческом развитии Мериме в 20-е годы было его обращение к исторической тематике, столь характерной для европейской литературы первой половины XIX в. В 1828 г. Мериме публикует историческую драму «Жакерия» («La Jacquerie»), а в 1829 г.— исторический роман «Хроника времен Карла IX» («Chronique du règne de Charles IX»).

Интерес к истории всегда был присущ Мериме. Он нашел отражение как в художественных произведениях писателя, так и в его работах по истории древней Греции, Рима, Испании и России. В историческом прошлом народов писателя больше всего занимали периоды широких народных движений: история гражданских войн в Риме, борьба украинского казачества под руководством Богдана Хмельницкого, восстание Степана Разина.

К жанру исторической драмы и исторического романа Мериме обращается под воздействием эстетических теорий Стендаля, детально разработавшего в памфлете «Расин и Шекспир» поэтику национальной трагедии в прозе.

Опираясь на основные положения Стендаля, Мериме создает «Жакерию», историческую драму-хронику, построенную на остром социальном конфликте, раскрывающую смысл больших общественно-политических событий прошлого и позволяющую в свете их лучше уяснить задачи современной действительности. Обращение Мериме к одному из наиболее значительных народных движений средневековой Европы, направленному против феодальной эксплуатации, к событиям крестьянской войны XIV в. во Франции, было чрезвычайно актуальным в конце 20-х годов XIX в.: произведение, показывающее восставший против феодального угнетения народ и подчеркивающее закономерность его восстания, имело, безусловно, революционизирующее значение. Политическая тенденция «Жакерии» была открыто направлена против режима Реставрации.

В «Жакерии» Мериме последовательно развенчивает присущую реакционным романтикам идеализацию средневековья. «Я пытался,— пишет Мериме в предисловии к «Жакерии»,— дать представление о жестоких нравах четырнадцатого столетия, и я думаю, что скорее смягчил, а не сгустил краски моей картины» [1]. Используя в качестве основного источника хроники Фруассара, Мериме указывает, что он иначе оценивает изложенные там события. «В хрониках Фруассара мало подробностей и много пристрастия,— пишет он.— Крестьянский мятеж как будто внушает глубокое отвращение этому историку, любовно прославляющему меткие удары копья и отвагу благородных рыцарей» [2]. Свою задачу Мериме видит в том, чтобы раскрыть общественные отношения эпохи и показать логическую неизбежность восстания. Он показывает, что судьбы истории не зависят от воли стремлений отдельных лиц, а определяются столкновениями различных общественных групп.

[1] Пр. Мериме, Собр. соч., т. III, изд. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 367.
[2] Там же.

Стремясь раскрыть общественные отношения эпохи, обусловившие возникновение и развитие крестьянской войны, Мериме выводит на сцену представителей всех сословий Франции XIV в.: феодальную знать, католическое духовенство, зажиточных горожан, цеховых рабочих и, наконец, крестьян.

Каждая из выведенных социальных групп представлена рядом персонажей, что дает автору возможность более полно и всесторонне охарактеризовать ее и одновременно показать богатство и своеобразие отдельных типов, ее составляющих. Наиболее полно представлено восставшее крестьянство. Мужественный и честный Рено, хозяйственный, но трусливый Моран, решительный Бартельми, пьяница Гайон,— все они имеют свое определенное лицо, и у каждого из них особая судьба, приводящая его в ряды восставших. Так же индивидуализирован лагерь феодалов и церкви.

Мериме не только четко показывает непримиримость интересов феодалов и крестьян, но и противоречия среди восставших. Союз крестьян с разбойниками Оборотня и с вольными стрелками Сиварда может быть только временным. Под общим знаменем объединились случайные союзники с различными взглядами на восстание, его цели и задачи.

Либеральная историческая школа, ставившая перед собой задачу апологии буржуазных отношений и буржуазной идеологии и резко полемизировавшая с историками лагеря дворянско-клерикальной реакции, стремилась доказать историческую необходимость процесса буржуазного развития, подтвердить закономерность политического господства буржуазии и поэтому показывала городскую буржуазию как класс, который на всех этапах развития возглавлял борьбу против феодальных отношений. Мериме уже в 20-е годы XIX в. сумел разглядеть неоднородность «третьего сословия» и в своей драме показал средневековый город как арену напряженной борьбы между зажиточной буржуазной верхушкой, с одной стороны, и ремесленной беднотой и цеховыми рабочими,— с другой. В 23-й сцене, перенося действие драмы в г. Бовэ, он раскрыл сложные взаимоотношения как между феодальным дворянством и городской буржуазией, так и между буржуа и городскими низами, готовыми примкнуть к восставшим крестьянам. Хотя горожане-буржуа откровенно враждебны духовным и светским феодалам, но все же последние для них менее опасны, чем восставшие крестьяне и городской ремесленный люд, ободренный восстанием и начинающий заявлять о своих правах. Мериме подчеркнул страх буржуазии перед подлинно народным движением и показал, что в борьбе с феодализмом основной силой явилась не буржуазия, а крестьяне и ремесленники; буржуазная же городская верхушка была неспособна не только возглавить движение, но даже оказать ему помощь и поддержку. В этой трактовке темы буржуазии впервые отчетливо проявляется расхождение Мериме с буржуазно-либеральными кругами.

Основной герой драмы — крепостное крестьянство, восставшее против своих угнетателей. В первых сценах драмы Мериме характеризует внешнее и внутреннее положение Франции середины XIV в. и показывает, что крестьяне страдают от затянувшейся войны с Англией, от набегов вольных стрелков и от нападений разбойников, которым безразлично, кого грабить, англичан или французов, но прежде и больше всего от произвола и насилия феодальной знати. Проповедь монаха, брата Жана, перекликающаяся со словами старой английской баллады, поставленной Мериме эпиграфом к драме: «Когда Адам пахал, Ева пряла, где был дворянин и его дела?»[1],

[1] Пр. Мериме, Собр. соч., т. III, стр. 366.

попадает на хорошо подготовленную почву. Брат Жан становится руководителем и организатором восстания тогда, когда оно уже вполне назрело, когда осталось только крикнуть: «Воля мужикам! долой сеньоров!» — и весь край поднимется»[1].

Мериме подчеркивает, что весь дальнейший ход событий крестьянской войны в очень небольшой степени зависит от действий и намерений ее предводителей. Хотя брат Жан и обладает необходимыми качествами полководца, восстание обречено на неудачу. Основную причину поражения восстания Мериме видит в отсутствии у восставших общей цели, в непримиримости интересов и требований отдельных групп участников движения. Вспыхнув стихийно, восстание осталось без четкой программы и твердых требований. Одержав победу над своими господами, часть крестьян стремится вернуться в родную деревню к привычному крестьянскому труду. Соблазненные красноречием ловкого Белиля и золотом герцога Нормандского, вольные стрелки переходят на сторону феодалов. Спасаясь от неизбежного разгрома, уходит со своими разбойниками Оборотень. И крестьяне, покинутые своими союзниками, в страхе разбегаются, убив брата Жана, которого они винят во всех выпавших на их долю бедствиях.

Финал драмы определяется не только историческим фактом поражения крестьянской войны, но и тем, что Мериме не мог преодолеть противоречивости своего мировоззрения. Правильно подчеркнув закономерность народного восстания как неизбежного следствия феодального угнетения, он все же не смог перейти всецело на позиции восставшего народа. Народное восстание пугает его, и в финале драмы он подчеркивает в народном движении анархическое начало, ограничивая этим революционизирующее воздействие драмы.

В построении «Жакерии» Мериме следует историческим хроникам Шекспира. Стремясь следовать многосторонности и широте охвата явлений действительности, присущим «Хроникам» Шекспира, он бесконечно разнообразит место действия, перенося его из лесного лагеря разбойников в готическую залу аббатства Сен-Лефруа, на базарную площадь деревни, в ратушу города Бовэ, в рыцарский замок Апремон или в лагерь восставших крестьян. Вводя в действие представителей различных общественных групп, Мериме создает широкий социальный фон, определяющий характеры и поведение основных героев драмы: брата Жана, Оборотня, Пьера, Изабеллы и Жильбера д'Апремон. Характеры, созданные Мериме, живы, убедительны, реалистичны. Мериме удачно избегает схематизма и однолинейности в построении характеров. Так, в образе Жильбера д'Апремон воплощены типические черты той феодальной знати, крайняя жестокость которой послужила поводом для возмущения крестьян. Д'Апремон груб и свиреп, он жестоко эксплуатирует крестьян, он твердо уверен как в естественности и законности своей власти над ними, так и в том, что жизнь крестьянина неизмеримо дешевле жизни дворянина. Поэтому он хладнокровно бросает на поле боя Пьера, получившего тяжелую рану, защищая жизнь д'Апремона и честь его дочери, поэтому он, присудив к четвертованию или повешению непокорного крестьянина, может спокойно заняться обсуждением того, каким образом лучше всего приготовить к столу жирного оленя. Но в то же время это не романтический злодей, не мрачное исчадие ада. Он не любит без нужды мучить людей и искренне доволен, что может не подвергать мучительной пытке Рено, добровольно признавшегося в убийстве Сенешаля. Он ценит мужество и смелость, где бы их ни встретил, он верен своим принципам, свое-

[1] Пр. Мериме, Собр. соч., т. III, стр. 431.

му понятию чести и долга, его глубоко печалят военные неудачи французов. И это делает образ живым, разносторонним. То же можно отметить и у других персонажей драмы. В образах старого Сенешаля, Ангеррана де Бусси, молодого и заносчивого Флоримона де Курси, аббата Онорэ, в образах предводителей вольных стрелков, в образах Пьера, Оборотня, брата Жана, Морана, Рено и других Мериме раскрывает типические черты эпохи и класса в сочетании с индивидуальными свойствами, присущими каждому из них, и этим добивается большой живости, драматичности и правдивости характеров.

Исследователи творчества Мериме отмечают в драме ряд исторических неточностей, вольное обращение с подлинными историческими фактами, замену исторически засвидетельствованных руководителей восстания Гильома Каля и Этьена Марселя вымышленными фигурами. Но Мериме всегда отстаивал право художника дополнять подлинные факты истории творческим вымыслом. Он признается, что его мало интересует простая передача фактов, точное воспроизведение поступков и речей исторических персонажей. Он оставляет за собой право подвергать исторический материал художественной обработке. Для этой цели он отбирает только нужные ему факты и явления, выдвигает на первый план менее значительные в историческом отношении, но более богатые драматическим содержанием эпизоды, а часто и совсем опускает весьма существенные для историка, но мало интересные для драматурга ситуации и подробности. Свободно обращаясь с историческими данными, подчиняя их задаче создания реалистического художественного произведения, Мериме в основном правильно понимает природу крестьянской войны XIV в., правильно раскрывает ее движущие силы [1].

В историческом романе «Хроника времен Карла IX» Мериме обращается к эпохе гражданских войн XVI в. Религиозная и политическая борьба между католиками и гугенотами, расколовшая всю Францию на два враждующих лагеря, показана в романе через личные судьбы небогатых дворян, братьев Жоржа и Бернара Мержи, неразрывно связанные с общим ходом политических событий во Франции 70-х годов XVI в. Варфоломеевская ночь — кульминационный момент в развитии сюжета.

Мериме неоднократно отмечает, что XVI в.— одна из наиболее интересных эпох в истории французского народа. Прекрасно знакомый с литературой этого периода, он восторженно отзывается о творчестве Рабле и Агриппы д'Обинье, тщательно изучает труды мемуаристов этой эпохи и утверждает, что их современники, о которых рассказывает Брантом, представляют собой гораздо более цельные и яркие характеры, чем люди XIX в. Но в поисках сюжета для своего исторического романа он обращается к XVI в. прежде всего потому, что это был период огромных общественных потрясений, которые давали возможность писателю выразить свое отношение и к

[1] В дальнейшем Мериме несколько раз обращается к драматургии. В 1829 г. он публикует драму «Семейство Карвахаль» («La famille de Carvajal»), пародируя в ней мелодраму, один из наиболее распространенных во французской драматургии 20-х годов жанров. В 1830 г. он пишет комедию «Недовольные» («Les Mécontents»), сатирически высмеивая дворян-роялистов, пытающихся организовать заговор против Наполеона. Комедия высмеивает политическую беспринципность и своекорыстие французской аристократии, готовой сотрудничать с любым правительством при условии сохранения за ней социальных и экономических преимуществ. Позднее, в 50-х годах, Мериме создает комедию «Два наследства, или Дон-Кихот» («Les deux Héritages ou Don Quichotte», 1850) и историческую драму о Лжедмитрии «Первые шаги авантюриста» («Les Débuts d'un aventurier», 1852). Но эти произведения и по идейному содержанию и по художественным достоинствам слабее «Театра Клары Газуль» и «Жакерии».

политической жизни Франции его времени. Как и в «Жакерии», в «Хронике» разрабатываются актуальные вопросы современности.

Показывая на страницах своего романа события Варфоломеевской резни как результат политики феодально-католической партии XVI в., Мериме тем самым выступает против дворянско-клерикальной реакции 20-х годов XIX в., напоминая читателю о недавнем разгуле белого террора во Франции, ознаменовавшем установление реставрационного режима. Писатель разоблачает в своем романе религиозное мракобесие, которое вновь подняло голову, пользуясь покровительством реставрированной династии Бурбонов. Несомненная связь исторического романа Мериме с современной ему общественно-политической борьбой сказалась и в оценке писателем основных политических партий XVI в. и в постановке и разрешении им темы гражданской войны; эта тема весьма остро прозвучала в напряженной политической атмосфере Франции 1829 г.

Резко осуждая в романе феодально-католическую реакцию, Мериме не склонен оправдывать и деятелей протестантского лагеря. Мелкая, бесчестная мстительность главы гугенотов принца Кондэ так же отвратительна, как и низость и трусость Карла IX, цинично предлагающего капитану Жоржу избавить его от Колиньи. Ландскнехты капитана Горнштейна ничуть не лучше кавалеристов капитана Жоржа, а жители Ла-Рошели проявляют то же невежество и дикий фанатизм, что и разъяренная парижская толпа, считающая убийство гугенотов добрым делом.

Более поздние суждения Мериме о событиях гражданской войны XVI в. свидетельствуют о том, что он понимал историческую прогрессивность протестантизма. Но в своем романе он еще не сумел раскрыть этого, так как выдвинул на первый план дворянские группировки гугенотского лагеря, боровшиеся против усиления абсолютизма. Поэтому-то в романе подчеркнуто, что и руководители протестантов мало думают о судьбах французского народа. Они защищают свои узко-классовые, эгоистические интересы, ради которых они стремятся использовать движение народных масс, разжигают религиозную ненависть и нарушают мир в стране. Раскрывая своекорыстный, антинародный характер борьбы политических партий 70-х годов XVI в., Мериме словно выражает осуждение и партиям 20-х годов XIX в., также далеко стоящим от подлинных нужд и интересов французского народа.

Последовательный враг дворянско-клерикальной реакции, Мериме не склонен чрезмерно доверять и партии либеральной буржуазии. Впрочем, более всего он опасается активных действий широких народных масс, предвидя в этих выступлениях новую революцию, которая его тревожит. Вот почему, обращаясь к теме гражданской войны, он не раскрывает в полной мере смысла основного исторического конфликта и оценивает гражданскую войну XVI в. только как общенародное бедствие. Ограниченность в трактовке темы народа и народного движения, которая наметилась в финале «Жакерии», в «Хронике» становится более четкой. В романе впервые проявляется характерное для Мериме скептическое отношение к политической и социальной борьбе, к активной политической деятельности. Неслучайно положительный герой романа Жорж Мержи, который выражает точку зрения автора, является человеком, в равной степени презирающим как католических, так и протестантских вожаков за их своекорыстную и антинародную политику. Капитан Жорж принадлежит к числу тех последних гуманистов XVI в., которые, утратив страстность и боевой пыл, присущие цветущей поре Возрождения, ушли в себя, отказались от активного вмешательства в общественную борьбу, но не изменили своим убеждениям. Подчеркивая аполитичность и скептицизм своего героя, Мериме делает его носителем таких близких ему

самому идей, как последовательный атеизм, широкая гуманистическая терпимость, спокойный эпикуреизм и смелая независимость мысли.

В «Хронике» Мериме продолжает полемизировать с романтическим пониманием роли личности в истории, утверждая, что течение исторических событий не зависит от воли отдельных лиц. На протяжении всего романа, особенно в предисловии и в полемически заостренных VII и VIII главах, Мериме подчеркивает свое отрицательное отношение к идеалистической трактовке образов исторических персонажей.

Борьба партий и старая ненависть парижских горожан к гугенотам, умело подогреваемая Гизами,— вот, по мысли Мериме, подлинные причины событий. Не обладая четким пониманием сущности религиозно-политических противоречий XVI в., обусловленных своеобразием экономического развития различных областей Франции, Мериме все же объясняет их исторически сложившимися отношениями больших общественных групп. Этим исторический роман Мериме существенно отличается от исторических романов как реакционных, так и прогрессивных романтиков и приближается к той трактовке исторических событий, которую дает в своих исторических романах Вальтер Скотт.

Мериме в значительной степени следует Вальтеру Скотту в приемах построения романа, неразрывно связывая большое общенациональное событие с личными судьбами вымышленных персонажей, рядовых людей эпохи. Во многом сближает Мериме с Вальтером Скоттом и мастерство создания исторического фона, на котором действуют центральные персонажи. Образы персонажей второго плана: брата Любена, капитана Дитриха Горнштейна, трактирщицы Маргариты, хозяина «Золотого льва», де Водрейля, колоритны и свежи. В них полнее и глубже раскрывается сущность конкретной исторической обстановки. Это особенно сказывается в последних главах романа, где эпизодические фигуры настолько ярки и жизненны, что даже заслоняют главных героев повествования. Но все же в «Хронике» Мериме не дает такого широкого показа народа, как в «Жакерии», не раскрывает непосредственно и прямо отношения народных масс к событиям, их роли в этих событиях. Мериме делает в своем романе основной акцент не на исторической коллизии, а на вымышленной любовно-авантюрной интриге, так как его интересуют главным образом нравы и характеры эпохи.

«В истории я люблю только анекдоты,— пишет Мериме в предисловии к «Хронике»,— среди анекдотов же предпочитаю те, где, представляется мне, есть подлинное изображение нравов и характеров данной эпохи. Подобное пристрастие не очень благородно, но должен признаться, к своему стыду, что я охотно бы отдал Фукидида за подлинные мемуары Аспазии или какого-нибудь периклова раба,— ибо только мемуары, которые представляют собою задушевное собеседование автора с читателями, дают нам то изображение *человека*, которое интересует и занимает меня» [1].

Глубокое внимание к психологии людей прошлого, стремление исследовать зависимость характеров и поведения людей от нравов определенной эпохи было тем новым, что вносил Мериме в жанр исторического романа. Солидаризируясь со Стендалем, поставившим перед авторами исторических романов задачу соединить точное воспроизведение исторической обстановки с тонким проникновением в образ мыслей и чувств людей изображаемой эпохи, Мериме удачно осуществляет это в своем историческом романе и сближается в этом отношении не столько с Вальтером Скоттом, сколько с тради-

---

[1] Пр. Мериме, Собр. соч., т. I, стр. 53.

циями французского нравоописательного и авантюрно-психологического романа XVII и XVIII вв.

Существенно отличается Мериме от Вальтера Скотта и по манере изображения исторической обстановки. Для него неприемлем метод пространных описаний Вальтера Скотта. Мериме сокращает описательную часть романа до необходимого минимума, отбирая и показывая только совершенно необходимые для воссоздания картины эпохи и характеристики персонажей детали ландшафта, интерьера, костюма, портрета. В «Хронике» Мериме достигает того мастерства отбора, умелого расположения и группировки деталей, которые придают его произведениям исключительную четкость и динамичность.

Работа над «Хроникой времен Карла IX» была важным этапом в творческом пути Мериме, в становлении его реалистического метода. Реалистическое начало в романе выразилось в стремлении к объективному, свободному от идеализации изображению прошлого, в отказе от романтически-приподнятых, идеализированных персонажей, в более глубоком проникновении в образ мыслей и чувств, в язык и нравы эпохи, в умеренном и тонком использовании деталей, передающих колорит места и времени.

3

Новый и наиболее значительный этап в творческом развитии Мериме относится к 30-м — 40-м годам, когда Мериме становится мастером новеллы и обращается в основном к изображению современной действительности.

Первые новеллы Мериме «Матео Фальконе» («Matéo Falcone»), «Видение Карла XI» («Vision de Charles XI»), «Взятие редута» («L'Enlèvement de la redoute»), «Таманго» («Tamango»), «Жемчужина Толедо» («La perle de Tolède»), «Федериго» («Federigo»), «Этрусская ваза» («Le Vase étrusque») и «Партия в триктрак» («La Partie de Trictrac») были опубликованы в различных периодических изданиях еще в 1829—1830 гг. и в 1832 г. были объединены в сборник «Мозаика» («Mosaïques»).

В 30-х—40-х годах появляются новеллы: «Двойная ошибка» («La Double Méprise», 1833), «Души чистилища» («Les Ames du Purgatoire», 1834), «Венера Илльская» («La Vénus d'Ille», 1837), «Коломба» («Colomba», 1840), «Арсена Гийо» («Arséne Guillot», 1844), «Кармен» («Carmen», 1845), «Аббат Обэн» («L'abbé Aubain», 1846) и «Переулок г-жи Лукреции» («Il Viccolo di madama Lucrezia», 1846, опубл. в 1873 г.).

К последним произведениям Мериме относится небольшая группа новелл 60-х годов: «Джуман» («Djoumane»), «Голубая комната» («La Chambre bleue») и «Локис» («Lokis»), существенно отличных от новелл 30-х — 40-х годов и свидетельствующих об упадке реалистического мастерства Мериме.

В 30-х—40-х годах Мериме вообще печатался чрезвычайно много—в качестве искусствоведа, археолога, историка, художественного и литературного критика, переводчика русской литературы [1]. Писал он в этот период ничуть не меньше, чем в 20-х годах. Но его требовательность к себе как художнику теперь безмерно возросла, он стал настойчиво стремиться к совершенству,

---

[1] К наиболее значительным работам Мериме — искусствоведа и археолога относятся: «Notes d'un voyage dans le Midi de la France» (1835); «Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France» (1836); «Notes d'un voyage en Auvergne» (1838); «Notes d'un voyage en Corse» (1840); «L'Architecture en moyen âge» (1843); «Essai sur l'architecture religieuse» (1837); «De la Peinture murale» (1851); «Salon de 1839» (1839); «Les Beaux-Arts en Angleterre» (1857) и т. д.

исключительно долго и тщательно работать над каждой из своих новелл. Можно ли удивляться, что их не особенно много, если над «Венерой Илльской» автор работал два года, а «Коломба» была им переписана шестнадцать раз? Об известном угасании творчества Мериме можно говорить только применительно к 50-м — 60-м годам.

Новеллы сборника «Мозаика» очень разнообразны по тематике. Так, в новелле «Видение Карла XI» мрачная галлюцинация старого шведского короля Карла XI, созерцающего страшное зрелище собственной казни, должна была, по мысли Мериме, служить суровым напоминанием представителям реакционных политических кругов Франции. Новелла как бы напоминала о недавнем прошлом, о событиях французской революции XVIII в., приведших на плаху Людовика XVI. В новелле «Федериго» — остроумной и веселой обработке неаполитанской народной сказки о беззаботном игроке Федериго, оказавшем услугу Иисусу Христу и, несмотря на все свои прегрешения, попавшем в царство небесное вместе с загубленными им душами двенадцати беспутных игроков, Мериме не только продолжает традиции жизнерадостных французских фаблио, но и выступает с тонкой и едкой критикой религиозных догматов.

В отдельных новеллах сборника «Мозаика» Мериме выступает с разоблачением современного ему дворянско-буржуазного общества.

В отличие от Стендаля и Бальзака, Мериме не пытается в своих произведениях ставить большие социально-политические проблемы. Он обращается преимущественно к вопросам частной жизни, показывая своих героев вне больших и сложных общественно-политических событий эпохи, сосредоточивая внимание на анализе их внутреннего мира.

Еще в предисловии к «Хронике времен Карла IX» Мериме утверждал, что основная задача писателя — изучение человека и подлинное изображение нравов и характеров. Впоследствии, в одном из писем 50-х годов, он писал: «Когда я был молод, я очень любил рассекать человеческое сердце, чтобы посмотреть, что там находится внутри» [1]. И в своих новеллах он выступает художником, тонко раскрывающим жизнь человеческого сердца, напряженные и подчас противоречивые чувства и побуждения. Но внутренний мир человека в новеллах Мериме всегда определен воздействием на героя конкретной социальной среды, той обстановки, в которой он живет и действует. Цель писателя — проследить, как видоизменяются характеры, нравы, представления и суждения людей в зависимости от изменений условий места и времени; «проследить, как выродились энергичные страсти в наши дни» [2], — пишет Мериме в предисловии к «Хронике», этом наиболее открытом выражении его литературных позиций.

Решение этой задачи у Мериме имеет особый смысл. Проследив видоизменения образа мыслей и поступков людей, живущих в различной обстановке, писатель сможет решить, «лучше ли мы наших предков» [3], т. е. высказать наиболее четко и обоснованно свое отношение к современности. И именно поэтому Мериме, наряду с новеллами на современную тему, раскрывающими жизнь французского общества первой половины XIX в., создает произведения, воспроизводящие быт и нравы людей других эпох, давая в этих новеллах не прямое, а косвенное осуждение современной ему действительности.

В новелле «Этрусская ваза» Мериме отдельными легкими штрихами создает картину нравов светского общества Франции 20-х годов, давая ряд

[1] Pr. Mérimée, Une correspondance inédite, Paris, Calmann Lévy, 1897, p. 9.
[2] Пр. Мериме, Собр. соч., т. I, стр. 54.
[3] Там же.

беглых, но выразительных характеристик его представителей. Госпожа Б., набирающаяся «чужого ума в течение месяца с тем, чтобы потом израсходовать этот ум у себя дома в один вечер» [1], представители «золотой молодежи» Парижа: эскадронный командир, красавец и фат Альфонс де Темин, поклонник парижских модисток Жюль Ламбер, берущий в долг деньги без отдачи, тщеславный уродец Гектор Рокантен, коллекционер сильных ощущений, «путешественник без предрассудков» Теодор Невиль,— именно эти люди фабрикуют общественное мнение, создают и губят репутации. Духовно ничтожные, мелочно тщеславные, эгоистичные, они враждебны всему благородному и истинно высокому, они не терпят чужого успеха, морального превосходства других людей и стремятся все опошлить и принизить до собственного уровня.

Мериме показывает, как в современном ему обществе неизбежно искажаются и гибнут лучшие душевные качества и силы человека. Герой новеллы Сен-Клер «родился с сердцем нежным и любящим», и это навлекло на него насмешки товарищей. Но он был горд и самолюбив; стремясь оградить себя, сохранить в неприкосновенности чистоту побуждений, благородство мыслей и чувств, он замкнулся в себе, в узком кругу личных чувств, но это не спасло его от недоброжелательства окружающих. Он ощущает всеобщую враждебность к себе, остается одиноким и погибает жертвой пошлой клеветы. Создавая абстрактно-гуманистический идеал индивидуальной свободы мысли и совести в образе Сен-Клера, Мериме не мог не показать и ограниченность этого гуманистического идеала личной свободы. Судьба Сен-Клера глубоко трагична, так как это судьба человека без догмата, без ясной, осознанной цели в жизни, без большой, придающей смысл его существованию идеи. Сен-Клер — сильная натура, богато одаренный человек, но он не смог найти достойного применения своим способностям. Именно поэтому он всецело уходит в «личное хозяйство своей души», как говорил Горький, в интимные переживания, бесцельно живет и бессмысленно погибает. Неслучайна своеобразная горькая ирония развязки этой новеллы. Даже убедившись в необоснованности своих ревнивых подозрений, Сен-Клер не может быть счастлив. Он не может противостоять уродливым законам светской морали, не может отказаться от ложно понимаемого долга чести и нелепо погибает на дуэли. И смерть его вызывает среди его светских знакомых не более интереса и сочувствия, чем сломанный курок пистолета английской работы.

Так же печальна и судьба героя новеллы «Партия в триктрак» лейтенанта Роже. Роже — широкая и яркая натура: мужественный и честолюбивый, образованный офицер, способный к сильному чувству и к смелым действиям, он не находит применения ни своим душевным силам, ни своей энергии в скуке гарнизонной службы и растрачивает их в кутежах, поединках, азартной игре. Потеряв в момент азарта способность управлять своими страстями, Роже совершает бесчестный поступок, который делается причиной гибели его партнера. Сам Роже остается навсегда сломленным духовно, теряет уважение к себе и превращается в живого мертвеца, чуждого всему окружающему. Сознание совершенного им бесчестного поступка угнетает его, он с презрением отвергает все попытки своего друга доказать незначительность совершенного им проступка. Цельный и последовательный, он не может жить, презирая себя, и искать оправдания в софизмах обывательской морали. И его мужественная гибель во время боя с английским фрегатом — это своеобразная попытка искупить свое преступление, защищая честь флага нации. Сознательно идя на гибель, Роже как бы смывает со своего имени позорное пятно.

---

[1] Пр. Мериме, Собр. соч., т. I, стр. 413.

Презрительно относясь к современному ему дворянско-буржуазному обществу, превращающему людей в стертые монеты, показывая своих современников подлинными детьми своего класса, своего века, глупого и подлого, как определяет его Мериме, писатель все же сохраняет веру в величие и душевное богатство человека и стремится раскрыть полноценность и энергию человеческой страсти, показать способность человека к борьбе за свое человеческое достоинство. Но все эти качества Мериме находит главным образом у людей, свободных от развращающего и опошляющего воздействия буржуазной цивилизации. Таков беззаботный и жизнерадостный игрок Федериго, который спускается в царство Плутона, чтобы вызволить из обители вечных мук загубленные им души. Таков корсиканский крестьянин Матео Фальконе. Верный законам долга и чести, он совершает суровый, но справедливый суд над подростком-сыном, забывшим долг гостеприимства и выдавшим жандармам раненого беглеца. Мериме подчеркивает, что Фортунато нарушает законы долга и чести под воздействием пробудившегося в нем корыстного, собственнического инстинкта, и это усугубляет его вину в глазах Матео Фальконе.

Поставив перед собой в предисловии к «Хронике времен Карла IX» вопрос, лучше ли его соотечественники и современники своих предков, Мериме приходит к выводу, что буржуазная цивилизация, утвердив основным мерилом человеческого достоинства деньги, уничтожила все яркое, смелое, самобытное, лишила людей благородства, энергии, сделала их пассивными, узкоэгоистичными. Но опошлив и принизив человека, заменив энергичные страсти прошлого «большим спокойствием», буржуазная цивилизация не сделала людей счастливее. Она сохранила неизменными социальную несправедливость, насилие, угнетение и только усилила эксплуатацию человека человеком, усовершенствовала ее методы.

В новелле «Таманго», рассказывая историю вождя полудикого африканского племени Таманго, попавшего в лапы работорговца и поднявшего бунт на невольничьем корабле, Мериме не только выражает свой протест против отвратительной системы торговли людьми, но и четко определяет свое отношение к современной ему буржуазной цивилизации, сопоставляя жестокие нравы полудиких обитателей африканского побережья и нравы и обычаи цивилизованных европейских государств XIX в. Он сопоставляет Таманго, безжалостно продающего в рабство своих соплеменников и способного в минуту опьянения продать работорговцу рассердившую его жену, с человеком буржуазного мира, капитаном Леду. Более высокая ступень цивилизации дала капитану Леду только уменье пользоваться необходимыми для управления кораблем приборами да знание более доходных методов эксплуатации и угнетения. Если Таманго способен убить оставшихся у него на руках невольников, то капитан Леду, руководимый чувством бесконечной алчности, купит подешевле двадцать наиболее тощих из оставшихся рабов и втиснет их в переполненный трюм, предоставив им медленно умирать от скученности и жары. При этом Леду не обладает ни мужеством, ни энергией, ни гордостью Таманго, ни способностью к сильному чувству, подобному тому, которое тот проявляет в отношениях к Айше.

Со злой иронией характеризует Мериме современную капиталистическую цивилизацию: «И тотчас невольники были переданы французским матросам, которые поспешно сняли с них деревянные рогатки и надели вместо того железные ошейники и кандалы, что достаточно ясно показывает превосходство европейской цивилизации» [1]. Скупой рассказ о судьбе Таманго,

[1] Пр. Мериме. Собр. соч., т. I, стр. 371.

спасенного английским кораблем и ставшего цимбалистом в полковом оркестре, содержит в себе горькую насмешку писателя над тем, во что обратились в капиталистическом мире лозунги французской революции, утверждавшие священные естественные права человека: «Ему дали свободу, то-есть заставили работать на правительство, но ему платили шесть су в день и кормили»[1].

Новеллы сборника «Мозаика» наглядно свидетельствуют о том, что если Мериме выступал в период 20-х годов прежде всего против дворянско-клерикальной реакции, то он уже начинал присматриваться и ко все более и более укреплявшимся в период Реставрации буржуазным отношениям и начинал сознавать, как мало они соответствуют идеальным представлениям мыслителей XVIII в. о царстве разума и свободы.

Но еще более укрепляется отрицательное отношение Мериме к буржуазному обществу, к созданной им морали, после революции 1830 г., которая, свергнув династию Бурбонов, раскрыла дорогу к власти крупной финансовой буржуазии.

События июля 1830 г. застали Мериме во время путешествия его по Испании, откуда он с большим удовлетворением наблюдал за падением ненавистных ему Бурбонов.

Вернувшись из Испании в конце 1830 г., Мериме первоначально сотрудничает с правительственными кругами, занимая ответственные должности в различных министерствах. Но уже вскоре писатель приходит к горькому разочарованию в политике нового правительства, последовательно укреплявшего экономическое и политическое господство буржуазии.

Мериме начинает тяготиться административной деятельностью и с удовольствием принимает назначение на пост инспектора исторических памятников Франции, соответствовавший его вкусам и наклонностям и в то же время позволявший ему отдалиться от административно-бюрократических кругов Июльской монархии. Связанный ранее с буржуазно-либеральными группировками, Мериме постепенно отходит от них. Многие из его прежних единомышленников и союзников по борьбе против дворянско-клерикальной реакции становятся после 1830 года откровенными апологетами буржуазии, ее идеологами. Но для Мериме отвратителен облик победившего самодовольного, сытого буржуа. Он испытывает глубокое презрение к обуявшей французское общество жажде наживы, к спекулятивной горячке, к погоне за доходным местом. Его возмущает цинизм, с которым на другой день после победы буржуазия обнаружила свою идеологию «голого интереса» и «бессердечного чистогана». Ему ненавистна пошлая и лицемерная мораль буржуа. В конце 40-х годов он так характеризует привилегированные слои французского общества в письме к Марии Монтихо: «Пошлость, перешедшая в подлость, глубоко въелась в наши нравы и вошла в характер французов». Эту пошлость и подлость господствующих классов он разоблачает в новеллах 30-х и 40-х годов.

Если в «Этрусской вазе» и в «Партии в триктрак» Мериме мог еще трактовать идеал личной свободы мысли и совести как положительное начало, то в новеллах 30—40-х годов он показывает неизбежное и закономерное перерождение буржуазного индивидуализма в откровенный и грубый эгоизм. Если образы Роже и Сен-Клера даны с определенным сочувствием к ним автора, который видит в них все же людей, стоящих на голову выше окружающей их среды, то в образе Дарси («Двойная ошибка») Мериме разоблачает мелочный эгоизм, являющийся оборотной стороной буржуазного

[1] Пр. Мериме, Собр. соч., т. I, стр. 393.

индивидуализма. Не случайно он включает в «Двойную ошибку» небольшую вставную новеллу о спасении осужденной на смерть турчанки Элине, представляющую собой пародийно сниженный вариант модной в 20-е — 30-е годы «байронической» темы, высмеивая, таким образом, излюбленную героями светских салонов позу одинокого и непонятого героя.

Новеллу «Двойная ошибка» обычно рассматривают как тонкий психологический этюд, историю трагического заблуждения женского сердца. Но это не только анализ переживаний оскорбленной пошлостью мужа героини, которая становится жертвой печальной ошибки, приняв минутное увлечение холодным и опустошенным эгоистом Дарси за подлинное большое чувство. Это социальная новелла, содержащая прямое осуждение светского общества, прячущего за внешним лоском грубую вульгарность и низменность чувств и мыслей. В «Двойной ошибке» Мериме впервые ставит тему денег, денежных отношений, которые стали определяющим началом в жизни людей. Брак Жюли Шаверни, служащий исходным моментом всей трагической ситуации новеллы, это типичный брак-сделка, устроенный «услужливыми людьми», которые «изрядно хлопотали, дабы упорядочить материальные дела» [1]. Не достигая в трактовке этой темы силы и глубины раскрытия материальных основ жизни общества, присущих Бальзаку, Мериме тем не менее подчеркивает зависимость судеб персонажей новеллы от денежных отношений.

Для новеллы «Двойная ошибка» характерны большая смелость и острота постановки социальной проблемы, тонкая ирония в изображении ничтожности и пошлости людей светского круга (образы Шаверни, Шатофора, Дарси, сцена обеда у Шаверни, в театре, в салоне г-жи Ламбер), глубина психологического анализа. Все это, а также и четкость композиции, отличающейся строгой соразмерностью частей, подчиненностью всех элементов новеллы единому замыслу — раскрытию безграничной пошлости общества и господства в нем денежных отношений, разрушающих человеческое существование, исключительная естественность и простота изложения делают эту новеллу одним из лучших произведений Мериме.

Пушкин в кратком предисловии к «Песням западных славян» упоминает о «Двойной ошибке» как об одном из замечательных произведений французской литературы. «Сей неизвестный собиратель,— пишет Пушкин об авторе сборника «Гюзла»,— был не кто иной, как Мериме, острый и оригинальный писатель, автор «Театра Клары Газюль», «Хроники времен Карла IX», «Двойной ошибки» и других произведений, чрезвычайно замечательных в глубоком и жалком упадке нынешней французской литературы» [2].

Глубокое разоблачение индивидуализма дает Мериме в одной из лучших своих новелл «Души чистилища». Обращаясь к прошлому, рисуя яркую картину Испании XVI в., периода ее расцвета, Мериме использует это прошлое для полемики с современностью. Однако он не только любуется цельностью характеров, силой страстей дона Гарсия Наварро и Дона Жуана де Маранья, но и проводит мысль о развращающем, антигуманистическом характере безграничного индивидуализма, а также выступает с тонкой критикой своего старого врага — католической церкви, оказавшейся верной сподвижницей и буржуазной монархии.

Тема господства денежных отношений как пагубной основы взаимоотношений людей в буржуазном обществе проходит и в новелле «Венера Илльская», но получает особенно четкое выражение в новелле 1844 г. «Арсена Гийо». Необычайное для всегда сдержанной и несколько суховатой манеры

[1] Пр. Мериме, Собр. соч., т. I, стр. 554.
[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. III, ч. 1, 1948, стр. 334.

Мериме сочувствие, с каким он рисует свою скромную героиню, противопоставляя ее душевную чистоту, свежесть чувства, естественное стремление к жизни и счастью жестокому эгоизму лицемерно-набожной светской дамы, г-жи де Пьен, борющейся с умирающей Арсеной за обладание ее любовником, подчеркивает и усиливает антибуржуазную направленность новеллы. С глубокой горечью обличает Мериме подлинные основы буржуазной морали словами своей героини: «Когда богат, легко быть честным. Я тоже была бы честной, если бы у меня к тому была возможность. У меня были любовники... но только одного человека я любила. Он меня бросил. Будь я богата, мы бы поженились, мы бы основали честную семью...» [1].

Ироническое описание ханжеского благочестия г-жи де Пьен, которая красноречиво, но небескорыстно уговаривает Арсену предпочесть божественную любовь любви земной, эпизод со свечой святому Роху и особенно заключительная строка новеллы, воспроизводящая надпись, сделанную карандашом на могильном камне Арсены: «Бедная Арсена! Она молится за нас»,— заключают в себе резкое осуждение религии, освящающей продажную и лицемерную мораль буржуа.

Идейное содержание «Арсены Гийо» было настолько откровенно антибуржуазным, что публикация этой новеллы вызвала взрыв негодования в буржуазных кругах. Новелла появилась вскоре после избрания Мериме в члены Французской академии, и многие «бессмертные» открыто жалели, что отдали свои голоса этому «злонамеренному потрясателю основ». ««Арсена Гийо» потерпела блестящее фиаско, подняв против меня возмущение всех так называемых добродетельных людей»,— писал Мериме м-ль Дакэн вскоре после публикации этой новеллы [2]. А несколько лет спустя, в статье «Александр Пушкин», Мериме развивает эту мысль, ставя вопрос о печальной судьбе писателя, правдиво раскрывающего отрицательные черты своего времени.

«По правде говоря,— пишет он,— литераторы находятся в весьма затруднительном положении. Если вы нарисуете людские пороки, слабости и страсти, то вас станут обвинять в желании совратить с пути истины ваших современников... Никогда не следует смеяться над ханжами и лжефилантропами, ибо в противном случае вы сразу же наживаете себе много врагов» [3].

Но это не помешало Мериме в новелле «Аббат Обэн» (1846) вновь выступить со злой насмешкой над лицемерной лживостью буржуазной морали и циничным карьеризмом деятелей католической церкви. Новелла «Аббат Обэн» — это полный лукавой и злой иронии рассказ о любовном увлечении романтически настроенной светской дамы, вынужденной из-за временных денежных затруднений пожить в деревне. От безделья и скуки она увлекается молодым сельским священником, который, цинично спекулируя на ее романтических увлечениях, успешно устраивает свою карьеру.

Мир буржуазных отношений жесток и лицемерен. Холодный и черствый эгоистический расчет буржуа изуродовал все здоровые, естественные, разумные человеческие чувства и отношения, все извратил и опошлил — вот тот вывод, к которому Мериме подводит своими новеллами внимательного читателя.

Но враждебно относящийся к дворянско-клерикальной реакции, презирающий пошлых и лицемерных буржуа, Мериме был очень далек от неуклонно растущего и крепнущего революционного движения и скептически

---

[1] Пр. Мериме, Собр. соч., т. II, стр. 428—429.
[2] Pr. Mérimée, Lettres à une inconnue, t. I, Paris, M. Lévy, 1874, p. 159.
[3] Pr. Mérimée. Etudes de littérature russe, Paris, Champion, 1931, p. 17—18.

относился к первым попыткам французского пролетариата отстоять свои права. Он не сумел разглядеть «настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти» [1], как это смог сделать Бальзак. Это обусловило ограниченность его реализма и заставило его в поисках настоящих больших человеческих характеров и чувств, героических поступков, обращаться к быту и нравам стран, в которых процесс капиталистического развития еще не осуществился в полной мере, к прошлому, к старой итальянской сказке, к условной экзотике мавританского предания, к нравам острова Корсики или к ставшим уже далеким прошлым подвигам солдат Наполеона. Все это характерно как для новелл 20-х годов, так и для новелл, написанных в 30-е — 40-е годы. Так, в новелле «Коломба» Мериме создает образ корсиканской девушки, мужественно и решительно выполняющей то, что она считает своей священной обязанностью. Поставленная обычаями своей страны перед суровым долгом кровной мести, Коломба не знает ни сомнений, ни колебаний, она не раздумывает о законности своих поступков, как ее брат Орсо, который уже приобщился к созданной буржуазными условиями более мягкой и гибкой, но и более лицемерной морали. И Мериме, порицая жестокость первобытных корсиканских нравов, все же любуется своей героиней, мужественно ведущей борьбу как против более сильных врагов — корсиканцев, так и против буржуазной морали, подчинившей себе ее брата.

Стремление Мериме к изображению сильных, ярких страстей, цельных, непосредственных натур, складывающихся в условиях «нецивилизованного» общества, определило характер основных образов новеллы «Кармен». Испанская тема давно привлекала Мериме. Пьесы «Театра Клары Газуль», новелла «Души чистилища», четыре очерка, составляющие небольшой цикл «Писем из Испании», созданный во время первого путешествия в Испанию в 1830 г. и отразивший своеобразные черты испанской действительности в ее наиболее ярких и характерных проявлениях,— вот этапы, по которым идет Мериме к созданию своей знаменитой новеллы.

«Кармен» — одно из наиболее сложных и в то же время чрезвычайно четких по своей композиции произведений Мериме. Эта большая новелла состоит из трех резко отграниченных частей: первая часть — скупой и нарочито объективный рассказ археолога, случайно столкнувшегося со знаменитым бандитом Хосе Наварро и его подругой, цыганкой Кармен; вторая часть — исполненная глубокого драматизма и страстности печальная история дона Хосе, рассказанная им самим; третья часть, завершающая новеллу,— этнографическая справка о нравах испанских цыган и небольшое филологическое исследование о корнях и грамматических формах цыганского языка. Это заключение, перекликаясь с вступительным ученым рассуждением о местонахождении поля битвы при Мунде, оттеняет напряженную взволнованность и глубокий, но сдержанный лиризм центральной части новеллы.

Неоднократно бывавший в Испании и хорошо знакомый с бытом и нравами испанского народа, Мериме рисует в новелле не пышнодекоративную условную Испанию, излюбленную поэтами-романтиками, а реальную Испанию середины XIX в. с ее выжженными солнцем равнинами, живописными и мрачными ущельями, нищими лачугами и оживленной, шумной толпой на улицах больших городов.

Герои новеллы — баскский крестьянин Хосе, ставший солдатом-дезертиром и контрабандистом, и фабричная работница цыганка Кармен — подлинные представители нищего, бесправного, подавленного социальным

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. письма, стр. 406.

гнетом, религиозными предрассудками и суевериями, но гордого, мужественного и свободолюбивого народа. Хосе и Кармен — это образы сильных, смелых людей, обладающих теми яркими страстями, той самобытностью и энергией, которых Мериме не находит у своих соотечественников и современников.

Мериме далек от идеализации своих героев. Кармен корыстолюбива, коварна, жестока. Она такова, какой создали ее среда, тяжелые условия существования. «Бедное дитя! Это кале (цыгане) виноваты, что воспитали ее так»,— заключает свой рассказ Хосе. Но Мериме делает ее образ необычайно обаятельным, и тайна ее обаяния — в том, что она всегда верна своей натуре, основная черта которой — любовь к свободе. Она решительно и твердо отстаивает свою независимость и предпочитает умереть, чем изменить самой себе, подчиниться чужой воле. «Как мой ром, ты вправе убить свою ромн,— говорит она Хосе,— но Кармен будет всегда свободна. Кальи она родилась, кальи умрет».

Но, любуясь цельностью характера и энергией своих нецивилизованных героев, Мериме далек и от романтической идеализации примитивных, патриархальных условий жизни. Критически относясь к современному ему буржуазному порядку вещей, он не зовет людей назад, к прошлому, к руссоистскому существованию на лоне природы, так как хорошо понимает историческую обреченность прошлого и то, что оно так же мало соответствует идеалу человеческого существования, как и современная буржуазная действительность.

Буржуазное литературоведение часто расценивает обращение Проспера Мериме к жанру новеллы как следствие ограниченности его дарования и его легкомысленного дилетантского отношения к литературному труду. Так, Филон пытался объяснить пристрастие Мериме к новеллистической форме прежде всего отсутствием времени у занятого успехами в свете писателя и ограниченностью его вдохновения. Но немногочисленные свидетельства, которые мы имеем о работе Мериме над его произведениями, разбивают эту легенду о дилетантизме Мериме, о пренебрежительном и несерьезном отношении его к своему творчеству.

«Я провожу часть моих ночей в том, что пишу или разрываю то, что написал накануне»,— пишет Мериме в письме к м-ль Дакэн. Ценным свидетельством тщательной и упорной работы Мериме над словом являются варианты его новелл. Так, Сурио, сопоставляя текст «Матео Фальконе» 1829 г. с текстом издания 1833 г., наглядно показал, какой упорной работой, каким большим и тонким мастерством создавались та легкость и простота новелл Мериме, которые кажутся такими естественными.

К жанру новеллы Мериме подходил постепенно. Пять лет литературной работы, предшествующие появлению его первых новелл, были своеобразной творческой подготовкой, раскрыли ему глаза на природу его дарования. Новеллистичность композиции отдельных комедий из сборника «Театр Клары Газуль» («Женщина — это дьявол», «Африканская любовь») и баллад «Гюзлы», блестящая завершенность отдельных эпизодов его пьес, «Хроники времени Карла IX», представляющих собой тщательно разработанные небольшие вставные новеллы, вроде рассказа об аресте генерала Пишегрю в «Испанцах в Дании», истории «Пламени сердец» в «Жакерии», рассказа о повешении капитана Горнштейна или легенды о Гамельнском крысолове в «Хронике», подготовили обращение писателя к новелле. Кроме того, настойчивое стремление Мериме к достижению максимальной краткости и в то же время ясности повествования, к созданию единого беспрерывного и целостного впечатления у читателя, к четкости в построении сюжета, к на-

пряженному и стремительному его развитию, неожиданность и смелость развязок, а также присущее ему стремление раскрыть типическое через отдельные единичные случаи, исключительные, но всегда вполне возможные и вероятные обстоятельства, позволили ему быстро овладеть жанром новеллы.



Проспер Мериме.
Медальон работы Давида д'Анжера.

Мериме - новеллист продолжает лучшие традиции французской повествовательной литературы, учась искусству короткого, четко построенного, динамичного рассказа у французских новеллистов эпохи Возрождения и у замечательных мастеров XVII—XVIII веков: Скаррона, Лафонтена, Дидро. Заимствуя ряд приемов у старых французских рассказчиков, Мериме способствует и обновлению жанра, вкладывая в него новое содержание, выступая в своих новеллах одним из первых критиков и разоблачителей буржуазной пошлости.

Новеллы Мериме подлинно реалистичны, несмотря на кажущуюся исключительность созданных писателем характеров и обстоятельств.

Подлинно реалистичен в новеллах Мериме и способ показа внешнего мира, той среды, которая определяет образ мысли и поведение его героев. Мериме сохраняет полную объективность в изображении внешнего мира. Поэтому его описания точны, скупы, сжаты. Они никогда не бывают самоцелью. Они должны ввести читателя в ту среду, которая определяет поведение персонажа. Изображая обстановку парижского салона 30-х годов, рисуя пейзаж Испании или Корсики, Мериме отбирает только самое характерное, наиболее существенное. Так, в ранней новелле «Матео Фальконе» он показывает читателю прежде всего «маки» — дикие лесные заросли, так как это не только самая характерная деталь корсиканского пейзажа, но и наглядное свидетельство примитивных способов обработки земли, сразу создающее у читателя представление об архаичности быта и нравов корсиканцев.

Характерно, что и пейзаж, и портрет писатель вводит в повествование отдельными штрихами. Так, начав описание Корсики с «маки», Мериме на всем протяжении повести дает все новые и новые детали. То горный кряж, по склонам которого пастухи-кочевники пасут свой скот, то голубые горы на горизонте, то каштановое дерево, из ветвей которого делаются носилки для Джанетто, то небольшой овраг, в котором происходит развязка трагедии. Этими отдельно вкрапленными деталями Мериме достигает требуемого эффекта — создания полного впечатления реальности обстановки, реальности всего происходящего.

В отличие от произведений французских романтиков 20-х годов, для которых были характерны любование яркой и интересной деталью, поиски внешних, эффектных подробностей, не вскрывающих сущности изображаемых явлений, новеллы Мериме сжаты и лаконичны, так как автор строго отбирает жизненные впечатления, руководствуясь при этом лишь тем, в какой мере эта деталь способствует созданию впечатления полной правдивости, выявляет определенные типические черты явлений и характеров, подчеркивает закономерность и естественность чувств и поведения героев. «Уметь выбрать в природе то, чему надо подражать, несомненно, является великой проблемой искусства»,— писал Мериме в 1857 г. И он достиг очень высокого мастерства в этом уменье выбора того, в чем наиболее полно и выразительно раскрывается своеобразие характеров и обстоятельств.

Стремясь к динамичности повествования, Мериме тщательно избегает длинных описаний, не рассказывает читателю о прошлом своих героев, не дает подробных характеристик общественных условий. Длинные и пространные описания — это, по мнению Мериме, метод большого романа, в котором такие описания служат как бы отдыхом для читателя: если бы писатель растянул волнующие сцены на весь роман, утомленный читатель в конце концов утратил бы интерес к действию. Мериме заменяет описания показом действий и передачей речей героев, изображая таким путем и среду, и нравы, и характеры. Сжато и коротко раскрывает писатель нравственный кодекс жителей Корсики. Он не рассказывает читателю о законах гостеприимства, о верности своему слову, нарушение которого считается самым большим преступлением. Он показывает это. Так, в новелле «Матео Фальконе» Мериме создает скупую, но полную глубокого драматизма сцену, показывая глубокую убежденность Матео в своем праве главы рода судить виновного.

«Рыдания Фортунато усилились, а рысьи глаза Фальконе продолжали пристально смотреть на него. Наконец, он ударил об землю прикладом ружья, взвалил его на плечо и пошел по дороге к маки, крикнув Фортунато, чтобы он шел за ним. Мальчик повиновался. Джузеппа побежала за Матео и схватила его за руку.

— Ведь это — твой сын,— сказала она дрожащим голосом, уставив свои черные глаза в глаза мужа, как будто желая прочесть в его душе.

— Оставь меня!— ответил Матео,— я его отец!»

Этими тремя словами Мериме передает глубокую убежденность Матео в своей правоте, которая заключается для него в исполнении долга, в восстановлении чести рода. То, что у писателя иного склада потребовало бы развернутого культурно-исторического комментария, у Мериме раскрыто в сжатых словах, в точной и скупой передаче жеста.

Сухим перечислением немногочисленных движений раскрывает Мериме и психологическое состояние персонажей. Внутренняя борьба, происходящая в душе Матео, принятое им решение, убежденность в его необходимости переданы в ряде последовательных быстрых движений. Фальконе «схватил» часы, «бросив» о камень, «разбил вдребезги», его глаза «пристально смотрели» на мальчика, наконец, приняв решение, «он ударил об землю прикладом ружья, взвалил его на плечо и пошел по дороге к маки, крикнув Фортунато, чтобы он шел за ним» [1].

Этот прием передачи глубоких внутренних переживаний через точное воспроизведение их внешнего проявления характерен для большинства новелл Мериме и придает им лаконизм и динамичность.

Композиция новелл Мериме отличается большой стройностью и четко-

[1] Пр. Мериме, Собр. соч., т. I, стр. 355.

стью. Сюжет развивается логично, последовательно и ясно. Отдельные повороты сюжета всегда тонко мотивированы, определены психологическим состоянием действующих лиц. Так, в новелле «Двойная ошибка» Мериме вводит Дарси в тот момент, когда героиня чувствует себя наиболее оскорбленной бестактным и пошлым супругом, и именно ее глубокое раздражение и обида подготавливают все дальнейшее развитие новеллы.

Широко пользуется Мериме приемом обрамленного повествования, излагая основной сюжет новеллы как живой рассказ очевидца или участника происшедшего («Кармен», «Венера Илльская», «Партия в триктрак»), добиваясь, таким образом, впечатлений полной достоверности рассказанного даже в тех случаях, когда в новелле имеется значительный элемент фантастического, загадочного, таинственного («Венера Илльская», «Переулок г-жи Лукреции»).

Избегая пространных описаний, Мериме в то же время с большой точностью и конкретностью воспроизводит детали портрета, обстановки, пейзажа. Эти детали служат либо средством характеристики персонажа, как, например, розовая шляпка и кашемировая шаль Арсены Гийо, сразу определяющие ее социальное положение, либо призваны оттенить и подчеркнуть внутреннее состояние героя. Так, в новелле «Взятие редута», являющейся одним из первых в европейской литературе образцов реалистической батальной живописи [1], описывая ночь перед боем за Шевардино, Мериме отмечает лишь большую красную луну и выделившийся на мгновение на блестящем диске луны черный силуэт редута, похожий на конус вулкана. Это сочетание форм и красок способствует созданию зловещего, тревожного настроения, которое испытывает рассказчик, молодой офицер, в ночь накануне своего первого сражения.

В «Двойной ошибке» ощущение близящейся неотвратимой катастрофы создается посредством краткого описания надвигающейся грозы.

«Когда г-жа де Шаверни покинула замок г-жи Ламбер, ночь была страшно темной, воздух тяжел и удушлив; время от времени молнии озаряли окрестность, и черные силуэты деревьев вырисовывались на желто-буром фоне. После каждой молнии темнота усиливалась, и кучер не видел лошадиных голов. Вскоре разразилась бешеная гроза. Дождь падал сначала редкими крупными каплями, но внезапно обратился в настоящий потоп. Небо загоралось со всех сторон, и гром небесной артиллерии становился оглушительным. Лошади в испуге громко фыркали и поднимались на дыбы, вместо того чтобы итти вперед. Но кучер превосходно пообедал; толстый коррик и еще больше хорошая выпивка изгнали из него всякий страх перед непогодой и плохой дорогой. Он яростно хлестал бедных животных, в неустрашимости не уступая Цезарю, когда тот в бурю говорил своему кормчему: «Ты везешь Цезаря и его счастье» [2].

Точная и экономная обрисовка наиболее существенных сторон изображаемой действительности достигается Мериме прежде всего путем тонкого и умелого использования средств живого разговорного языка. Мериме неохотно прибегает к таким изобразительным средствам, как тропы и фигуры; работая над стилем новелл, он стремится к простоте и сжатости, ясности, точности и выразительности, добиваясь того, чтобы в произведении было «более смысла, чем слов». Пышности романтической риторики он противопоставляет изящную простоту, перифразе — точное и единственно необходимое

[1] Новелла «Взятие редута» написана в 1829 г., т. е. на 10 лет ранее, чем ставшее классическим примером описание битвы при Ватерлоо в «Пармской обители» Стендаля.

[2] Пр. Мериме, Собр. соч., т. I, стр. 610.

значение слова, что и служит верным путем к подлинному овладению богатством языка.

Как стилист Мериме во многом продолжает лучшие традиции французской прозы XVII—XVIII вв. Неслучайно в одном из своих писем к м-ль Дакэн он советует своей корреспондентке читать г-жу де Севинье, чтобы «настроить себя на хороший диапазон прозы» [1]. Прибегая в отдельных новеллах («Кармен», «Коломба», «Матео Фальконе») к тактичному и умелому использованию диалектизмов и варваризмов, он этим путем создает в новеллах едва уловимый налет романтической экзотики. Но в целом, и словарный состав, и синтаксический строй речи Мериме-новеллиста отличаются исключительной простотой и ясностью, что и сделало ряд лучших его новелл хрестоматийным материалом для людей различных национальностей, знакомящихся с французским языком.

4

В конце 40-х годов углубляется скептическое отношение Мериме к революционно-демократическому движению во Франции. Во время событий революции 1848 г. он иронизирует над буржуазными республиканцами, хорошо понимая политическую ограниченность и классовое своекорыстие буржуазной республики, но в то же время с большой настороженностью и скрытой враждебностью говорит о революционном пролетариате, хотя и отмечает организованность, благородство и честность рабочих. Мериме отказывается от активного участия в общественной и политической жизни страны и избирает роль равнодушного и скептического наблюдателя людей и событий. Однако в 1852 г. он, не щадя себя, выступил в защиту невинно обвиненного по проискам иезуитов математика и бывшего карбонария Либри [2] и даже поплатился за это кратковременным тюремным заключением, но подобные проявления гражданской активности становятся все более и более редкими.

После государственного переворота 2 декабря 1851 г., когда дочь старой приятельницы Мериме, Евгения Монтихо, становится женой Наполеона III, писатель делается одним из наиболее приближенных ко двору новой императрицы людей, сенатором и консультантом Наполеона III в его работах по истории Юлия Цезаря. Но это не мешает ему весьма пессимистически оценивать внешнюю и внутреннюю политику II империи. В переписке он неоднократно высказывает сомнения в политических талантах Наполеона III и его министров, резко осуждает растущий милитаризм, лицемерие и ложь, которыми ослепляют французский народ, отмечает общее, все нарастающее недовольство в стране и дальнейшую деградацию буржуазии. «Мир с каждым днем все более и более глупеет... разумеется, в 1848 году поступали глупо, но сегодня поступают еще глупее»,— пишет он в частном письме, предсказы-

[1] Pr. Mérimée, Lettres à une inconnue, t. II, Paris, M. Lévy, 1874, p. 205.

[2] Математик и библиограф Либри Каруччи делла Саммайа, итальянец и бывший карбонарий; занимал в 40-х годах XIX в. должность инспектора народного образования и библиотекаря Национальной библиотеки в Париже. Будучи обвиненным в хищении редких изданий и рукописей, Либри бежал в Лондон, но заочно был присужден к 10 годам заключения. Существует предположение, что дело Либри было инспирировано иезуитами с целью опорочить его имя, так как незадолго до начала процесса Либри опубликовал обнаруженные им архивные документы, раскрывающие весьма существенные детали преступной деятельности иезуитского ордена. Мериме, видимо, знал истинную подоплеку этого процесса и с необычайной для него страстностью выступил в защиту Либри в печати и на судебном разбирательстве. За допущенные им резкие выражения по адресу суда Мериме был привлечен к судебной ответственности за оскорбление должностных лиц. В мае 1852 г. Мериме был приговорен к кратковременному тюремному заключению и штрафу в 1000 франков.

вая неизбежность революции, к которой приведет бездарная политика правительственной клики. Но эта грядущая и неизбежная революция пугает его, так как он считает французский народ неспособным к самоуправлению.

После 1848 г. Мериме переживает глубокую и сложную трагедию писателя, осознавшего свое социальное одиночество. В письме к одной из своих корреспонденток Мериме так объясняет свое творческое бездействие: «Кроме удовлетворения, которое когда-то я находил в писании, у меня была также и известная цель. Я стремился к чему-то (разумеется, не к славе) и работал не для себя одного. Если бы я писал сейчас, то это было бы для себя и для публики, но развлечь теперь себя до того трудно, что не стоит и пытаться, публика же имеет несчастье не пользоваться моим уважением. Вот почему я ничего не делаю» [1].

За последние 20 лет жизни Мериме создает всего три новеллы. Сохраняя присущую всем новеллам Мериме четкость построения, динамичность повествования, изящество, эти произведения не обладают ни глубиной замысла, ни яркостью характеров, ни тонкостью анализа внутреннего мира героев.

Новелла 60-х годов «Локис» свидетельствует об интересе Мериме к литовскому фольклору. Но в этой новелле он не касается проблем социальных, элемент фантастики и экзотики утрачивает свое характерное для предшествующих произведений Мериме служебное назначение средства для глубокого и точного раскрытия характеров в их национальной и исторической конкретности. Поведение, образ мыслей и чувств героев новеллы ни в коей мере не определяются национальным своеобразием литовских нравов и обычаев. Снижает достоинство новеллы и проводимая в ней мысль о низменности и порочности человеческой природы, придающая ей антигуманистический характер и сближающая ее с произведениями декадентской литературы.

Мериме весьма отрицательно относится к искусству и литературе II империи. «Пристрастие к пошлости и стремление воспроизводить ее стилем, соответствующим содержанию» [2],— вот что характерно, по его мнению, для буржуазной литературы второй половины XIX в. Мериме видит усиливающееся духовное оскудение французской буржуазии, постепенный, все более и более углубляющийся процесс деградации буржуазной литературы. В литературно-критических и искусствоведческих статьях и высказываниях 50-х—60-х годов Мериме резко критикует буржуазное искусство, идущее по пути утраты реалистического мастерства, и отстаивает принципы критического реализма 30-х—40-х годов XIX в. Спасаясь от пошлой ограниченности, все шире и шире распространяющейся во французском искусстве II империи, Мериме обращается к русской литературе, видя именно в ней тот подлинный реализм, ту высокую идейность, которых он не находит у большинства своих соотечественников. «Ваша поэзия,— говорил Мериме И. С. Тургеневу,— ищет прежде всего правды, а красота потом является сама собою; наши поэты, напротив, идут совсем противоположной дорогой: они хлопочут прежде всего об эффекте, остроумии, блеске, и если ко всему этому им предстанет возможность не оскорблять правдоподобия, так они и это, пожалуй, возьмут в придачу...» [3]

К изучению русского языка Мериме обращается в конце 30-х годов, но весьма вероятно, что интерес к славянскому, в частности русскому искусству, впервые пробудился у него еще в детстве под влиянием отца, художника Леонора Мериме, интересовавшегося славянской церковной живописью. Интерес к России, русской культуре, русскому искусству укреплялся событиями

[1] Pr. Mérimée, Une correspondance inédite, Paris, Calmann-Lévy, 1897, p. 9.
[2] Pr. Mérimée, Lettres à une inconnue, t. I. Paris, Lévy, 1874, pp. 208—209.
[3] И. С. Тургенев, Соч., т. XII, ГИЗ, М.—Л., 1933, стр. 230.

общественно-политической жизни Европы первых десятилетий XIX в.: отечественная война 1812 г., разгром армий Наполеона, та исключительная роль, которую Россия стала играть в международных отношениях,— все это способствовало повышенному интересу французов к нашей стране. Об этом свидетельствует, с одной стороны, обращение ряда крупнейших французских писателей к русским темам и образам [1], а с другой,— постепенное, все углубляющееся знакомство с русской литературой, дающей неоценимый материал для понимания исторически сложившегося своеобразия русской культуры, для изучения быта, нравов, характера русского народа. В 20-е годы во Франции появляется ряд переводов произведений русских писателей, издаются антологии русской поэзии, куда включаются произведения Державина, Жуковского, Батюшкова, Пушкина. В периодических изданиях начала 20-х годов все чаще и чаще появляются статьи, посвященные отдельным явлениям русской литературы и искусства. Интерес к русской литературе настолько велик, что в 1821 г. в Париже большим успехом пользуется курс лекций о русской поэзии, который читает поэт-декабрист Кюхельбекер, а несколько позже с таким же успехом читает курс истории славянских литератур Мицкевич.

Отличающийся широкими и разносторонними литературными интересами, тонким вкусом, очень чуткий ко всему новому, Мериме не может остаться равнодушным к открывшемуся для французов богатству русской литературы, переживавшей период мощного подъема, неуклонно растущей и развивающейся. Большую роль в приобщении Мериме к русской культуре сыграли его знакомства и дружеские связи со многими представителями русской интеллигенции. Особо надо отметить близость Мериме с другом Пушкина, известным библиофилом С. А. Соболевским, часто и подолгу жившим в Париже и бывшим посредником между Пушкиным и Мериме. Весьма вероятно, что именно Соболевский был первым руководителем Мериме в изучении русского языка и именно через него шло первое знакомство Мериме с лучшими образцами русской литературы XIX в. Большую помощь оказала в этом же отношении Мериме жена французского дипломата Лагрене, Варвара Ивановна Дубенская, близкий друг А. И. Тургенева и Жуковского. Письма Мериме к Дубенской-Лагрене и ее дочери свидетельствуют об упорстве и терпении, с которыми Мериме овладевает трудностями русского языка. Мериме неоднократно отмечал исключительные трудности, которые представляет русский язык для иностранца, но также подчеркивал богатство русского языка, его гибкость, разнообразие выражаемых им оттенков. «Русский язык создан для поэзии,— пишет Мериме в предисловии к переводу на французский язык романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1863),— он необычайно богат и, в особенности, замечателен по тонкости выражаемых им оттенков. Вы представляете себе, что может извлечь из подобного языка искусный писатель, отдающийся наблюдению и анализу, и какие непреодолимые трудности готовит он для переводчика».

Но эти трудности и препятствия успешно преодолеваются Мериме, и в конце 40-х годов он не только свободно овладевает русским языком, но и достаточно четко представляет себе своеобразие его исторического развития, изучая сборники государственных грамот XVI—XVII вв. и занимаясь сравнительным изучением русского и польского, а позднее и других славянских языков.

Близость с семейством Лагрене, годы дружбы с Соболевским, а также и

---

[1] Образ Петра I в «Discours» и Мазепы в «Les Orientales» Гюго, книга г-жи Сталь «Десять лет в изгнании», образ русской девушки в повести Стендаля «Арманс», поэма Виньи «Ванда» и др.

другие русские знакомства Мериме[1], бесспорно, способствовали все более и более последовательному его приобщению к вопросам, занимавшим передовые круги русского общества, и все более и более расширяли и углубляли его знакомство с лучшими произведениями русской литературы. Еще в конце 20-х годов Соболевский впервые знакомит Мериме с произведениями Пушкина. С этой поры Мериме выступает восторженным поклонником и ценителем нашего великого поэта. На протяжении всей своей жизни Мериме неоднократно обращается к произведениям Пушкина. В отдельных историко-литературных статьях и в частной переписке он всегда дает им чрезвычайно высокую оценку. В статье «Александр Пушкин» (1868) Мериме, давая общий обзор основных произведений Пушкина, делает интересное сопоставление Байрона и Пушкина, отмечая превосходство последнего. Он ставит Пушкина выше всех современных ему европейских писателей. Мериме прежде всего подчеркивает правдивость и простоту произведений Пушкина, его умение выделить основное, наиболее существенное в любом сюжете, пожертвовав, может быть, и интересными, но не способствующими уяснению сущности явлений деталями. Мериме неоднократно подчеркивал трудность такого отбора, но справедливо отмечал, что в этом отборе единственно необходимой и точной черты или подробности и кроется сила воздействия художественного произведения на читателя, подлинное мастерство художника-реалиста.

В одной из дневниковых записей Мериме сравнивает произведения Пушкина с искусством античности, с греческой медалью, которая поражает и оставляет длительное впечатление именно в силу умелого выделения основного и существенного, не заслоненного множеством второстепенных деталей.

В произведениях Пушкина Мериме восхищает простота и сжатость, точность и выразительность языка.

«Я не знаю произведения, более с к у п о г о, если только этим выражением можно воспользоваться для похвалы,— пишет он о поэме «Цыганы»,— и з э т о й п о э м ы н е л ь з я в ы к и н у т ь н и о д н о г о с т и х а и н и о д н о г о с л о в а; каждое из них имеет свое место и свое назначение, и тем не менее внешне все это полно совершенной простотой и естественностью; искусство раскрывается лишь при полном отсутствии бесполезных украшений» [2]. «Образы, данные Пушкиным, всегда полны правды и жизни»,— отмечает далее Мериме. Взыскательный художник, Мериме постоянно требует от писателя тщательной отделки и отшлифовки произведения, но при этом вся черновая работа должна быть скрыта от читателя; последний должен видеть лишь легкость, изящество, простоту, наслаждаться ими, но не быть сотрудником писателя в его упорной работе над словом. В этом отношении, считал Мериме, Пушкин далеко превосходит Байрона и дает читателю лишь окончательный результат напряженного и долгого труда. Мериме сравнивает Пушкина с тем метким стрелком из лука в «Илиаде» Гомера, который «долго разыскивает в своем колчане именно ту, прямую и острую стрелу, которая неминуемо попадет в цель».

Высоко ценя творчество Пушкина, Мериме стремился познакомить с ним французских читателей и перевел некоторые его произведения. Так в 1847 г. он переводит «Пиковую даму», называя ее в письме к одной из своих корреспонденток «бессмертным сочинением», в 1852 г. — поэму «Цыганы»,

---

[1] Среди русских друзей Мериме следует особо выделить братьев А. И. и Н. И. Тургеневых, Н. А. Мельгунова, поэта Боратынского, П. А. Вяземского, А. И. Герцена, Льва Пушкина, Волконского, Ксаверия Лабенского, секретаря русского посольства в Париже, а позже И. С. Тургенева.

[2] Пр. М е р и м е. Избр. произв., ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 492 (подчеркнуто Мериме.— *Л. Г.*).

которую он считает одной из вершин творчества Пушкина, и стихотворение «Гусар», в 1856 г. повесть «Выстрел», а несколько позже стихотворения «Анчар» и «Опричник».

Мериме не был первым переводчиком Пушкина. Французские поэты и переводчики уже неоднократно обращались к произведениям русского великого поэта. Уже в 1846 г. был издан во Франции двухтомный перевод избранных произведений Пушкина, но Мериме первый подошел к задаче перевода стихотворений и прозы Пушкина как взыскательный художник, стремясь донести до читателя идейное богатство и художественное своеобразие подлинника

Через Соболевского Мериме получал живые впечатления и о другом великом русском писателе — о Н. В. Гоголе. Соболевский достает редкие в Париже издания Гоголя и знакомит с ними Мериме. Мериме высоко ценит произведения Гоголя, его меткую сатиру, правильно понимает истинную природу его безжалостной насмешки, которая рождается из чувства великой любви к родине, из стремления видеть ее счастливой. Правильно характеризует Мериме и особую горечь юмора Гоголя. «Всегда суровый и саркастический,— пишет Мериме в статье «Николай Гоголь»,— он смеется показным смехом, часто более грустным, чем слезы...».

Правда, Мериме не всегда мог правильно понять и оценить своеобразную самобытность творчества Гоголя, в чем и признавался откровенно. «Я слишком плохо знаю русский язык и Россию, чтобы написать что-либо о «Мертвых душах»»,— сообщал он в частном письме. Но тем не менее он дал французскому читателю перевод комедии Гоголя «Ревизор», знакомя его таким образом с одной из вершин русской реалистической драматургии.

Интересную страницу в истории развития русско-французских культурных связей представляет знакомство и дружба Мериме и И. С. Тургенева.

Знакомство Мериме с Тургеневым, начавшееся в феврале 1857 г., совпадает с новым и очень сложным этапом в развитии русско-французских отношений. Столкновение русских и французских интересов в Турции, события Крымской войны 1854 г. усиливают во Франции интерес к России, придают ему большую политическую остроту и злободневность. Появившийся в 1854 г. перевод книги Тургенева «Записки охотника» сразу привлекает к себе внимание французских читателей. Реакционная французская пресса стремилась использовать «Записки охотника» для разоблачения внутренних противоречий царской России, причем совершенно игнорировала высокий гуманизм книги, ее художественное совершенство.

Еще до личного знакомства с Тургеневым, Мериме познакомился с ним как с художником и выступил одним из первых его ценителей во Франции.

В своей статье «Литература и рабство в России» (1854) Мериме останавливается на злободневной задаче разоблачения феодально-монархического гнета в России при Николае I. Он отмечает в рассказах Тургенева «сатирическую картину нравов», но это не мешает ему оценивать высоту гуманной мысли автора и его художественное мастерство. Тургенев для Мериме — мастер глубокого и правдивого воспроизведения жизни. Мериме ценит в Тургеневе не только талант художника-реалиста, проявляющийся в изображении отрицательных сторон действительности, но прежде всего стремление к идеальному, умение раскрыть в жизни положительное начало, увидеть ростки будущего, т. е. то, что так выгодно отличает русскую реалистическую литературу XIX в. от произведений западноевропейских реалистов, то, что прежде всего отсутствует у самого Мериме. «Он,— пишет Мериме о Тургеневе в указанной статье,— замечает наравне с темными сторонами и светлые даже в самых извращенных фигурах. Он умеет и в смешном находить благородные

и трогательные черты». Мериме выступает и как переводчик Тургенева, переводя его рассказы «Призраки», «Собака», «Петушков», «Жид», «Странная история», и как редактор. Эту трудную обязанность он выполняет с исключительной заботливостью и тщательностью, борясь с тенденциозными и недобросовестными переводчиками, искажающими тургеневский текст, извращающими замысел автора. Отдельные новеллы Тургенева, вошедшие в сборник «Nouvelles moscovites» (1869), его романы «Отцы и дети», «Дым» были не только тщательно отредактированы Мериме, но и очень доброжелательно отрекомендованы французскому читателю.

В предисловии к роману «Отцы и дети» Мериме пытается объяснить французам причину бурных споров, возникших вокруг этого романа в России, хотя и не вполне правильно понимает принципиальные позиции критиков Тургенева, так как недостаточно четко представляет себе сущность социальных и политических проблем, волновавших в ту пору русское общество.

В статье, посвященной Тургеневу («Ivan Tourguéneff», 1868) Мериме, отмечая широкую известность Тургенева в Европе, дает общую характеристику его как художника. Он отмечает его «острую наблюдательность, уменье своеобразно сгущать свои наблюдения, умелый отбор типических деталей», т. е. отмечает основные черты подлинного художника-реалиста, подчеркивая отсутствие в его произведениях схематизма и грубой тенденциозности. Особенно подчеркивает Мериме присущее Тургеневу мастерское поэтическое изображение русской природы. Сотрудничество Мериме и Тургенева не ограничивается их совместной работой над переводами произведений последнего. Они совместно работают над переводом поэмы Лермонтова «Мцыри». Мериме всегда осведомлен о творческих замыслах Тургенева, и сам делится с ним своими планами; так, в письме от 9 октября 1868 г. он излагает Тургеневу замысел своей новеллы «Локис». Одно из трех последних писем Мериме, написанных за несколько часов до смерти, было адресовано его русскому другу.

Много внимания уделяет Мериме и знакомству с историческим прошлым русского народа. Он тщательно изучает работу русского историка Устрялова о Петре I, знакомя с извлечениями из нее французских читателей. Но более всего его интересуют в истории русского народа эпохи больших народных движений.

Работы Мериме «Казаки Украины и их последние атаманы» (1855), «Восстание Разина» (1861), «Казаки былых времен» (1863) — это интересные попытки осветить ряд значительных страниц русской истории, а возможно, поставить и разрешить большие социально-политические проблемы современности на материале народных движений прошлого.

Восторженный ценитель и пропагандист русской литературы, Мериме получил в нашей стране полное признание и высокую оценку. 21 апреля 1862 г. он был избран в почетные члены Общества любителей российской словесности и тем самым был как бы признан деятелем русской литературы. Первым в русской печати дал оценку творчества Мериме Пушкин. Одну из лучших новелл Мериме «Матео Фальконе» переложил белыми стихами Жуковский. Творчество Мериме высоко ценит Н. В. Гоголь. А. М. Горький, заботясь о том, чтобы «дать вновь явившемуся бедняку-читателю, рабочему и крестьянину, здоровую и свежую духовную пищу», рекомендует к переизданию «такой простой и трагический рассказ, как «Матео Фальконе» — один из лучших корсиканских рассказов Мериме» [1].

---

[1] А. М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи, ГИХЛ, М., стр. 248.

Отзываясь одним из первых на известие о смерти Мериме, И. С. Тургенев дал в некрологе чрезвычайно высокую оценку его литературной деятельности, подчеркнув ту значительную роль, которую Мериме сыграл в деле ознакомления своих соотечественников с великой русской культурой. «Литература теряет в Мериме,— писал Тургенев,— одного из самых тонких и умных повествователей..., но мы, русские, обязаны почтить в нем человека, который питал искреннюю и сердечную привязанность к нашему народу, к нашему языку, ко всему нашему быту, человека, который положительно благоговел перед Пушкиным и глубоко и верно понимал и ценил красоты его поэзии».

Тонкий и взыскательный художник Мериме внес своими произведениями ценный вклад в развитие французского реалистического искусства, убедительно раскрыв развращающее воздействие капиталистических отношений на человека. «Его считают второстепенным писателем, — замечает о Мериме писатель-коммунист Луи Арагон, — но его имя вполне естественно вписывается рядом с именами Бальзака и Стендаля» [1].

---

[1] L. Aragon, Mérimée («Lettres françaises», 10. 1951, № 362, p. 10).

ГЛАВА X

БАЛЬЗАК

(1799—1850)

1



ворчество Бальзака — вершина французского критического реализма, великий пример правдивого искусства, сохраняющего свое значение и в наши дни. В своей «Человеческой комедии» Бальзак с огромной силой обобщил социальные процессы своего времени, создал типические образы, в которых отражены наиболее острые конфликты французской действительности 20-х—40-х годов XIX в.

Произведения Бальзака являются своеобразной историей французского общества в период Реставрации и Июльской монархии. Они дают необычно полное представление о жизни правящих классов Франции — дворянства и буржуазии, а также повествуют и о положении народных масс. Общественные силы показаны Бальзаком в борьбе, во взаимодействии, в развитии. В этом исключительная познавательная ценность творчества Бальзака, на которую указывали Маркс и Энгельс, о которой писал Горький.

Произведения Бальзака отразили бурное развитие французского общества, явившееся следствием революционной ломки, происшедшей в 1789—1794 гг. Только на основе богатейшего политического опыта, завоеванного французским народом в годы революции, I империи и Реставрации, могла возникнуть грандиозная серия романов, обнимающая целое полустолетие истории Франции,— «Человеческая комедия».

Грандиозная эпопея Бальзака сложилась в 30-е — 40-е годы, в период Июльской монархии, и это вполне закономерно. Именно тогда с небывалой еще силой проявились вопиющие противоречия буржуазного строя. Умудренный политическим опытом 30-х годов писатель выступил в своих зрелых романах прежде всего как обличитель правящих классов Франции, как беспощадный критик общественных нравов, охраняемых победившей буржуазией.

Бальзак — великий народный писатель. За творчеством Бальзака в качестве его реальной основы стоит тот гигантский подъем энергии французского народа, то могучее пробуждение его политической активности, которое

вылилось в революции 1789—1794 гг. и определило развитие Франции в XIX в., пережившей за 70 лет три революционных переворота. Огромные перемены, явившиеся следствием революционной ликвидации феодализма, ликвидации снизу, руками народа, обусловили необычайно глубокое проникновение Бальзака в процессы общественной жизни его времени, свойственное ему восприятие современности как эпохи грандиозных исторических сдвигов. Мировоззрение Бальзака и его творческий метод оформляются в атмосфере широкого, общенародного движения против Июльской монархии. Это движение против господства банкиров и финансистов, стоящих, начиная с июля 1830 г., у кормила правления Франции, питает творчество Бальзака, придает страстный и боевой характер его обличению современности.

Народность изображения французской действительности в лучших произведениях Бальзака состоит прежде всего в том, что перемены, происходящие во французском обществе, он показывает с точки зрения социальных сил, заинтересованных в крушении старого, феодального строя, но не склонных видеть в победе буржуазии над ним абсолютное благо, ощущающих, что победа капитализма над феодализмом чревата тяжелыми последствиями для народных масс. Борьбу буржуазии против дворянства, «все усиливающийся,— по выражению Энгельса,— напор поднимающейся буржуазии на дворянское общество» [1], Бальзак показывает, объективно отражая точку зрения трудовых народных масс.

Народность составляет основу реализма Бальзака. Глубокая правдивость произведений Бальзака заключается в непримиримом, страстном разоблачении богачей, в первую очередь — паразитической верхушки французского общества. Глазами неимущих смотрит Бальзак на нечистое происхождение богатств, сосредоточенных в руках правящих классов («Красный трактир», 1831, «Дело об опеке», 1836). Писатель осуждает не только буржуазию, но и аристократию. В основе богатства — все равно, принадлежит ли оно финансисту Тайферу или маркизу д'Эспару,— он видит стяжательство, преступление, убийство, кражу, насилие.

Сила бальзаковского реализма состоит также в глубоком понимании той огромной роли, которую играют общественные «низы» в жизни всего общества, в искреннем сочувствии писателя к представителям трудящихся и вообще бедноты, к страданиям и нуждам народа. Народные персонажи у Бальзака окружены ореолом подлинного уважения. Трудящиеся люди для Бальзака, как показывают его размышления в «Златоокой девушке» (1835),— коренная часть нации, без которой общество не могло бы существовать. Близость к народной жизни, к труду определяют для Бальзака достоинство человека. На этом основана в «Шагреневой коже» антитеза Полины и Теодоры, в «Утраченных иллюзиях» — противоположность Давида Сешара и Люсьена Шардона. «Единственные люди, о которых он (Бальзак.— *Д. О.*) всегда говорит с нескрываемым восхищением,— указывает Энгельс,— это его самые ярые политические противники, республиканцы — герои улицы Cloître Saint-Merri, люди, которые в то время (1830—1836) действительно были представителями народных масс» [2]. Их запечатлел Бальзак в образах Мишеля Кретьена («Утраченные иллюзии») и Низрона («Крестьяне»).

Народность Бальзака проявляется, наконец, в том, что кругозор Бальзака, в отличие от кругозора писателей — апологетов капитализма, не ограничен эпохой господства буржуазии. Бальзак глядит вперед, он видит людей будущего, выступающих против господства буржуазии. Энгельс считал, что

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. письма, Госполитиздат, М., 1948, стр. 405
[2] Там же, стр. 406.



Оноре Бальзак. Рисунок.

одно из самых ценных качеств реализма Бальзака заключалось именно в его умении обнаружить передовые силы французского общества, его героев-республиканцев 30-х годов. Бальзак «*видел* настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти» [1],— писал Энгельс. Наличие образов республиканцев в романах Бальзака обеспечило ту правильную историческую перспективу, в которой показал Бальзак все французское общество. Писатель показал не только закономерность упадка и гибели французского дворянства, но и временность, ограниченность власти буржуазии, против которой уже поднималась грозная волна народных движений, предвещавших приближение революции 1848 г., близость первого прямого столкновения между рабочим классом и буржуазией.

Враждебное отношение писателя к буржуазному строю обусловило и ту огромную роль, которую играют в мировоззрении Бальзака традиции философского материализма XVIII в. Признание реального, независимо от нас существующего мира является основой мировоззрения и творческого метода Бальзака. В противоположность Шатобриану, Ламартину, Виньи и другим писателям, представлявшим аристократическую реакцию на Просвещение, Бальзак явился продолжателем реалистических традиций просветительства, которые в условиях 30-х—40-х годов XIX в. становились особенно опасными для победившей буржуазии.

Однако мировоззрение Бальзака глубоко противоречиво. В нем отразились реальные противоречия французского общества его времени.

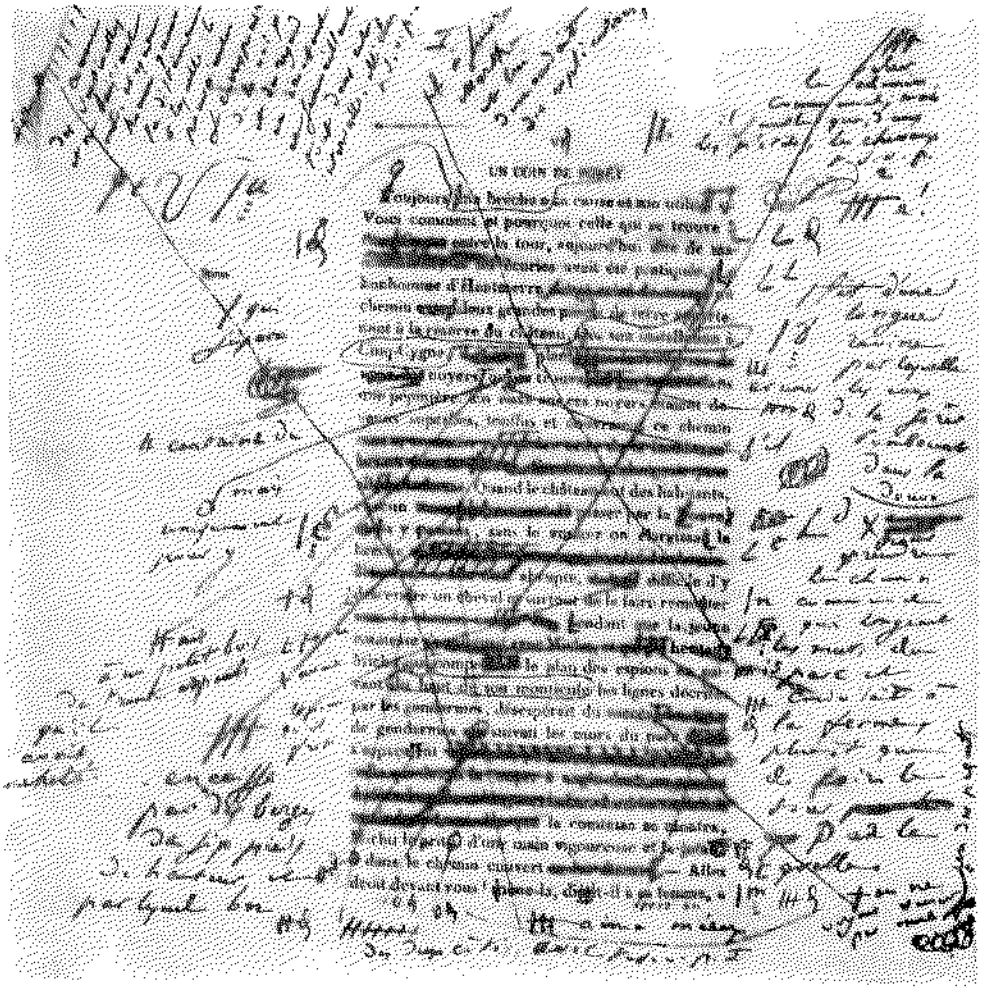
Пролетариат во Франции 20-х—40-х годов был еще недостаточно многочислен. Он еще не приобрел отчетливого классового самосознания и не мог возглавить общественное движение в стране. Французское крестьянство, в годы буржуазной революции получившее землю из рук буржуазии, еще следовало за нею и не искало поддержки у рабочего класса.

Ключевые общественные позиции находились в руках финансовой буржуазии. Финансовая буржуазия, как она это показала после июля 1830 г., влекла, по мнению Бальзака, страну к моральному вырождению и материальному упадку, задерживала подъем хозяйства Франции, разрушала семью, уродовала человеческое сознание, содействовала упадку искусства. Она не могла, как полагал Бальзак, создать культуру более высокого порядка, чем культура, созданная в прошлом дворянством. Она не могла поднять на более высокий уровень общественную и политическую жизнь страны по сравнению с временем, предшествовавшим революции 1789 г., когда во главе общества стояло дворянство. Именно поэтому дворянство остается в глазах Бальзака во многом незыблемым образцом, идеалом. На этом основываются легитимистские предрассудки Бальзака, его глубокие симпатии к дворянству (ср. у Энгельса: «... его симпатии на стороне класса, осужденного на вымирание») [2], признание им в качестве позитивной общественной силы католической церкви, благожелательное восприятие им патриархальной буржуазии, не освободившейся еще от патроната дворянства.

С другой стороны, видя, что в оппозиции к Июльской монархии находятся и некоторые слои буржуазии, в частности промышленники, а также то, что капитализм несет с собой экономический прогресс, Бальзак питал некоторые иллюзии и в отношении возможностей, таящихся внутри капитализма, возможностей, которые якобы смогут проявиться, если будет устранена политическая власть финансового капитала. Именно этим объясняются его существенные оговорки в отношении капитализма.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. письма, стр. 406.
[2] Там же.



Корректура повести «Темное дело» с поправками Бальзака.

Следует вместе с тем учитывать, что легитимистские взгляды Бальзака и его иллюзии в отношении капиталистической индустриализации страны не влекли за собой какое-либо отступление писателя на антинародные позиции. Симпатии к дворянству сопровождаются у него признанием прогрессивного значения революции 1789—1794 гг. Симпатии Бальзака относятся к дворянству, уже лишенному дореволюционных привилегий. Симпатии к дворянству переплетаются у Бальзака с восхищением перед Наполеоном, имя которого связывалось в сознании французских крестьян с укреплением крестьянского землевладения, создавшегося в годы революции. Точно так же сочувственное отношение Бальзака к капиталистической индустриализации страны объясняется тем, что он ошибочно считает эту индустриализацию способной содействовать росту материального достатка народа. К тому же у Бальзака нет идеализации промышленной буржуазии; идеалом представляется ему изобретатель, инженер, а не промышленник сам по себе.

Следует, наконец, учитывать, что легитимистские взгляды Бальзака, а также его иллюзии в отношении экономических возможностей капитализма ослабляются по мере развития писателя. В течение 40-х годов Бальзак постепенно освобождается, правда, очень медленно и с большими колебаниями, от легитимизма. После февраля 1848 г., как показывает его «Политическое исповедание веры», он приветствует буржуазную республику. Ему представляется уже недостаточной, как свидетельствует его статья «Письмо о труде», ликвидация режима Июльской монархии, в которой первое место занимали финансисты и банкиры. Его не удовлетворяют уже и общественные отношения, складывающиеся после революции, т. е. приход к власти оппозиционно настроенных слоев буржуазии, в первую очередь промышленников.

Замечательное реалистическое мастерство Бальзака развивается постепенно, в острой борьбе противоречий. Хотя предмет изображения в «Человеческой комедии» — современное писателю буржуазное общество — остается на всем протяжении его творческого пути в основных своих контурах единым и неизменным, Бальзак не сразу приближается к глубокому его пониманию.

Творчество Бальзака проходит в своем развитии через несколько важных этапов, на протяжении которых укрепляется и совершенствуется реалистический метод писателя.

На раннем этапе своего творчества, в 20-х годах, Бальзак усматривает еще в качестве основного препятствия ко всеобщему благополучию, в качестве главного противника только лишь силы старого режима, в первую очередь дворянство. Он создает в это время или произведения, которые впоследствии не вошли в «Человеческую комедию», или же произведения, которые не составляют ее основного ядра. Он еще скован в это время условностями романтического искусства, склонен к бытописательству, подчас далекому от обобщений.

В первой половине 30-х годов, на втором этапе своего творческого пути, Бальзак проявляет себя уже как антибуржуазный писатель. Именно в эти годы он приступает к созданию «Человеческой комедии», создает романы, повести, рассказы, образующие основной массив его великой эпопеи. Он разрабатывает в это время тот последовательно реалистический творческий метод, который так полно сказался в его лучших вещах.

На третьем этапе своего творческого развития, в 1836—1847 гг., Бальзак выступает не только против буржуазии, но и против крупных земельных собственников. Он частично освобождается от легитимистских убеждений. Творческий метод Бальзака существенно обогащается в эти годы. Его творчество делается еще более критическим, чем ранее. Именно теперь окончательно оформляется величественное здание «Человеческой комедии». Вместе с тем Бальзак проникается в это время иллюзиями в отношении возможностей капиталистической индустриализации, которая якобы разрешит все вопросы французской общественной жизни, даст народу хлеб и работу.

В последние годы жизни Бальзака — после революции 1848 г.— находят свое завершение тенденции, наметившиеся в начале третьего периода его творческого развития. Бальзак в эти годы, как показывает его «Исповедание политической веры» (1848), окончательно расстается со своим легитимизмом. Он работает над созданием «народных драм», в центре которых — люди из общественных «низов», противопоставленные представителям правящих классов Франции. Герой этих замыслов писателя, не доведенных до конца,— «Его величество народ», как писал сам Бальзак.

2

Оноре Бальзак (Honoré Balzac) родился 20 мая 1799 г. в провинциальном городке Туре. Отец его, Бернар Франсуа Бальза (он превратил свою фамилию в «Бальзак», а сын добавил к ней аристократическую частицу «де»), по своему происхождению крестьянин, был чиновником, служил в различных канцеляриях, исполнял одно время обязанности помощника мэра в Туре. Попутно он занимался и более доходными делами, в частности поставкой провианта для армии. Мать писателя была дочерью торговца сукнами.

Первоначальное образование Бальзак получил в вандомском училище и в частных школах Парижа, куда в 1814 г. переехали его родители. В 1816—1819 гг. он учился в Школе права и одновременно работал писцом в конторе поверенного. По окончании Школы права Бальзак, вопреки воле родителей, которые желали, чтобы он стал юристом,[1] начал заниматься литературой. Он пробует свои силы в области драматургии (трагедия «Кромвель», 1820), принимается писать газетные очерки и зарисовки парижской жизни, начинает в 1824 г. книгу очерков «Физиология брака» и публикует в 1821—1825 гг. под различными псевдонимами ряд романов. К 1825—1828 гг. относятся попытки Бальзака заняться издательским делом. Чтобы обеспечить себя материально и получить тем самым возможность спокойно заниматься литературным трудом, он покупает типографию, издает собрания сочинений классиков, каталоги коммерческих фирм, брошюры, мемуары. «Предпринимательская» деятельность Бальзака принесла ему одни убытки: он вошел в долги, выросшие к 1828 г. до 45 тысяч франков, и был вынужден ликвидировать типографию [1].

Хотя от своих литературных опытов 20-х годов Бальзак не получает широкой известности и славы, в целом 20-е годы для него как писателя не проходят бесследно. Служба в конторе поверенного, участие в работе газет и издательств обогащают его жизненный кругозор. Он знакомится за эти годы с частной жизнью буржуа и аристократов, изучает деятельность журналистов, начинающих писателей и театральных рецензентов, редакторов, издателей и книготорговцев. Беспрестанно вращаясь среди сотен людей, он пристально наблюдает за характерами и поведением представителей самых различных социальных положений и профессий, за их взаимоотношениями, собирая и накапливая тем самым первый материал для своих будущих произведений. Насыщенность фактами, свойственная его романам и повестям 30-х—40-х годов, глубокое знание самых различных социальных сфер, самых различных форм профессиональной деятельности — все это результат богатой жизненной школы, которую Бальзак начал проходить уже в 20-х годах. Начиная, примерно, с 1820 г., он упорно и настойчиво овладевал литературным мастерством. Поэтому к 30-м годам, когда его талант развернулся в полную силу, он уже не новичок, а опытный, профессиональный литератор, имеющий за своей спиной 10 лет напряженного труда.

Литературная деятельность молодого Бальзака отражает специфические условия периода Реставрации. Бальзак начинает свой творческий путь (если не считать его ученической трагедии «Кромвель» и неоконченного романа «Стени») как автор исторических и приключенческих романов. С 1821 по 1825 г. он публикует восемь произведений: «Наследница Бирага» («L'Héritière de Birague»), «Жан-Луи» («Jean Louis»), «Клотильда Люзиньян» («Clotilde de Lusignan»), «Арденнский викарий» («Vicaire des Ardennes»), «Два Берлингельда» («Deux Berlingheld»), «Пират Арго» («Pirate Argow»), «Последняя фея» («La dernière fée»), «Ванн Клор» («Wann-Chlor»). Произ-

[1] Подробнее об этом периоде см. у Billy A.— «Vie de Balzac». Paris, 1944.

ведения этих лет, особенно, если сравнить их с тем, что создал Бальзак, начиная с 1829 г., представляются во многом слабыми и малоудачными. Сам Бальзак впоследствии оценивал их чрезвычайно низко и не включал их в «Человеческую комедию». В своей совокупности они представляют, однако, известный интерес, так как по ним можно судить об истоках творческого развития писателя, о его политических позициях и литературных вкусах в 20-е годы.

Ранние романы Бальзака свидетельствуют, что он выступает уже в начале 20-х годов как противник тех попыток восстановить дореволюционный порядок, которые характеризуют собой режим Реставрации.

С величайшим восхищением рассказывает Бальзак в «Жане-Луи» (1821) о победе «третьего сословия» над феодалами. Положительные герои ранних романов Бальзака нередко принадлежат к числу людей, или произведших переворот 1789 г., или же сочувствовавших ему и враждебно настроенных по отношению к абсолютизму. Наиболее ясно это видно в «Жане-Луи», герой которого, сын угольщика, разбогатевшего ремесленника, борется с аристократами за обладание своей возлюбленной Фаншеттой. Жан-Луи Гранивель — выходец из народа. Он самоотверженно сражается против монархического строя как профессиональный военный, сначала офицер, затем генерал. Начав свою военную карьеру в Америке, где он участвовал в войне за независимость, Жан-Луи, вернувшись во Францию, сражается на стороне республики против интервентов.

Героем «Двух Берлингельдов» является республиканский генерал Берлингельд, героем «Ванн Клор» — республиканский полковник Ландон. В образе Ландона Бальзак тщательно выделяет черты, отличающие его от людей старого режима. Он предан революции 1789 г. и установившимся после падения старого режима порядкам. Образование он получил уже при республике, закончив Политехническую школу. Он ни во что не ставит дворянские отличия, титулы, звания, мечтает не о дворе, а о тихой, честной жизни. Отграничивает Бальзак от людей старого режима и своего генерала Берлингельда. Он делает его противником завоевательной войны Наполеона в Испании, подчеркивая тем самым верность генерала традициям справедливых войн республики. Близок к Гранивелю, Ландону и Берлингельду и герой «Арденнского викария», Жозеф де Сент-Андре, священник, нарушающий обет безбрачия. Любовь его оказывается сильнее его религиозных убеждений.

Особое внимание следует обратить на образы бальзаковских героинь 20-х годов. В большинстве случаев это женщины простых вкусов и нравов, чуждающиеся великосветского общества. Героиня «Жана-Луи» Фаншетта — приемная дочь угольщика, выросшая среди простонародья. Героиня «Арденнского викария» Мелани весьма далека от условностей дворянского круга. Марьянина Верано, героиня «Двух Берлингельдов»,— дочь управляющего имением, выдвинувшегося в результате революции. Аннете Жерар («Пират Аргоу»), дочери мелкого чиновника, так же как Эжени («Ванн Клор»), чуждо все искусственное и изысканное, связанное с традициями дворянской дореволюционной культуры. Эжени резко отлична в этом отношении от своей матери, маркизы д'Арнез, она не разделяет ее аристократических привычек и вкусов, ее преклонения перед титулами и дворянскими привилегиями и званиями, ее стремлений к шумной, светской жизни.

Если таковы наиболее привлекательные герои раннего Бальзака, то отрицательными персонажами его ранних произведений, напротив, являются люди, воплощающие старый режим. В их лице Бальзак подвергает осуждению дореволюционные порядки. Образы развращенных аристократов в его

«Жане-Луи» напоминают соответствующие образы представителей старого режима в революционно-буржуазных пьесах 90-х годов XVIII в. В «Двух Берлингельдах» характерен образ таинственного старца Берлингельда-Скульданса, принадлежавшего к старинному дворянскому роду. Он подводит под несправедливый приговор крестьянина Бютмеля, убивает дочь фабриканта Фанни, едва не доводит до смерти Марьянину Верано, которую спасает генерал Берлингельд. Таинственный старец может существовать в течение срока, бесконечно превышающего нормальную человеческую жизнь, только за счет других людей, убивая их и питаясь их кровью. Это закоренелый преступник. И в этом романе преступления и убийства совершаются человеком, связанным с прошлым, с феодализмом, с дворянством. Отрицательный характер носит и образ маркизы д'Арнез в «Ванн Клоре» и др.

Ранние романы Бальзака свидетельствуют о враждебном отношении писателя к пережиткам феодального строя, которым восторгались реакционные романтики. Реакционные романтики, в частности Виньи в романе «Сен-Мар» (1826), идеализировали ранний, средневековый феодализм, рисовали его как некую социальную гармонию, относя все его внутренние противоречия к более поздним временам, к эпохе абсолютной монархии. Характерно, что Бальзак, изображая в «Наследнице Бирага» борьбу абсолютизма с феодальной анархией, явно предпочитает абсолютизм раннему «классическому» феодальному строю, приводя героев своего романа к победе при помощи и покровительстве Ришелье, который отнюдь не представляется в романе преступником и злодеем, каким он изображен у Виньи.

Сочувственное отношение Бальзака к победе «третьего сословия» над дворянством распространяется у него на весь исторический период, открывающийся 1789-м годом и заканчивающийся падением империи. Он отдает дань бонапартистским иллюзиям, ошибочно изображая офицеров наполеоновской армии наследниками революционных традиций.

В ранних романах Бальзака еще проскальзывает положительное отношение к буржуазии, так как Бальзак в 20-х годах еще не выделяет буржуазию из «третьего сословия» в целом, из состава единого антифеодального фронта. Правда, в «Арденнском викарии» героев романа Мелани и Жозефа преследует и доводит до могилы бывший пират Арго, ставший впоследствии финансистом, миллионером, графом де Максенди. Если положительные персонажи — Жозеф и Мелани — терпят поражение, оказываются не в состоянии справиться с врагами, то, напротив, Арго-Максенди во всем преуспевает. Он побеждает противников при помощи своего огромного богатства, которое оказывается самой могущественной силой. Его арест кончается освобождением — он получает свободу, дав огромную взятку секретарю мэрии. Зло связывается в сознании Бальзака с богатством, с деньгами. «Арденнский викарий» предвещает в этом отношении произведения, вошедшие в «Человеческую комедию». Бальзак все определеннее склоняется к убеждению в том, что существующий общественный порядок дисгармоничен. В писателе начинает развиваться критическое отношение к буржуазии. Впрочем, как показывает написанный им через год роман «Пират Арго» (1823), Бальзак в это время еще не в состоянии полностью развернуть эту критику. Если в «Арденнском викарии» подчеркивается жестокость Арго, его ненависть к людям, то в «Пирате Арго» тот же герой действует как человек добрый, мягкий, ласковый. Он как бы показывается в этом романе с другой стороны, как человек, влюбленный в Аннету. В «Арденнском викарии» вопрос о его происхождении даже не поднимался. Он был пиратом, и только. Теперь он оказывается подкидышем, человеком неизвестного происхождения, существом, которое с самого начала своей жизни находилось в неблагоприятных

условиях, было жертвой общественной среды. Образ Арго облагораживается и представляется в более благоприятном свете, по сравнению с тем, как он был изображен первоначально.

Ранние романы Бальзака резко отличаются от его зрелых произведений. Они еще далеки от реализма. В ранних романах Бальзака мы обнаруживаем тот же образ мужественного, активного, волевого героя (Жан-Луи, Ландон, де Сент-Андре и другие), который выдвигают в противовес реакционному романтизму демократические романтики и писатели-реалисты, выступающие в эти годы рядом с Бальзаком. Герои романов Бальзака необычны по своему характеру, не похожи на окружающих, обладают исключительной умственной и физической силой, во всех отношениях исключительны, неповторимы, вполне соответствуют тем необычным, исключительным жизненным обстоятельствам, в которых им приходится действовать. Вместе с тем уже в ранних романах Бальзака проступает ясно выраженная тенденция реалистического изображения жизни, но она главным образом проявляется в изображении второстепенных персонажей, составляющих как бы социальный фон романа. Стоит вспомнить в этом отношении второстепенных действующих лиц «Пирата Арго», «Последней феи», «Двух Берлингельдов» и особенно «Арденнского викария».

* * *

«Шуаны» («Les Chouans ou la Bretagne en 1799») [1] были первым романом Бальзака, принесшим ему широкую известность. Этот роман — переход от его ранних вещей к его позднейшим зрелым произведениям.

Бальзак остается верен в «Шуанах» антифеодальной направленности своих первых произведений. Но здесь она становится более продуманной и сознательной, чем раньше. Для «Шуанов» существенно, что они созданы в обстановке революционного подъема 20-х годов, накануне штурма монархии Бурбонов. Рисуя эпизод из эпохи революции XVIII в., Бальзак не случайно избирает основной темой романа события, разыгравшиеся в 1799 г. в Бретани. Он рассказывает в своем романе не о Париже 90-х годов, не о разложении французской буржуазной республики в эпоху термидора, не о перерождении буржуазных революционеров, а о событиях в Бретани, о неудачном контрреволюционном восстании и его ликвидации, о торжестве демократических сил над реакцией.

Герои «Шуанов» — сильные, волевые, мужественные люди, действующие в условиях непрерывных опасностей и тревог. Их характеры раскрываются в борьбе, в обстоятельствах гражданской войны, кипящей на окраинах Франции. Действие романа отличается высокой напряженностью, изобилует всякого рода неожиданными поворотами, отражает бурную эпоху революционной ломки французского общества.

Бальзак не скрывает, впрочем, и противоречий революции. Он касается, правда, еще не очень настойчиво, и людей буржуазной Франции, сложившейся после 9 термидора. Об этом свидетельствует в романе резко отрицательный образ Корантена и многочисленные упоминания о Фуше. Но Корантен и Фуше остаются все же в тени. В центре внимания Бальзака — столкновение республиканцев и монархистов. Республиканцы выступают в этом столкновении как представители прогрессивной силы, уничтожающей старое, отжившее, мешающее развитию и росту. Солдаты и офицеры республиканской армии отлично знают, за что сражаются, прекрасно представляют себе, с каким врагом они имеют дело. Адъютант Жерар недаром заявляет, что он,

[1] Окончательный текст напечатан в 1829 г.

так же как и другие республиканцы, обязан «сохранить душу страны, благородные принципы свободы, независимость, человеческий разум, пробужденный нашими национальными собраниями» [1]. Но его как наследника традиций революции не на шутку беспокоят «последствия 18 брюмера», т. е. гибель республиканского строя. Хотя Жерар и восхищается талантами Бонапарта-полководца, он с тревогой замечает, что консул Бонапарт в своих воззваниях к народу «говорит один и только от своего имени».

Республиканцам свойственна самозабвенная храбрость, отсутствие каких-либо эгоистических интересов. Бальзак отмечает их строгость, скромность, энергию. Республиканский капитан Мерль — прекрасный живой образ французского солдата-патриота, простого, храброго и веселого человека. Героиню романа Мари де Вернейль мучает совесть, что она обманывает республиканцев, «таких честных и доверчивых людей». Они представляют для нее «всю нацию, свободу». Даже в гибели своей офицеры-республиканцы Жерар и Мерль торжествуют над врагами.

Особенно значителен в «Шуанах» образ республиканского офицера Юло. Это человек решительный и хладнокровный. Он проявляет верность республиканским убеждениям, холодную и спокойную ненависть к врагам революции. Юло — своего рода символ «энергичной республики». Обтрепанные отвороты мундира и почерневшие эполеты говорят о перенесенных им военных невзгодах. Следует отметить его враждебность термидорианским порядкам, выраженную в его презрении к Дантону и Баррасу, у которых в свое время он обнаружил «кучу любовниц». Юло возмущает, что они позволяли себе «утехи старого режима». Он не может понять, зачем было «выметать прежние безобразия», если их «вздумали повторять сами патриоты». Презрение вызывает в Юло и Корантен. Полицейский аппарат термидорианской республики и особенно Фуше, приславший в Бретань своего шпиона Корантена, рождают в Юло отвращение и брезгливость. В отношении его к Корантену проявляются присущие ему как старому республиканцу моральная чистота и глубокое душевное благородство.

Священники и дворяне изображены в романе как враги Франции, предатели ее национальных интересов, люди, более всего на свете озабоченные своими выгодами. Мари де Вернейль, впервые сталкивающаяся с ними в замке Виветьер, признает, что эти руководители «войн во имя бога и короля» мало походят на те портреты, которые она любила создавать в своем воображении. Она поражена отталкивающими фигурами захолустных дворян, полным отсутствием у них той простоты и того «величия», которые она привыкла встречать у республиканцев. «Это ночное сборище в старинном полуразрушенном замке с облезшими украшениями... вызвало у нее невольную усмешку: она увидела тут символическую картину монархии» [2]. Особенно характерна сцена на балу в Сен-Джемсе, во время которой «благородные» заговорщики-дворяне, выступающие в поход против республики, рассуждают только о своих доходах, пенсиях, поместьях, орденах, о возвращении земель, конфискованных революцией. Одни из них хотели бы получить титул барона, другие — пост губернатора провинции, третьи — чин полковника. Если им будет невыгодно идти за королем, они всегда готовы принести повинную первому консулу и заключить с ним соглашение. Они выступают на стороне короля лишь постольку, поскольку он охраняет их имущественные интересы.

Бретонские крестьяне, участники восстания против республики, изображены в романе как стихия косности и отсталости, органически слитая с дикой

---

[1] О. Бальзак, Собр. соч. в 20 томах, т. 17. ГИХЛ, М., 1947, стр. 34.
[2] Там же, стр. 129.

и угрюмой природой Бретани. Шуанов нельзя различить за узловатыми стволами, так как фигуры их сливаются с деревьями. Именно темнотой, невежественностью, отсталостью крестьян объясняет Бальзак то обстоятельство, что они играют в руках дворянства роль слепого орудия, направленного против республики. Он отмечает политическую неосведомленность крестьян-шуанов: тем легче обманывают их аристократы-заговорщики, восстанавливающие крестьян против республики. Бальзак неоднократно упоминает о религиозном фанатизме повстанцев, рассказывает об огромном влиянии, которое имели на жителей деревни священники-роялисты.

Единственное исключение среди роялистов составляет маркиз де Монторан — один из положительных персонажей романа. И здесь проявляются, хотя еще в самой начальной форме, иллюзии Бальзака в отношении дворянства. Монторан самым решительным образом высказывается против корыстных стремлений своих товарищей и подчиненных. Когда шуаны грабят почтовый дилижанс, присваивая себе, по наущению дворянки дю Га, деньги республики, Монторан энергично протестует против этого поступка. Точно так же резко отрицательно и возмущенно он воспринимает своеобразную атаку на него дворян в Сен-Джемсе и отказывается как представитель короля удовлетворить их аппетиты и вожделения, их притязания и требования. Монторан составляет своеобразное исключение среди мятежников. Он действует в романе как положительный персонаж только потому, что содержит в себе чрезвычайно мало типичного для роялиста, только потому, что во многом не походит на других заговорщиков.

Но Бальзак все же не делает его центральным героем «Шуанов». Эта роль отдана Мари де Вернейль. Характер Мари сложился в обстановке революционных событий. В Париже после 9 термидора ей недостает больших страстей, грандиозного, героического. В поисках высокого и величественного, она едет из Парижа в Бретань. В густом кустарнике, который бежит по обе стороны дороги, ей мерещатся стволы ружей. Она все время ждет, что грянут выстрелы. Она принимает поручение Фуше соблазнить и влюбить в себя вождя контрреволюционного восстания, а затем предать его в руки правосудия, только потому, что за «фарсом», в котором она должна принять участие, ей чудится «трагедия», т. е. героика. Республиканские убеждения, неприязненное отношение к роялистам, внутренняя чистота и благородство отличают ее от Монторана, у которого благородство сочетается с фривольностью и легкомыслием, т. е. со всем тем, что он унаследовал от старого режима.

Однако необычайные события, в вихре которых оказываются Мари и Монторан, не исчерпывают всего содержания «Шуанов». В романе занимает большое место среда, в которой действуют персонажи, описание реальной обстановки действия. Страсти, которыми одержимы главные герои, существуют в реальных, точно зафиксированных обстоятельствах и определяются ими. Правда, Бальзак еще не прослеживает шаг за шагом, как складываются психологические особенности героев: пока он берет готовые, уже сложившиеся характеры. Но эти характеры обусловлены средой и несут на себе ее отпечаток. На фоне реальных обстоятельств четче обрисовывается образ Мари де Вернейль. В ее тяготении к героике есть и стремление изведать сильные ощущения, которых недостает ее пресному и однообразному существованию в термидорианском Париже. Монторан героичен, но образ его сознательно снижен тем, что он и к своей политической деятельности относится легкомысленно. В нем воплощены ветхость и гнилостность старой монархии, которая его воспитала и которую он защищает. В нем ощущается упадочность и обреченность. В «Шуанах» намечается, кроме того, тип людей,

порожденных термидором, которые будут действовать в эпоху Реставрации и Июльской монархии. Этот тип, воплощенный в образе Корантена — агента Фуше, мыслится как совершенная противоположность деятелям революции, их героизму и самоотверженности. Корантен принадлежит к республиканскому лагерю романа. Но он в то же время является исключением среди людей, его окружающих. Верность идее, готовность принести ради идеи в жертву самого себя,— все это характерно для республиканца, но не имеет никакого значения для циничного карьериста Корантена. Он хитер, изворотлив, беспринципен. И, однако, он оказывается сильнее других: за ним власть денег, за ним Фуше. Образ Корантена предвосхищает персонажей «Человеческой комедии».

Шуаны представляют собой своеобразный пролог к последующему творчеству Бальзака. В этом романе властно заявляют о себе реалистические тенденции, которые в произведениях Бальзака первой половины 20-х годов были еще очень слабыми, реалистический метод изображения не распространялся еще в них на центральных персонажей. Но и в «Шуанах» реализм еще не полностью торжествует,— Бальзак в 20-х годах находится во власти «третьесословных» иллюзий, и не допускает резкой критики буржуазии.

Проявляющаяся в «Шуанах» противоречивость развития Бальзака на этом этапе еще более отчетливо видна в его повестях, новеллах, очерках, относящихся к 1829 г. и к первым месяцам 1830 г. Об антифеодальных настроениях Бальзака этих лет свидетельствуют прежде всего его очерки «Праздный и труженик» («L'oisif et le travailleur», май, 1830), «Мадам Всеотбога» («Madame Toutendieu», май, 1830). Бальзак подвергает в них сатирическому обличению дворян и церковников. В «Праздном и труженике» высмеян молодой аристократ, бездельник, день которого заполнен разговорами с сапожником, парикмахером, лакеями, участием в увеселительной загородной поездке. Он самым тщательным образом проверяет свой кабриолет, копыта лошадей, целыми часами, не сходя с места, смотрит в окно. В очерке «Мадам Всеотбога» Бальзак издевается над шестидесятилетней святошей. Она устраивает религиозные собеседования, распространяет повсюду «благоухание святости» и в то же время не брезгает сплетнями, с упоением перебирая со своими знакомыми кумушками всех знатных особ квартала. По остроумному замечанию Бальзака, чижи, кошки и собаки занимают в ее сознании столь же значительное место, как и господь бог.

Антидворянские, антимонархические тенденции обнаруживаются и в новеллах начала 1830 г.— «Вендетте» («La Vendette»), «Побочной семье» («Une double famille») и др. Девицы из «высшего общества», относящиеся с симпатией к королевскому дому Бурбонов, показаны в «Вендетте» пустыми, злобными и вздорными. Им недостает простоты и откровенности, у них «отмерли чувства» и «развился эгоизм».

В «Побочной семье» светская дама — г-жа Гранвиль — лицемерная и жестокая женщина. Если швея Каролина, ее соперница, живущая своим трудом, испытывающая временами голод, возвращает Гранвилю молодость, то жена Гранвиля, окруженная богатством, оказывается способной только на чувство беспредельной ненависти к сопернице и мужу. В противоположность г-же Гранвиль, Каролина отличается способностью испытывать глубокое чувство. Она откровенна, не скрывает движений своего сердца. Эту особенность она разделяет, как замечает сам Бальзак, со всеми «низшими классами». И это противопоставляет ее «людям высшего света», к которым принадлежит г-жа Гранвиль, воплощающая собой чопорность, ханжеское благочестие дворянского общества времен Реставрации.

В то самое время, как трубадуры Реставрации идеализировали средневековье, Бальзак в «Вендетте», «Побочной семье» и других произведениях того времени воспевает революцию 1789 г. Очень важно отметить, что героические характеры, созданные Бальзаком в этот период,— Луиджи Порта и Джиневра Пьомбо («Вендетта») — наследники революционных традиций. Они бесстрашны, горды и стоически переносят лишения. Джиневра не знает, что такое ложь, ей неизвестна расчетливая кокетливость, которая отличает парижских девушек, приветствующих приход Бурбонов. Родители передали ей свой республиканизм, свое враждебное отношение к придворным нравам.

Высказываясь в своих новеллах начала 1830 г. в пользу революции 1789 г., Бальзак отдает в них дань бонапартистским иллюзиям, все еще рассматривая годы революции и годы империи как одно целое. Офицеры наполеоновской армии фигурируют здесь как положительные герои. Сторонниками Наполеона являются в «Вендетте» Луиджи Порта и Джиневра Пьомбо. Луиджи — полковник наполеоновской армии, человек, горячо привязанный к Наполеону, подвергающийся преследованиям после Ста дней.

Сильные страсти, горячая убежденность, характеризующие героев «Вендетты», несгибаемых, упрямых, неспособных пойти на примирение с окружающим миром, не делают их, тем не менее, победителями в их столкновении с враждебным окружением. Здесь, как и в «Шуанах», Бальзак остается верен правде жизни. Луиджи и Джиневра кончают голодной смертью: они остаются без куска хлеба в пустой комнате, без огня в камине зимой.

Ту же исключительную роль играют материальные условия жизни в «Побочной семье». Бальзак недаром упоминает в рассказе о высоких ценах на хлеб зимой 1816 г., столь жестокой для бедняков. Каролина, которую нельзя представить себе без иголки в руках, напоминает Бальзаку крестьян, вся жизнь которых проходит в труде. Упорный труд Каролины подтачивает ее силы и молодость. В глазах ее «вызывающие увядание» следы ночной работы. Изображение материальных условий жизни Каролины важно для раскрытия ее внутреннего мира. В этом следует видеть начало становления бальзаковского творческого метода, который впоследствии развивался в сторону дальнейшего углубления реалистического раскрытия действительности.

Особое место в творчестве Бальзака 20-х годов занимают его повести и новеллы, написанные в самом конце периода Реставрации, в 1829 г.: «Дом кошки, играющей в мяч» («La maison du chat qui pelotte») и «Загородный бал» («Le Bal de sceaux»), близкие по своим антифеодальным мотивам к «Шуанам» и «Вендетте».

Своеобразие «Дома кошки» и «Загородного бала» в том, что в этих произведениях, в отличие от «Шуанов» и «Вендетты», уже отсутствуют романтическая героика, бурные страсти, исключительные характеры и положения. Здесь изображаются обыкновенная жизнь, повседневность, быт, обычные люди. Художник де Соммервье пресыщен итальянской школой живописи. Ему надоели Рафаэль и Микель Анджело. Избегая всего пышного, преувеличенного, он стремится к собранности, сдержанности. Идеалы его как художника заключены во фламандской школе живописи. Он мечтает о природе, безыскусно изображенной, о жанровых картинах, об искусстве, раскрывающем быт.

Тяготение к «фламандизму» и жанровой живописи свидетельствует о том, что в 20-е годы реалистические устремления Бальзака усиливались, но во многом еще не выходили за пределы фактографического, нравоописательного отношения к жизни, были скованы иллюзиями в отношении бур-

жуазии. Де Соммервье именно в буржуазной жизни находит «подлинную природу», именно буржуазная жизнь в «Доме кошки» раскрывается как жизнь простая, мирная, чуждая всякой искусственности. Автор несколько идеализирует семью торговца Гильома и особенно его дочь.

Но иллюзии Бальзака 20-х годов в отношении буржуазии и связанное с ними его тяготение к бытовому, фактографическому письму, хотя и господствуют в «Доме кошки» и в «Загородном балу», все же не подчиняют себе развитие сильных сторон его творческого метода. Бальзак не ограничивается пассивным нравоописательным подходом к жизни. Так, например, описывая семью Гильомов, Бальзак относит семью Гильомов к старым буржуазным семьям, которых не коснулось влияние революции, которые «теперь (Бальзак имеет в виду наполеоновское время, когда происходит действие новелл.— *Д. О.*) встречаются реже, чем раньше».

В новелле «Загородный бал» подчеркнуты материальные интересы, лежащие в основе поведения де Фонтена, показано его стремление приспособиться к изменившейся исторической обстановке. Писатель приближается тем самым к более глубокому осмыслению действительности, которое характерно для его творчества более позднего времени.

8

Второй этап творческого развития Бальзака открывается примерно в 1830—1831 гг. Теперь Бальзак — уже не начинающий писатель, еще только накапливающий жизненный опыт и овладевающий литературным мастерством; его произведения, начиная с «Шуанов», получают широкое распространение, печатаются в журналах, в сборниках, выходят отдельными книгами, часто выдерживая в сравнительно короткие сроки по нескольку изданий. У Бальзака появляются многие тысячи читателей. В журналах публикуются статьи о его творчестве и о его отдельных вещах. Вокруг его произведений разгораются яростные споры. Он становится одним из самых популярных писателей Франции.

Серьезные перемены в жизни Франции первой половины 30-х годов предопределили характерные черты второго этапа творчества Бальзака. К власти приходит буржуазия, точнее, ее верхушка — финансовая аристократия. Она оттесняет от управления дворянство, игравшее решающую роль в политической жизни страны в период 20-х годов. Вместе с тем финансисты не допускают к руководству государством значительную часть буржуазии (промышленников, мелкую буржуазию) и переходят к прямому подавлению народных масс. Но народ не примиряется с тем положением, на которое обрекает его политика крупной финансовой буржуазии, завладевшей страной. Этим объясняется широкий и бурный подъем революционного движения во Франции, относящийся к годам, непосредственно следующим за июльской революцией. Заговоры, восстания потрясают в 1830—1834 гг. всю страну, вспыхивая то в Париже, то в крупных промышленных центрах (Лион). Именно в революционном движении 1830—1834 гг. необходимо видеть реальную базу оппозиционных настроений Бальзака, направленных против крупной буржуазии, в которой Бальзак видит теперь главное препятствие к благополучию страны. Бальзак отдает теперь все свои силы разоблачению буржуазии. Критике буржуазии он посвящает все свои основные произведения 1830—1835 гг. Бывшее ранее по преимуществу антифеодальным, его творчество становится теперь по преимуществу антибуржуазным.

Для общественно-политических позиций Бальзака начала 30-х годов огромное значение имело то обстоятельство, что в 1830—1832 гг. он

принимал активное участие как автор очерков в оппозиционном левореспубликанском журнале «Карикатура», в котором публиковали свои рисунки мастера политической и бытовой сатиры — Гранвиль, Травьес, Домье и во главе которого стоял республиканец Филипон. Во многом солидаризируясь с политической пропагандой, которую вели левые республиканцы, Бальзак в своих очерках высмеивал короля Луи-Филиппа, обличал его министров, рассматривал их как полчище грабителей, обременяющих народ непосильными налогами. Он изображает Июльскую монархию в виде балагана, в котором подвизаются фокусники, паяцы, шарлатаны, пытающиеся обмануть и одурачить зрителей, т. е. народ. Издевается Бальзак и над охранительными мероприятиями реакционного министра Перье, и над буржуазной национальной гвардией, охраняющей общественный порядок, установившийся в стране после 1830 г., и над членами палаты депутатов, воображающими, что они являются представителями нации. В очерке «Сен-симонисты» (1831) Бальзак прямо заявляет: «Было бы большим заблуждением думать, что наши представители нас представляют, что депутаты нации посланы нацией».

Тот же оппозиционный пафос характерен и для публицистических статей Бальзака, озаглавленных «Письма о Париже» («Lettres sur Paris») и опубликованных в 1830—1831 гг. в газете «Волёр». «Письма о Париже» свидетельствуют о том, что Бальзак без всякого сожаления относился к крушению режима Реставрации, видя в нем совершенно естественный результат исторического развития, с большим вниманием следил за процессом бывших министров Карла X, разделяя народное возмущение ими, чрезвычайно неодобрительно отзывался о Священном Союзе, об общеевропейской феодальной реакции, с напряженным интересом наблюдал за развитием освободительных движений Европе, которые усилились в результате июльских событий в Париже. Он оставался в то же время крайне недовольным политикой правительства Луи-Филиппа. Политика эта представлялась ему непоследовательной, беспринципной, неспособной коренным образом изменить положение страны. Он постепенно приходит к абсолютной уверенности в неспособности министров Луи-Филиппа разрешить вопросы, оставшиеся им в наследство от министров Реставрации, все более и более не верит в то, что правительство Июльской монархии принесло с собой нечто принципиально новое, по сравнению с правительством 20-х годов, хотя и убежден в том, что июльские события 1830 г. открыли собой новую историческую эру. Мысль о политической неспособности буржуазии тесно связывается в его сознании с представлением о вреде, который наносит буржуазия всей жизни страны. Это послужило основой той антибуржуазной критики, которую развернул Бальзак в своих художественных произведениях начала 30-х годов, в которых он постепенно освобождается от иллюзий в отношении буржуазии, характерных для его «Пирата Арго», «Дома кошки, играющей в мяч» и «Загородного бала».

Показательна творческая история повести Бальзака «Гобсек» («Gobseck»). Первая глава ее появилась в феврале 1830 г., т. е. еще до июльской революции, в виде очерка под названием «Ростовщик», а в апреле того же года была опубликована полностью под заглавием «Опасности порочной жизни» («Dangers de l'inconduite»). В этой первой редакции сохранились еще некоторые буржуазные иллюзии Бальзака. Так, ростовщик Гобсек оказывался еще способным смягчиться и растрогаться, увидев при своем посещении бедной девушки Фанни Мальво крестик и миртовую веточку в изголовье ее постели. Он готов был не только простить ей долг в 1000 франков, но еще подарить ей драгоценный камень. Повесть заканчивалась частичной реабилитацией Гобсека. Он был выбран в депутаты, графиня Гранлье выхло-

потала ему титул барона, он отказывался от своего ремесла, раскаивался в своей прежней деятельности, становился добродетельным и даже собирался простить долги своим должникам. «Он презирал людей, потому что читал в их душе, как в книге,— читаем мы про Гобсека в эпилоге первого издания повести,— и ему нравится изливать на них добро и зло поочередно... Прежде я видел в нем могущественное олицетворение золота... теперь же он принял в глазах моих фантастический образ судьбы» [1].

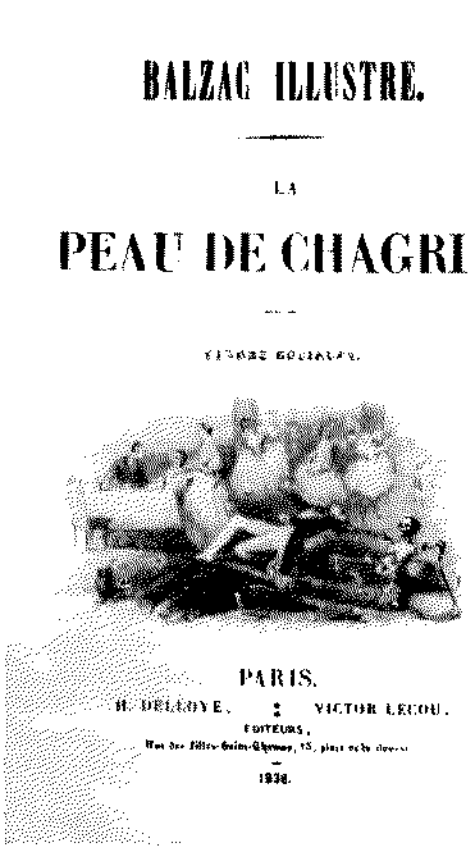
В 1835 г., во второй редакции повести «Папаша Гобсек» («Papa Gobseck») Бальзак устраняет все следы сентиментальной идеализации своего героя и делает его бездушным скептиком. Гобсек уже не собирается прощать Фанни и другим должникам их долги, не раскаивается в своей деятельности и не отказывается от нее. Бальзак вводит во второй редакции биографию Гобсека, описывает его многолетнюю жизнь, рассказывает о том, как бесконечные испытания, опасности, утраты и удачи сделали Гобсека безразличным ко всему, кроме золота. «Бедная простушка! Она во что-то верит!» — насмешливо восклицает теперь Гобсек, увидев у Фанни крестик. Если повесть «Опасности порочной жизни» заканчивалась рассказом о перерождении старого ростовщика, то «Папаша Гобсек» завершается мрачным описанием кладовой Гобсека, где гниют и разлагаются продукты, принесенные его клиентами, и страшной смертью самого Гобсека. Богатство приводит его к гибели, делает маньяком, становится прямой причиной его моральной деградации.

Отрицательный образ буржуа раскрывается в творчестве Бальзака начала 30-х годов в том же «Гобсеке» и в «Шагреневой коже» («La peau de chagrin»), созданной в 1830—1831 гг. В этих произведениях Бальзак дает предельное обобщение власти денег, золота, богатства, неслыханно повышающих могущество человека, который ими владеет. Именно отсюда идет известный гиперболизм образов Гобсека и хозяина антикварной лавки в «Шагреневой коже». Антиквар вмещает в своем сознании огромный мир, вызывает в своем воображении целые страны, ландшафты, виды океана, создает в своей душе вселенную, пробегает в своей мысли все революции и войны прошлого. Он представляется Рафаэлю де Валентену «великим человеком». Гобсек также держит в своей памяти и в своем воображении целые континенты — и Индию, и Южную Америку, и другие страны. По выражению Бальзака, он «объехал, взвесил, оценил и использовал весь земной шар». Не случайна и глубокая проницательность Гобсека, и старика-антиквара. Взгляд Гобсека, по его собственным словам, это «взгляд бога». Он видит все, что совершается в человеческих сердцах, для него нет ничего скрытого, он проникает в самые сокровенные мысли людей.

Гобсек возвышается над аристократами де Ресто и де Трай, ему присущ более высокий интеллектуальный уровень, несравнимый с той внутренней пустотой и ограниченностью кругозора, который свойственен этим последним. Де Ресто и де Трай находятся во власти Гобсека не только потому, что он богаче их: он обладает более глубоким пониманием отношений между людьми. Подняться над аристократией и ее интересами помогает ему то, что он видит насквозь всю ее жизнь со всеми ее пороками. Ему совершенно ясен внутренний облик Максима де Трай, бездушного игрока, который неизбежно должен разориться сам, разорить свою любовницу графиню де Ресто, ее мужа, ее детей и который причиняет в великосветских гостиных «больше опустошений, нежели гаубичная батарея».

Гобсек вполне понимает и роль государства — защитника интересов аристократии. Богатые, по его словам, придумали гильотину и суды, чтобы

[1] H. Balzac, Scènes de la vie privée, t. I, Paris, 1830, p. 108 (перевод автора).



Титульный лист романа О. Бальзака «Шагреневая кожа». Париж, 1838.

обеспечить за собой свои богатства. Он постигает и основу всего общественного строя своего времени, хладнокровно утверждая, что всюду идет борьба между бедняками и богачами.

Вместе с тем Гобсек показан как источник зла, уродства, разрушений, бесконечно усугубляющий ту дисгармонию, которая существовала до него. Люди, которых он разгадал и понял, становятся его жертвами, так как он не только постигает все, но стремится еще подчинить себе все окружающее. Нотариус Дервиль, от которого мы узнаем о Гобсеке, рассказывает о нем: «И жизнь его протекала так же бесшумно, как сыплется струйкой песок в старинных песочных часах. Иногда его жертвы возмущались, поднимали неистовый крик, потом вдруг наступала мертвая тишина, как в кухне, когда зарежут в ней утку» [1]. Гобсек сильнее и могущественнее де Ресто и Максима де Трай, он и страшнее их. Его могущество только увеличивает зло, причиняемое им людям.

Однако Бальзак не считает Гобсека абсолютно неуязвимым. Гобсек превосходит разоряющихся и вырождающихся аристократов. Но он оказывается бессильным перед людьми из народа, перед людьми труда. Для Гобсека, который все видит и понимает в сфере материальных интересов, остаются непонятными и недоступными бескорыстные, самоотверженные движения человеческой души, огромный мир чувств и мыслей, не вытекающих непосредственно из материальных побуждений. Любопытен в «Опасностях порочной жизни» образ Фанни Мальво, невесты Дервиля. Она вносит в мир Гобсека, де Трай и де Ресто струю свежего воздуха, идущего из деревни, из семьи сельских фермеров, где она выросла и воспитывалась. Ее жених, молодой начинающий нотариус Дервиль, тоже противопоставлен Гобсеку как человек трудовой профессии, не ищущий богатства, не занятый накоплением. Он занимается только чужими богатствами и состояниями. При этом он видит людей и их отношения, жизнь и ее смысл глубже, чем Гобсек: он способен не только осудить и разоблачить графиню де Ресто, но и высоко оценить простую девушку Фанни, на которой впоследствии женится. Он способен на го-

[1] О. Бальзак, Собр. соч. в 15 томах, т. III, ГИХЛ, М., 1952, стр. 258.

рячее чувство любви. В сопоставлении с ним и Фанни обнажается моральное уродство Гобсека, который сосредоточил все свои чувства в своем «я», не верит ни во что, ни в какие убеждения и принципы. Не надо забывать, что в «Опасностях порочной жизни» все рассказывается словами Дервиля, все изображается так, как он видит, а Дервилю Гобсек отвратителен, и автор солидарен с Дервилем.

* * *

С коренным изменением отношения Бальзака к буржуазии после 1830 г. тесно связан и самый характер изображения народа в его творчестве первой половины 30-х годов.

В произведениях Бальзака 20-х годов народ фигурировал редко или во всяком случае не играл решающей роли, как, например, в «Шуанах», где он изображался в качестве косной, слепой силы, в качестве пассивного исполнителя воли дворян и священников.

В творчестве Бальзака периода 30-х годов отношение к народу изменилось. Осознав по-настоящему как особую социальную силу значение крупной буржуазии, Бальзак увидел другую социальную силу — простых людей из народа. Этим прежде всего и объясняется появление народных персонажей в его новеллах, написанных в начале 1830 г.,— в «Вендетте», в «Опасностях порочной жизни», в «Прощай» и в «Побочной семье». Этим объясняется и весь колорит двух очерков, написанных летом 1831 г.,— «Две встречи в один год» («Deux rencontres en un an») и «1831 год», в которых сквозит явное восхищение революционной энергией народа, доблестью и самоотверженным поведением народных масс в июльские дни.

Очерки эти совсем не случайно появляются на страницах левореспубликанского журнала «Карикатура»; по своим настроениям они полностью совпадают со взглядами левых республиканцев, которые восхищались героизмом народных масс в июльские дни 1830 г. и видели в народе, а не в буржуазии основную общественную силу, которая способна сокрушить режим Июльской монархии. Следует здесь, кстати, вспомнить, что один из персонажей «Шагреневой кожи», написанной в 1830—1831 гг., именует действия народа, свергнувшего монархию Карла X, «народным героизмом» и завидует «одной только жизни заговорщиков». Как бы то ни было, но в очерке «Две встречи» Бальзак называет день революции «днем пробуждения после 15-летней спячки» и грустит о погибших, о тех, что «не отозвались на зов, чтобы никогда уже не отозваться», о тех, что «завоевали свободу, достойные ее благодеяний, но погибли за несколько мгновений до победы». Бальзака восхищает высокое мужество народа, который понес большие жертвы в июльские дни, но 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!» [1] — восклицает Бальзак.

Два образа запоминаются при чтении очерка — образ студента, который оставляет свою возлюбленную и устремляется на баррикады сражаться за свободу, и образ рабочего, печатника, который идет на баррикады, будучи уверен, что детям его не видать хлеба, пока на троне будет Карл X. Любопытно, что оба бесстрашных патриота попадают после баррикад в госпиталь и в госпитале, забыв о полученных ими ранениях, беседуют только о «свободе», о «славе Франции», о «счастье всех ее детей». А спустя год они

[1] H. Balzac. Oeuvres completes, t. XXIII, Paris, Calmann-Lévy, p. 299.

оказываются в тюрьме, куда их бросило правительство Луи-Филиппа, и приветствуют друг друга «понимающим» взглядом. «В этом взгляде, —замечает Бальзак,— можно было прочесть историю всей эпохи, выраженную одним словом: «Предательство!»»[1]. Нужно учитывать, что поведение буржуазии после 1830 г. рассматривалось левыми республиканцами именно как предательство народных интересов.

То же восхищение народным героизмом и та же мысль о предательстве — в очерке Бальзака «1831 год». В нем рассказывается о юноше, который спустя год после революции был выставлен у позорного столба. Юноша этот был, как указывает Бальзак, «патриотом, сражавшимся в великую неделю (т. е. в июле 1830 г.— *Д. О.*), и был трижды ранен, завоевывая свободу».

Как показывают эти два очерка, Бальзак, в полном согласии с левыми республиканцами, резко отделяет народ, совершивший революцию, от буржуазного правительства, пришедшего к власти, использовав революционный переворот и предав народные интересы. Недаром в «Письмах о Париже» (1830—1831) Бальзак, проводя ту же мысль о людях, предавших народ, утверждает, что июльская революция не принесла ничего нового, что никаких принципиальных изменений в общественной жизни страны по сравнению с 20-ми годами не произошло, ибо без изменения осталось главное — налоги и цены, т. е. материальное положение народных масс.

Восхищение народной доблестью и героизмом, преклонение перед высокими нравственными качествами народа, глубочайшая уверенность, что в народе таятся неисчерпаемые сокровища талантов и дарований, пронизывают многие художественные произведения Бальзака первой половины 30-х годов, созданные под живым впечатлением народных восстаний 1830—1834 гг.,— новеллу «Иисус Христос во Фландрии» («Jesus Christe en Flandre», 1831), «Полковник Шабер» («Le colonel Chabert», 1832), многие из «Озорных сказок» («Contes drôlatiques», 1830—1834) и, наконец, роман «Сельский врач» («Le médecin de campagne», 1832—1833).

Герой «Полковника Шабера» — офицер наполеоновской армии, который официально считается погибшим в одной из битв. Он случайно уцелел, а теперь никто не признает в нем полковника Шабера, никто не верит ему, что он действительно Шабер. Стремясь избавиться от Шабера, его жена, графиня Ферро, делает все, чтобы погубить его и окончательно лишить звания, имени и состояния. Свои подлинные намерения графиня прикрывает при этом фальшивой ласковостью, представляется не той, какой она является на самом деле. Помочь Шаберу, оказать ему действительное содействие, морально и материально поддержать его пытается бывший солдат Верньо, который после 1815 г. стал сначала мелочным торговцем, а потом извозчиком. Кстати, тот же Верньо поддерживает в несчастье героя и героиню «Вендетты», присутствует на их свадьбе, невзирая на то, что от них отвернулись родители. Если бы не внезапный арест Верньо, они бы, вероятно, остались в живых.

Апология богатых духовных возможностей народа и его высокой моральной чистоты дается в романе Бальзака «Сельский врач», подавляющее большинство действующих лиц которого принадлежит к крестьянам. Среди крестьянских образов, появляющихся в «Сельском враче», следует отметить прежде всего образ старой крестьянки, которая взяла к себе на воспитание четырех мальчиков из сиротского приюта и, несмотря на свою нищету, на тяжелый, изнуряющий труд, становится для покинутых детей

[1] H. Balzac. Oeuvres complètes, t. XXIII, Paris, Calmann-Lévy, p. 301.

настоящей матерью. Она не желает признаваться в том, что она разоряется, что взяла на себя непосильную ношу. Одному из основных персонажей романа, капитану Женеста, который встречается с ней первой при своем приезде в деревню, дано лучше других, по мнению Бальзака, оценить ее благородную натуру, оценить «все величие благородства в деревенских башмаках». И Женеста подтверждает, что вся ее жизнь — это сплошное «самоотвержение и труд».

Следует вспомнить среди персонажей «Сельского врача» и образ бездомного старика Моро, который, не обладая никакими средствами, будучи бедняком, продолжает, несмотря на свои преклонные лета, трудиться. Он хочет умереть с мотыгой в руке, в открытом поле, под солнцем, и ни за что не желает, чтобы его отправили в богадельню. Он слишком горд и не умеет жить на чужой счет. Запоминается среди персонажей романа и девушка, которую называют «могильщицей». Она характеризуется как «одаренная натура», созданная для «богатства и любви». Силу, редкое проворство отмечает герой романа, деревенский врач Бенаси, и в крестьянине Бютифе, страстном охотнике и альпинисте; он указывает на изящную уверенность движений Бютифе, его мужественную красоту, его смышленность и бесстрашие: это «человек чести и больших способностей». Ему необходимо всегда преодолевать какие-нибудь препятствия. Если бы во Францию вторгся неприятель,— говорит Бенаси,— Бютифе во главе ста смельчаков задержал бы на целый месяц вражескую дивизию.

Бенаси, через посредство которого мы знакомимся с большинством жителей деревни, не склонен их идеализировать. Он принимает их за то, чем они являются на самом деле,— за людей, находящихся под гнетом нищеты, накладывающей свою печать на все их существование. Но Бенаси убежден, что крестьяне способны на глубокие переживания. Их души не убиты тяжелым материальным положением, они не согнуты нищетой и трудом, сохраняют независимость в своих действиях и суждениях. Крестьяне упрямы, непреклонны и по своим способностям могут поспорить с любым представителем буржуазии и дворянства.

Народные персонажи в «Сельском враче» отличаются не только своей моральной чистотой, душевным благородством, одаренностью, но и своим отрицательным, если не прямо-враждебным отношением к социально-политическому строю, установившемуся в результате реставрации Бурбонов, и к дворянству — главной опоре этого строя. Так, крестьянин Гондрен, в прошлом наполеоновский солдат, слышать не может о военном министре, о «чинушах, которые пригрелись в канцеляриях». Гондрен возмущен тем, что справедливость существует не для народа, «не для нашего брата». «У нас нет судебных приставов, некому взыскать то, что нам полагается»,— гордо заявляет он.

Крестьянин Гогла, тоже в прошлом побывавший на военной службе у Наполеона, называет государство Бурбонов «поганым государством», цель которого — «надуть народ», чтобы тот не «взбунтовался». В силу вражды крестьян к реставрированной дворянской монархии среди них имеют самое широкое распространение бонапартистские иллюзии, разделяемые и самим Женеста. Очень важно, что образ Наполеона и бонапартистские иллюзии связываются теперь с антибуржуазными устремлениями Бальзака. Недаром образ наполеоновского офицера в его «Полковнике Шабере» характеризуется у него прочными отношениями с простыми людьми, вроде Верньо, и противостоит грязному, меркантильному буржуазному миру, олицетворенному в графине Ферро.

Однако, восхищаясь нравственной чистотой и благородством народа, Бальзак в то же время преувеличивает его неразвитость, отсталость. Из такого ошибочного представления о народе вытекает огромная роль в «Сельском враче» самого Бенаси, который воспитывает крестьян, направляет их деятельность, толкает их на путь, который якобы ведет их к материальному благополучию и счастью. С подобным представлением о народе связаны и политические предрассудки самого Бальзака, его легитимизм.

Легитимизм Бальзака начала 30-х годов проистекает из того, что, противопоставляя народ буржуазии, отделяя его от верхушки «третьего сословия» и будучи убежден в неспособности буржуазии руководить государством, Бальзак был не склонен вместе с тем предоставить народу политическую власть. Здесь его взгляды резко расходились со взглядами левых республиканцев, вместе с которыми он выступал в 1830—1831 гг. против Июльской монархии. Бальзак полагал, что народные массы, потребности которых должны всегда иметь в виду все остальные слои общества, нуждаются в опеке и помощи сверху.

Легитимизм Бальзака является оборотной стороной его антибуржуазных устремлений. Не случайно его легитимистское «обращение», выразившееся в статье «О положении партии роялистов» («Essai sur la situation de partie royaliste», 1832), в котором он заявил о своем согласии с программой дворянской партии легитимистов, относится именно к началу 30-х годов, когда складываются антибуржуазные позиции Бальзака. Необходимо также учитывать особый характер бальзаковского «легитимизма» и ни в коем случае не ставить знак равенства между его политическими взглядами и взглядами легитимистов как представителей определенного политического течения. Характерно в этой связи, что статья Бальзака «О современном правительстве» («Du gouvernement moderne»), написанная в октябре 1832 г., была отвергнута редакцией легитимистского органа «Реноватер» как не соответствующая правоверным легитимистским взглядам и оставалась в свое время ненапечатанной. Надо иметь в виду и нападки на Бальзака в легитимистской печати за его резкие обличения господствующих классов в «Человеческой комедии», а также попытку легитимистского критика Нетмана «обезвредить» бальзаковское творчество, объявив его «бесперспективным», а самого Бальзака «скептиком» и «пессимистом».

Легитимизм Бальзака не был связан с защитой узко-классовых, корыстных интересов дворянства. Недаром легитимиста Бенаси, героя «Сельского врача», в первую очередь интересуют способы «улучшить дело нуждающихся классов», «облегчить безмерные страдания», которые приходится переносить народу. Интересы народных масс всегда остаются для Бальзака главными. В «Письмах о Париже» он печется, например, не о росте промышленности, не о выгоде буржуазии, а об увеличении покупательной способности потребителя, об увеличении спроса на товары, которое и должно создать подъем промышленности. Он явно пренебрегает здесь интересами буржуазии, но не для того, чтобы заступиться за дворянство, а для защиты неимущих.

Представление о дворянстве как о своеобразном «союзнике» народных масс определяет позиции Бальзака первой половины 30-х годов в отношении дворянства. Становясь «легитимистом», Бальзак не отказывается от своего прежнего отношения к дворянству, как оно проявлялось в его ранних романах, в «Шуанах», в новеллах и очерках 1823—1830 гг., от сатиры на аристократию. Антифеодальные мотивы продолжают играть огромную роль в новелле 1831 г. «Проклятое дитя» («L'enfant maudit»), во второй и

третьей сериях его «Озорных сказок», созданных в 1832—1834 гг. Они характерны и для новелл «Покинутая женщина» («La femme abandonnée», 1832), и «Герцогиня де Ланже» («La duchesse de Langeais», 1834), и для романа «Лилия в долине» («La lys dans la vallée», 1835). Во всех этих произведениях в полной мере проявляется сатирическое отношение Бальзака к дворянству, о котором говорил Энгельс. Бальзак нападает на дворянство за то, что оно забывает об интересах государства, о потребностях народа, за то, что, замыкаясь в Сен-Жерменском предместье Парижа, оно не содействует экономическому подъему провинции, где находятся его имения, и заинтересовано только в том, чтобы регулярно получать с этих имений доходы. Бальзак критикует дворянство за то, что оно усваивает буржуазное мировоззрение, переходит на сторону буржуазии, превращается в ее спутника.

Несмотря на все это, Бальзак оказывает в своих произведениях первой половины 30-х годов явное предпочтение дворянству перед буржуазией. Изображая в «Гобсеке», в «Шагреневой коже», в «Отце Горио» и других произведениях этого времени поединок буржуазии с дворянством, натиск «вульгарного богача-выскочки» на «образцовое общество» [1], выдвигая этот поединок как одну из основных тем своего творчества, Бальзак почти всегда представляет дворянство жертвой, а буржуазию — злодеем, разрушающим дворянскую семью, уродующим душу дворянина. Именно такой смысл имеет у него история дворянской семьи де Ресто, в которую вторгается дочь буржуа Горио. Необходимо, однако, учитывать, что, представляя семью Ресто жертвой буржуазии, Бальзак далек от того, чтобы превращать графа де Ресто в положительный персонаж, усматривать в нем идеал, образец для подражания. Это двойственное отношение к дворянству как жертве буржуазного натиска и в то же время как к явлению, далеко не идеальному, проявляется особенно отчетливо у Бальзака в его романе «Шагреневая кожа» («La peau de chagrin»), в котором автор рассказывает историю молодого дворянина Рафаэля де Валентена.

История жизни Рафаэля де Валентена свидетельствует, в самом деле, о моральной деградации и физической гибели молодого обедневшего дворянина, соприкоснувшегося с миром денег и усвоившего его философию. В начале романа Рафаэль обрисован как человек, далекий и по своему дворянскому происхождению и по своему социальному положению бедного студента от буржуазии. Он оторван от окружающего реального мира и находится в «плену идеи». Позднее, под влиянием графини Теодоры (Бальзак считает своим долгом указать на ее буржуазное происхождение), в нем пробуждаются «дурные мысли», он заражается «проказой тщеславия», оказывается не в состоянии обойтись без «проклятых утонченностей богатства». Под влиянием Теодоры Рафаэль отказывается от своих занятий наукой, начинает мечтать о щегольских туалетах, атласных туфлях, коврах, каретах, собственных особняках, заявляет, что его «добродетель больше не ходит пешком», что порок — это «мансарда, потертое платье, серая шляпа зимой, долги швейцару».

Постепенное перерождение и моральное падение Рафаэля, начавшееся его знакомством с Теодорой, довершается его встречей с хозяином антикварной лавки, который воплощает в романе капиталистическое начало. Антиквар передает Рафаэлю шагреневую кожу, которая помогает Рафаэлю удовлетворить все его желания и мечты. Рафаэль становится богачом, а с богатством усваивает характерную для буржуазного общества философию —

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. письма, стр. 405.

индивидуализм. Основным критерием становится для него его собственное «я». Он соразмеряет теперь свои желания со своей личной жизнью, ибо каждое удовлетворение желания означает и соответствующее сокращение его «я». «Все ваши желания,— говорит старый антиквар Рафаэлю, передавая ему в собственность кусок кожи,— будут выполняться с точностью, но за счет вашей жизни. Круг ваших дней, очерченный этой кожей, будет сжиматься, соответственно силе и числу ваших желаний».

Шагреневая кожа, дав Рафаэлю право обладать всем, чего только он ни пожелает, направляет его волю по индивидуалистическому, обособленному от общества пути. Этот путь приводит его в конце концов к гибели. Рафаэль вынужден, поскольку он существует только для себя, жить «растительной жизнью», стать «подобием автомата», «стать улиткой этих скал, на несколько лишних дней сберечь свою раковину, сделав нечувствительным приближение смерти»; такое поведение «стало для него основным типом его собственного поведения... единственной жизнью, настоящей жизнью. В сердце вошла глубоко эгоистическая мысль и поглотила вселенную. На его взгляд, вселенной больше не было,— вся вселенная сосредоточилась в нем». Индивидуалистический принцип приводит Рафаэля к самоуничтожению. Таков результат его знакомства со стариком-антикваром, представителем капиталистического мира, мира богатства и денег.

Но Рафаэль до своей встречи с хозяином антикварной лавки не только принадлежит к миру науки, ведет уединенную жизнь, которую он меняет на богатство и роскошь. Он проникнут в то же время совсем иным, отнюдь не индивидуалистическим, отношением к жизни. В своем уединении он создает трактат о теории воли. По его мнению, перед мощью воли не может устоять ничто. Человек должен научиться сосредоточивать свою волю, владеть ею, уметь направлять ее на другие души. Важно, однако, что воля, о которой он рассуждает в своем произведении, имеет своей целью переустройство реального мира, т. е. победу человека над природой, достижение успехов, важных не только для одного человека, но и для всех людей. Человеческая воля, по представлению Рафаэля, это материальная сила, подобная пару. Человек, обладающий ею, «смог бы по своей воле видоизменять все соответственно задачам человечества». Любопытны последние слова. Они лишний раз подчеркивают, что Рафаэль, создавая свой трактат, помышляет не о своих интересах, а о задачах, которые стоят перед всем человеческим обществом. Если позднее вся вселенная сосредоточилась на нем, а сам он замкнулся в своем внутреннем мире, то здесь он еще поглощен стремлением растворить себя в объективной действительности. Эгоистический волюнтаризм обладателя шагреневой кожи Рафаэля не имеет ничего общего с той волей, о которой размышлял Рафаэль, создавая свой трактат. Она совершенно не была связана с индивидуалистическим желанием и с реализацией этого желания, так как Рафаэль существовал, действовал и работал не для себя одного, а для общества в целом.

Если Рафаэль проникается эгоистическим мировоззрением под влиянием представителей буржуазного класса — антиквара и графини Теодоры, то его первоначальные убеждения, имеющие целью всеобщее благо, поддерживаются в нем первой его возлюбленной Полиной, которая противостоит в романе Теодоре и борется с ней за Рафаэля и его душу. Полина, в противоположность Теодоре, не имеет никакого отношения к той атмосфере роскоши и богатства, которой окружена ее соперница. Теодора холодна, искусственна, эгоистична. У нее «глубокое благоговение к самой себе». «Карета, шляпа, ложа, собственная особа для нее — все». Полина живет своим трудом, помогает своей матери заботиться о Рафаэле. Крот-

кая и молчаливая, сосредоточенная и уравновешенная, она всегда за работой: или шьет, или раскрашивает экраны для продажи. Смиренная бедность, патриархальная простота и естественность освежают душу Рафаэля. Если Теодора «топчет» все его надежды, «ломает» его жизнь, разрушает «холодной беспечностью» его будущее, то возле Полины и ее матери он «примиряется с самим собой». В них он обретает силы для своей уединенной трудовой жизни, для занятий наукой, для работы на благо человечества.

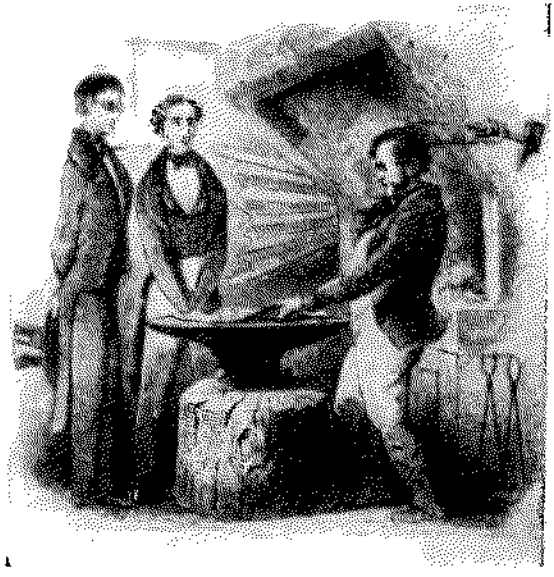


Иллюстрация к повести «Шагреневая кожа». Париж, 1838.

Первоначальное мировоззрение Рафаэля поддерживается и укрепляется в нем его социальным положением бедняка-студента. В начале романа Бальзак подробно рассказывает о стесненных материальных обстоятельствах жизни Рафаэля. Рафаэль тратит 3 су в день на хлеб, 2 су на молоко, 3 — на колбасу. Комната ему стоит 3 су в день, на 3 су он сжигает за ночь масла. Он сам убирает свою комнату, ходит за дневной провизией. Он возвращается домой под дождем и снегом, от дождя шляпа его превращается в настоящую ветошь, часто у него не бывает ни гроша в кармане, и он целый день ничего не ест.

Уравненный в своем материальном положении с бедняками, Рафаэль постоянно чувствует свою близость к неимущим. Его мучает совесть за слова, обращенные к посыльному и «произнесенные жестким тоном», мучает то, что эти слова были произнесены им, «братом этого человека, мною, кто так хорошо знал его нужду». Он остро ощущает, уже после своего знакомства с Теодорой, пропасть, отделяющую бедняка от богача: «Не считая, бросаем мы золото танцовщицам,— рассуждает он,— и торгуемся с рабочим, голодная семья которого ждет, когда будет заплачено по счету».

Близко стоящий до своего внезапного и чудесного обогащения к обездоленным людям, Рафаэль враждебно настроен по отношению к имущим. Он чувствует свое резкое отличие от них: «Как мне бороться, мне, слабому, тщедушному, просто одетому, бледному, истощенному . . . с молодыми людьми завитыми, щеголеватыми, в галстуках . . . с богатыми, нагло разодетыми владельцами тильбюри!» Он, во всяком случае, достигает наивысшего духовного расцвета в тот период своей жизни, когда находится в положении нищего студента и чувствует свою близость к бедному люду. Положительное в его характере объясняется, таким образом, его близостью к социальным низам, а совсем не его дворянским происхождением. Происхождение объясняет только сравнительную легкость его перехода в круг богачей. Происхождение не в состоянии объяснить внутренней трагедии, которую он переживает и которая составляет содержание «Шагреневой кожи».

«Шагреневая кожа» в целом, если учитывать своеобразие ее творческого метода, стоит вместе с такими произведениями Бальзака, как «Эликсир долголетия» («L'élixir de longue vie», 1830) и «Прощенный Мельмотт» («Melmoth réconcilié», 1835), несколько особняком среди произведений, созданных писателем после 1830 г. Бальзак преодолевает в них свои «третьесословные» иллюзии 20-х годов, свое нейтральное и даже примиренческое отношение к буржуазии. Он преодолевает в них тенденции к нравоописанию, к изображению быта, к «фламандщине», наметившиеся в его «Доме кошки» (1829) и в «Загородном балу» (1829).

Именно в целях преодоления нравоописательных тенденций он и вводит в свое творчество фантастические мотивы. Показателен в этом отношении образ шагреневой кожи, столь гибельно действующей на судьбу Рафаэля, уродующей, калечащей, ломающей его существование. Если жизнь Рафаэля до его встречи с хозяином антикварной лавки, его первоначальные отношения с Полиной, его отношения с Теодорой и др. изображаются как явления реальные, исключающие всякую фантастику, то жизнь Рафаэля, ставшего обладателем куска кожи, приобретает совершенно сказочные, даже неправдоподобные очертания, никак не согласующиеся, на первый взгляд, с общей атмосферой действия.

Шагреневая кожа не является просто сказочным образом. Это сказочный образ-символ, несущий в себе глубокое жизненное содержание. В нем воплощена власть денег, капиталистическое начало с его индивидуалистической идеологией, враждебной человеку. Он представляет собой гигантское обобщение того реального исторического процесса, который в это время происходил в общественной жизни Франции и привел к Июльской монархии.

В последующих своих произведениях («Эжени Гранде», «Отец Горио», «Поиски абсолюта» и др.) Бальзак уже рассказывает об этом победном шествии капитализма несколько иным способом — прямо, конкретно, используя реалистические детали, а не прибегая к метафорическим, сказочным образам.

* * *

Анализируя отличия метода зрелого Бальзака от его творческого метода 20-х годов, следует признать, что важнейшей чертой бальзаковского реализма является соединение глубочайшего раскрытия общественных противоречий с точным воспроизведением жизненно правдивых характеров и ситуаций. Именно на этом настаивает Бальзак в своих многочисленных рецензиях и статьях, написанных на рубеже 20-х и 30-х годов, по поводу тех или иных явлений литературы. Критикуя произведения романтиков, например «Эрнани» Гюго, он более всего возмущается неправдоподобием и невероятностью характеров и ситуаций, немотивированностью поступков персонажей. В центре внимания Бальзака — изучение подробностей и конкретных, своеобразных черт действительности, изучение «натуры».

Огромное значение для складывающегося бальзаковского реализма имела работа писателя в 1829—1831 гг. над очерками. Очерки Бальзака «Бакалейщик» («L'épicier»), «Министр» («Ministre»), «Тогдашний депутат» и др. свидетельствуют не только о понимании писателем процессов, происходивших в обществе, но и о накоплении им деталей действительности, жизненных подробностей, частных фактов и т. п. Большое значение приобретает для этих переходных лет (1830—1832) и тема обыденной жизни (сборник новелл «Сцены частной жизни», вышедший в 1830 г.), и образ обыкновенного чело-

века. Ср. «Послание» («Le message»), «Покинутая женщина» («La femme abandonnée»), «Кошелек» («La bourse») и другие новеллы 1832 г. В «Послании» Бальзак заявляет, что именно в «повседневности» он усматривает «действительные вещи». Его недаром влечет к себе, как он заявляет здесь же, «правда фактов», «простые истинные истории», «вульгарные драмы».

Интерес к «повседневности» и «обыденности» не означает, впрочем, что творческий метод Бальзака ограничен в 30-х годах пассивным воспроизведением натуры, протокольными описаниями действительности. Уже в новеллах «Дом кошки», «Загородный бал», «Побочная семья» и др. мы обнаруживаем тенденции, выходящие за пределы «натюрмортных» картин. Еще отчетливее эти тенденции проявляются в «Опасностях порочной жизни» (1830) и в «Полковнике Шабере» (1832). В 1831 г. эти тенденции обобщаются в новелле «Неведомый шедевр» («Le chef-d'oeuvre inconnu»), в которой Бальзак излагает основные принципы своей эстетики и заявляет: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, а в том, чтобы ее выражать». В повести «Турский священник» («Le curé de Tours», 1832), в романах 1833—1835 гг.: «Эжени Гранде», «Отец Горио», «Поиски абсолюта» («Le récherche de l'absolu») Бальзак осуществляет эту программу.

Если ранее, в «Доме кошки», «Загородном балу», он отвергал исключительные характеры, необычные, из ряда вон выходящие ситуации, то теперь он не отказывается от показа исключительного и гиперболического. Вместе с тем он не противопоставляет исключительное обычной жизни, как он это делал в своих ранних романтических вещах, а показывает его вырастающим из обычной жизни. Вместо установления антитезы индивидуального, характерного, с одной стороны, и массового — с другой, он стремится теперь к познанию закономерностей реальной жизни, причем выражает эти закономерности через их обобщение. Отсюда вытекает у Бальзака и переход к историческому, причинно-следственному способу раскрытия противоречий действительности, выявлению их происхождения, источников. Бальзак стремится раскрыть окружающие реальные явления во времени, как явления определенной эпохи, изобразить их в движении и изменении.

Это проявляется наиболее отчетливо в способах, которыми Бальзак создает характеры своих персонажей, например, Шарля Гранде, Растиньяка и др. Он раскрывает теперь характер в его развитии, росте, становлении, отказывается от неизменных характеров, дает характеры динамические, показывает изменение психики своих героев.

Одной из важнейших особенностей бальзаковского реализма становится стремление раскрыть через показ того или иного частного факта, того или иного отдельного явления общественную закономерность, сделать ее основным предметом своего изображения. Углубление и развитие творческого метода Бальзака в первой половине 30-х годов надо рассматривать, как путь к созданию социального романа, причем основными вехами на этом пути являются «Эжени Гранде» и «Отец Горио».

В романе «Эжени Гранде» («Eugénie Grandet») Бальзак стремился создать картину обыкновенной жизни. Действие происходит в провинциальном городке Сомюре. Писатель рассказывает о повседневном существовании семьи бывшего бочара Феликса Гранде, ставшего теперь сомюрским богачом. Героиня романа — Эжени Гранде — прочно связана с окружающими вещами, твердо стоит на земле, ничем не напоминает эфемерных воздушных героинь, которых любили рисовать романтики (например, Нодье). Для нее характерно отсутствие какой-либо отрешенности от земного. Она принадлежит к числу «девушек крепкого сложения», у нее большая голова, крупный нос, «округлое лицо», «плотная и крупная фигура».

Но Эжени не только сжилась с окружающей обстановкой, не только спокойна и уверена в себе. Во вступлении к роману Бальзак не даром утверждает, что в «провинциальной глуши» встречаются лица, «достойные серьезного изучения», характеры, «исполненные своеобразием», «существования людей, внешне спокойные, но тайно разрушаемые необузданными страстями». Он подчеркивает, таким образом, динамичность, насыщенность провинциальной жизни; она наполнена борьбой страстей, в ней сталкиваются независимые человеческие воли и интересы. Страстность, упорство, стремление к самостоятельности обнаруживает Бальзак в Эжени. Полюбив Шарля, она терпеливо, упрямо ждет в течение долгих лет его возвращения из Индии и решительно, упорно сопротивляется своему отцу, когда тот требует от нее золото, которое она отдала Шарлю. Отец запирает ее в комнате, ограничивает ее пищу хлебом и водой. Она переносит заточение и голод, но не идет на уступки, не подчиняется отцу, отстаивает от посягательств свой внутренний мир, тайну своих отношений с Шарлем. Только покинутая Шарлем, оставшись совсем одна, она выходит замуж за нелюбимого человека. Ее печальная судьба не содержит, впрочем, в себе ничего случайного или исключительного. Эжени страдает от неумолимой силы денег, которые господствуют в буржуазном обществе: Эжени выстояла в борьбе с отцом, который одержим жаждой золота, но получает смертельный удар от Шарля, движимого все той же страстью к накоплению.

Папаша Гранде выступает в романе как противник Эжени, преследующий ее, издевающийся над нею, пытающийся подчинить ее своим замыслам, сделать из нее свое орудие. Он раскрывается в романе как особый характер, как лицо, отличающееся от окружающих своими пристрастиями, привычками, в первую очередь, своей страстью к золоту, своей феноменальной скупостью. Скупость делает его своеобразным аскетом, заставляет его отказывать себе во всем. Но характер Феликса Гранде не присущ ему от рождения, страсть к золоту не является свойством характера Гранде самого по себе. Она порождена его жизненным путем, временем, в которое он живет и которое формирует его характер.

И здесь представляется весьма существенным отличие образа старика Гранде от образа Гобсека и антиквара. Гобсек чужд тому миру, в который вторгся. Власть капитала, носителем которой он является, еще не пустила корней в жизни страны. Образ Гранде, создаваемый Бальзаком в 1833 г., показывает, что писатель отошел уже от тех представлений о капитализме, которые он вложил в образ Гобсека. Создавая образ Гранде, Бальзак идет по пути максимальной конкретизации образа буржуа, обогащает его конкретно-историческими деталями, показывает его как явление истории, явление национальной жизни Франции. Гранде — разбогатевший ремесленник, поднявшийся в круг буржуазии из низов «третьего сословия». Интересны его жизненный путь, процесс превращения его в богача, вопрос о происхождении его богатства, связь зарождения и возрастания этого богатства с событиями, перевернувшими в конце XVIII в. социально-экономическую жизнь страны. До революции Гранде был простым бочаром. Весь Сомюр видел его со скобелем в руке. Во время революции он считался смелым человеком, республиканцем, носил красный колпак. Правда, уже и тогда он не был подлинным революционером, отличаясь в этом отношении от настоящих санкюлотов, или якобинцев: он покровительствовал бывшим людям и всеми силами препятствовал продаже имений эмигрантов, т. е., видимо, являлся тогда противником «аграрного закона», радикального передела всех

земель, о котором мечтала в те годы беднота. Сомюрские обыватели именно потому и сочли его за умную голову, сторонника новых идей, за последовательного республиканца и патриота, что сами тяготели к компромиссу с дворянством. Но Гранде вместе с тем снабдил республиканские армии двумя тысячами бочек белого вина, сумев, впрочем, добиться, чтобы ему заплатили за них «великолепными лугами одного женского монастыря». 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 жизненный путь Гранде с особенностями исторического развития страны, Бальзак по-новому, если вспомнить его воззрения 20-х годов, понимает революцию 1789—1794 гг. Он рассматривает ее как процесс укрепления и развития класса буржуазии. Эпоха революции, как она раскрывается через образ Гранде, по своему содержанию оказывается глубоко прозаической. Она характеризуется теперь как период, во время которого совершалась распродажа церковных и дворянских имуществ, в первую очередь, распродажа земли, как период, во время которого было особенно выгодно наживаться на поставках государству, ведущему войну. Бальзак не пишет о героизме эпохи, о подвигах, самопожертвовании, расцвете патриотизма. Главное для него теперь в том, что это была революция буржуазная, положившая основание богатству Гранде. Если Гобсек и антиквар представлялись ему олицетворением силы, вторгающейся во французское общество извне и подчиняющей его себе, то в образе Гранде Бальзак сознательно поставил своей задачей раскрытие его как глубоко закономерного явления для Франции начала XIX в.

Углубляя в образе Феликса Гранде свое первоначальное представление о буржуа, Бальзак сохраняет свое неприязненное отношение к миру денег, которое так ярко было выражено в образе Гобсека. Феликс Гранде раскрывается в романе не только как богач, сколотивший колоссальное состояние, но и как существо, изуродованное этим состоянием, превратившееся в маньяка, в полоумного. Ему совершенно реально представляется, что золотые монеты живут, как люди, что они приходят, уходят, множатся. Он кидается, как зверь, на нессесер Шарля только потому, что тот сделан из золота, и отнимает его у Эжени почти силой. Будучи в параличе, он целыми часами не спускает глаз с луидоров. Глаза его оживляются только «при виде креста, подсвечника, серебряной кропильницы». Умирая, он полубессознательно хватает «позолоченное распятие», которое подносит к его губам священник. Бальзак показывает, как практика безжалостного стяжателя вытравляет в Феликсе Гранде все нормальное, естественное, как его стремление разбогатеть опустошает его душу, как в нем просыпаются животные инстинкты, вытесняющие в нем все человеческое. Бальзак недаром сравнивает его с тигром, говорит, что у него «стальные когти», что выражение его глаз, «спокойное и хищное, таково, какое народ приписывает василиску».

Внутреннее уродство Феликса Гранде, впрочем, не вызывает никакой жалости к нему, так как он — не только порождение определенных социальных условий, но и активный защитник этих условий, убежденный в своей правоте. Своей жестокостью, бессердечием Гранде доводит до смерти жену, преследует Эжени и ценит ее лишь постольку, поскольку она после его смерти станет фактической хранительницей накопленных им богатств. Феликс Гранде самым решительным образом отличается во всем этом от своей дочери. Если она является жертвой, ничего не выигрывающей от жизни,

то он, напротив, в полную меру наслаждается своим существованием, тысячекратно выигрывает от привилегий, которые приносит ему его богатство.

В образе Шарля, племянника Феликса Гранде, еще ярче раскрывается в романе мысль о том, что процесс накопления денег превращает человека в хищника. Сын банкира Шарль Гранде встречается еще в годы своей юности в Париже с буржуазным миром, с миром корысти и расчета. Однако он сам не участвует ни в каких коммерческих или финансовых делах и поэтому оказывается еще в это время способным чувствовать, переживать, восхищаться, любить. Приехав в Сомюр и узнав там о смерти отца, он сильно и непосредственно переживает свою утрату. Именно оттого, что он не потерял еще способности чувствовать, Шарль так пылко влюбляется в свою кузину Эжени. Уехав в Индию, он становится крупным ростовщиком, работорговцем, «продает негров, китайцев, ласточкины гнезда, детей, артистов». Поглощенный сколачиванием богатства, он «изменяется во взглядах своих на вещи», делается существом «черствым, алчным», утрачивает «твердые представления о справедливом и несправедливом». «От вечной мысли о наживе сердце его застыло, сжалось, иссохло». Стираются в его сознании и воспоминания об Эжени.

Бальзак убедительно показал в своем романе, как погоня за наживой опустошает душу человека, превращая его в опасное хищное животное. Однако практическая деятельность буржуазии — борьба конкурентов, темные «деловые» махинации, денежные операции, несущие гибель одним и обогащающие других,— остается за пределами романа. Показаны только ее последствия.

Большим успехом на пути создания социального романа было новое произведение Бальзака — «Отец Горио» («Le père Goriot», 1834).

В отличие от «Эжени Гранде» в «Отце Горио» Бальзак уже не берет семейный домашний мир в качестве исходной базы своих построений; изображаемый им мир как бы раздвигается, выходит за пределы дома, семьи. Сюжет приобретает многопланный характер.

Бальзак делает основным местом действия пансион г-жи Воке, где живут люди, принадлежащие к самым различным социальным кругам; здесь встречаются студенты и чиновники, торговцы и каторжники, великосветские дамы и разорившиеся мещанки. Но Бальзак не останавливается и на этом. Рядом с основной площадкой действия — пансионом Воке, где присутствуют главным образом люди из буржуазии и люди среднего достатка, в романе возникают дополнительные площадки действия — салон графини де Ресто, салон виконтессы де Босеан, салон г-жи Нусинген,— где фигурируют аристократы и богачи, где подвизается один из главных героев романа Растиньяк.

Ядром произведения является, так же как в «Эжени Гранде», семейный конфликт между бывшим торговцем Горио и его дочерьми, одну из которых он выдает за графа де Ресто, а другую за банкира Нусингена. Для «Отца Горио» сохраняет большое значение тема родственных отношений, тема семьи. Старик Горио, с образом которого органически связана в романе эта тема, недаром является главным героем произведения. Но причиной гибели семьи является не сам Горио, а его дочери. Он не притесняет своих дочерей, как Феликс Гранде, не пытается подчинить их своей воле, а, напротив, беспрестанно их балует, отдает им в приданое почти все свое состояние, готов на все ради их счастья. И, однако, именно эта страстная любовь к дочерям и оказывается источником катастрофы. Развращенные богатством, роскошью, постоянным поклонением перед ними, дочери при-

выкают видеть в отце некое, по сути дела, безразличное для них лицо, снабжающее их деньгами. Они забывают о нем как о человеке, безжалостно обирают его до нитки, мучают рассказами о своих семейных неприятностях и вечными жалобами и, наконец, доводят его до смерти, не считая нужным навестить его, когда он находится на смертном одре, и даже придти на его похороны.

Изображая распад семьи Горио, Бальзак видит в этом прямое следствие тех бесчеловечных порядков, которые установились в обществе, когда в него проникла власть денег. Он подчеркивает типичность положения, в которое попадают Горио и его дочери, точно так же, как ранее он показал типичность положения семьи Гранде. Но теперь Бальзак раскрывает эту типичность более отчетливо, чем в рассказе о Гранде, заявляет о ней прямо, во весь голос. Писатель проводит мысль о том, что крушение семьи Горио есть общественная, а не личная катастрофа: это осознает сам Горио. Перед своей смертью Горио начинает понимать, что если его не любят дочери, если его семья разваливается, то это — начало распада всего буржуазного общества. Он утверждает, именно поэтому, что отечество погибнет, «если отцов будут топтать ногами... Общество, весь мир держится отцовством, все рухнет, если дети перестанут любить своих отцов» [1].

Горио сохраняет до конца своих дней бескорыстную привязанность к дочерям. Крушение семьи совершается помимо него. Оно проистекает непосредственно из порядка, установившегося в обществе, в котором критерием для оценки человека является его богатство. Поэтому, когда Горио начинает понимать, что первоначальное расположение дочерей и их мужей он получил за двухмиллионное состояние, когда ему становится ясным, что дочери его никогда не любили, что они «глядели на него с уважением, относившимся к деньгам», он обращает свой протест против всего общественного порядка, обнаруживает в нем первопричину своих несчастий. Отрицание мира богатства приводит его к выводу, что подлинное чувство возможно только среди людей, которые ничем не владеют, возможно только у бедняков: «когда любят бедняка, он может быть уверен, что любим сам по себе» [2].

Но личная трагедия Горио, раскрывающаяся как трагедия бескорыстного чувства в буржуазном обществе, далеко не исчерпывает всего содержания произведения. Среди людей, окружающих старика Горио, присутствующих при его кончине и провожающих его на кладбище, писатель выделяет Эжена Растиньяка, с которым связана вторая сюжетная линия романа. Растиньяк, каким он предстает перед читателем в начале романа, во многом напоминает героя «Шагреневой кожи» Рафаэля де Валентена до того, как он стал обладателем шагреневой кожи. Так же, как Рафаэль, Растиньяк принадлежит по своему происхождению к старому, обедневшему дворянскому роду, так же, как Рафаэль, он не относится к власть имущим, не обладает состоянием и занимает положение на одной из низших ступеней общественной иерархии — положение бедняка-студента. Рисуя портрет Растиньяка, Бальзак недаром подчеркивает его бедность: «повседневно на нем был старенький сюртук, плохой жилет, дешевый черный галстук, кое-как повязанный и мятый, панталоны в том же духе и ботинки, которые служили уже свой второй век, потребовав лишь расхода на подметки [3]. В начале романа Растиньяк еще полон воспоминаниями о «непорочных душах», с которыми общался

[1] О. Бальзак, Собр. соч. в 15 томах, т. 3, ГИХЛ, М., 1952, стр. 238.
[2] Там же, стр. 236.
[3] Там же, стр. 16.

когда-то в «провинциальной глуши». Аристократический мир, усвоивший буржуазные жизненные принципы, еще представляется ему «океаном грязи», в котором человек «увязнет, едва лишь ступит туда ногой». Он не желает «сложить свою совесть и сердце», «надеть личину». Он стремится уйти с головой в работу, хочет «благородно и честно трудиться, работать дни и ночи», и своим состоянием «быть обязанным только труду своему».

Но для Бальзака главное в Растиньяке — не его первоначальные душевные свойства, а его перерождение, «перевоспитание», происходящее под воздействием принципов буржуазной «морали». Бальзак показывает, как в Растиньяке выветриваются и исчезают «священные движения чистой души», как он утрачивает «провинциальный образ мыслей», свои «детские» иллюзии. Вместе с тем расширяется его кругозор, в нем происходит «постепенное накопление опыта», он начинает размышлять об обществе в целом, о волчьих законах капиталистического общества, чему способствуют беседы с людьми, уже постигшими «механизм общественного строя».

Исключительное значение для перерождения и «перевоспитания» Растиньяка имеют беседы с ним беглого каторжника Вотрена, покровительствующего ему. Вотрен представляется, на первый взгляд, критиком и обличителем современного общества. Недаром он заявляет Растиньяку, что много думал над «неурядицами современного общественного строя», и утверждает, что «тайна больших состояний», происхождение которых неизвестно, заключается в преступлении. Вотрен с презрением и насмешкой говорит о государстве, о судьях и жандармах. Он развертывает перед Растиньяком широкое полотно общественной жизни, утверждая, что все в ней основано на корыстной борьбе одних людей против других, на кражах, на взятках, что она находится во власти подлости, зависти, клеветы.

Вотрен, конечно, не похож на рядового буржуа, вроде Горио или Феликса Гранде. Бальзак недаром делает его беглым каторжником, бандитом. В своих представлениях о мире он, однако, остается в пределах буржуазного мировоззрения, не считает возможными какие-либо другие общественные порядки, кроме тех, которые установила буржуазия. «Если я так высказываюсь против света... я его порицаю? Ничуть. Он был таким всегда, и моралистам никогда его не изменить». Вотрен раскрывает тайны капиталистического общества потому, что уверен в его могуществе и незыблемости, уверен, что «неурядицы» представляют собой норму; так по существу Вотрен оказывается апологетом капитализма. У него не вызывает ни малейшего сомнения принцип личного обогащения за счет разорения других лиц. Решение его стать плантатором, нажить миллионы на торговле быками, табаком, маслом и сделаться гражданином Соединенных Штатов Америки, гражданином страны, где «можно проделывать все, что угодно, с неграми», логически вытекает из его уверенности в том, что уродство и грязь современности — неизбежность, более того,— закономерность. Этой его уверенности вполне соответствуют и советы, которые он дает Растиньяку. Он пропагандирует в разговоре с молодым человеком эгоистическую мораль расчета и презрения к другим людям, которых, по его мнению, следует рассматривать лишь как средство к завоеванию власти и богатства.

К усвоению этой эгоистической морали и сводится по существу «перевоспитание» Растиньяка. Усвоив законы современного общества, он усваивает и способы его завоевания. «Перевоспитание» означает здесь не что иное, как «примирение». Растиньяк овладевает знанием парижского мира не для того, чтобы начать борьбу за его изменение. Правда, у могилы Горио он заявляет, что вступает в борьбу с обществом и восклицает: «А теперь мы с тобой поборемся!». Речь, однако, идет лишь о завоевании места среди



Титульный лист романа О. Бальзака «Отец Горио» («Oeuvres illustrées de Balzac»)

богачей и знати, лишь о подчинении законам капиталистического мира, об активном приспособлении к существующему порядку, который представляется Растиньяку вполне удобным для успешной карьеры и обогащения.

И здесь важно коренное, принципиальное различие судеб Горио и Растиньяка, как оно раскрывается в романе. Старик Горио выдвинулся в период ломки общественных отношений, которую принесла с собой революция. До 1789 г. он был рабочим-макаронщиком. Во время революции он стал председателем одной из секций Парижа, но не из революционных побуждений, а для того, чтобы обеспечить себе «покровительство людей, влиятельных в ту эпоху». Административные обязанности были для него, конечно, делом побочным. Главным его занятием после переворота стала торговля хлебом. В 1789 г. он приобрел дело своего хозяина, павшего случайной жертвой одного из восстаний, и во время голода, который вызвал в Париже резкое повышение цен на хлеб, необычайно разбогател.

Горио, так же как и Феликс Гранде, изображен в романе как один из тех людей, которые еще во время революции 1789 г. возводили во Франции здание капитализма. Но здание, им воздвигнутое, раздавило его самого. В этом смысле он является жертвой современного ему общественного строя. Он представляется явлением архаическим, отсталым, которое вытесняют из жизни современные капиталисты, которое уступает свое место Растиньяку. Роман заканчивается смертью Горио. А Растиньяк фигурирует в конце романа как человек, полностью принявший существующий строй, как человек, который начинает свое восхождение на верхи общества. Он появляется в ряде последующих произведений Бальзака — в «Банкирском доме Нусинген», «Утраченных иллюзиях», «Блеске и нищете куртизанок», «Комедиантах неведомо для себя» и других романах и рассказах и оказывается одним из основных персонажей всей «Человеческой комедии».

То обстоятельство, что Бальзак неоднократно возвращается к Растиньяку, объясняется тем, что Растиньяк представляется ему более сложным и более современным явлением, чем Горио. Поэтому, с точки зрения писателя, Растиньяк заслуживает более обстоятельного, пристального и длительного изучения. Сложность образа Растиньяка связана для Бальзака также и с тем, что он видит в нем более опасного, хитрого и сильного врага. Горио вызывает в нем некоторое сожаление, относящееся, конечно, не к началу его карьеры, а к его печальному концу. А сложившийся Растиньяк возбуждает в нем только отвращение и ненависть. Это уже не жертва капиталистического строя, а один из его основных столпов, порождение финансовой аристократии, ближайший сподвижник жулика и грабителя Нусингена, законченный хищник, стяжатель и карьерист. Создавая образы Горио, Феликса Гранде и его племянника Шарля, Бальзак наносил удары главным образом по капиталистической практике, по людям, связанным с нею. Удары эти не затрагивали тех областей общественной жизни, которые буржуазия еще не успела полностью подчинить своему влиянию. Характеры обоих Гранде недаром складывались у него в результате их соприкосновения с торговлей, с накоплением денег.

Иначе обстоит дело с Растиньяком. Создавая образ Растиньяка, так же как образ его учителя Вотрена, Бальзак изображает людей, не имеющих пока непосредственного отношения к стяжательству, только еще готовящихся стать накопителями и вместе с тем выступающих носителями и апологетами буржуазной идеологии и буржуазной морали. Обличая Вотрена и Растиньяка, писатель выступает против буржуазного мировоззрения, обрушивает удары уже не только на буржуазную практику современного общества, а на современное ему общество в целом, поскольку оно починилось

капиталистическому духу и восприняло его законы как жизненную норму, поскольку капиталистическая идеология стала в современности господствующей.

В «Отце Горио» Бальзак углубляет и заостряет, по сравнению со своими предыдущими произведениями, критику капиталистического мира и его представителей. «Отец Горио» был первым произведением Бальзака, которое современная ему реакционная критика встретила безоговорочным осуждением, тогда как более ранние вещи, например «Эжени Гранде», подвергались лишь отдельным нападкам.

4

Новый период в творческом развитии Бальзака, открывающийся 1836 годом и продолжающийся вплоть до февральской революции 1848 г.,— период, когда создаются крупнейшие произведения «Человеческой комедии». Он является высшим этапом в развитии бальзаковского реализма.

Своеобразие третьего периода творчества Бальзака заключается в том, что в новых романах Бальзака, появляющихся в конце 30-х годов и в 40-х годах, на первый план выдвинута уже не задача изображения победы «буржуазного выскочки» над слабеющим дворянством, а задача разоблачения возникающего и крепнущего союза между капиталистами и дворянской аристократией, которые вместе противостоят трудящимся массам. Буржуазия, объединяющаяся с дворянством, оказывается теперь главным противником, против которого Бальзак и выступает в своей «Человеческой комедии». Корни этих глубоких перемен в сознании Бальзака следует искать в общественно-политическом положении Франции после 1835 г.

Для общественно-политического положения Франции 1836—1848 гг. решающим обстоятельством была временная победа реакции над революционным движением, бурно развивавшимся в первой половине 30-х годов. 1840—1845 гг. могут рассматриваться как время относительной стабилизации режима Июльской монархии. Стабилизация эта оказалась недолгой, так как уже в 1846—1847 гг. во Франции наблюдается новый подъем революционного движения, а в 1848 г. разражается новая революция, сметающая режим Июльской монархии.

Революция 1848 г.— своеобразный итог общественного движения 40-х годов, отличавшегося менее бурным, нежели движение 30-х годов, и вместе с тем более устойчивым и упорным характером, благодаря тому, что в нем главную роль начинает играть рабочий класс. К 40-м годам относятся стачки в Париже, в округе Рив де Жье и в Луарском угольном бассейне. В 40-х годах получает широкое распространение среди рабочих революционная и социалистическая литература, что свидетельствует о росте политической и классовой сознательности французского пролетариата. После разгрома революционного движения 30-х годов, объединявшего самые различные общественные слои — и рабочих, и ремесленников, и мелкую буржуазию,— французский пролетариат становится основным противником крупной буржуазии, захватившей господствующие позиции в стране. «Партия порядка», о которой говорит Маркс в «Классовой борьбе во Франции» как о партии, представлявшей интересы всех крупных собственников страны и образовавшейся окончательно в 1848 г., начала формироваться еще в 40-х годах и уже в это время представляла собой внушительную общественную силу. «Партия порядка» и пролетариат — таковы две основные соци-

альные силы, которые выдвинулись на первый план общественной жизни Франции 40-х годов и борьба которых определила третий этап творчества Бальзака.

Поляризация общественных сил в стране в 1836—1847 гг. отражается и на положении самого Бальзака как писателя. Столкновение с реакционной литературной критикой по поводу «Отца Горио» было в высшей степени симптоматичным. Вся дальнейшая литературная деятельность Бальзака во второй половине 30-х и в 40-х годах проходит в атмосфере травли, клеветнических выпадов против него со стороны почти всех влиятельных литераторов того времени. Этому способствовала и все углубляющаяся острота критики, свойственная новым романам Бальзака. В первой половине 30-х годов Бальзака как писателя в кругах буржуазных литераторов в какой-то мере признавали «своим». Начиная со второй половины 30-х годов и особенно после выхода в 1839 г. второй части «Утраченных иллюзий», в которой Бальзак подверг уничтожающему разоблачению нравы буржуазной прессы, реакционные критики изощряются во всевозможных инсинуациях по адресу великого романиста. Его третируют как литературного ремесленника, неспособного создать значительные художественные произведения, который может только дискредитировать своими произведениями великие традиции французской литературы XVII и XVIII вв. О том, насколько трудным было положение Бальзака в период 1836—1847 гг., свидетельствуют и его попытки организовать именно в это время собственный журнал, независимый от враждебных ему литераторов, и мысли его об отъезде из Франции, относящиеся к тем же годам.

О все углубляющемся расхождении Бальзака с официальной буржуазной литературой свидетельствуют его попытки найти среди современных литераторов союзников по борьбе. Это видно по его статье о Стендале, относящейся к 1840 г. Интересно, что именно в Стендале он находит своего соратника.

У Бальзака обнаруживаются в это время и союзники. Весьма знаменательны и благожелательные статьи о его творчестве, появляющиеся в это время в некоторых органах французской прессы и в корне расходящиеся с оценками реакционной буржуазной критики. Особенно интересна статья, напечатанная в 1841 г. в журнале «Le Bibliographe» и принадлежащая перу Франсиса Жиро, о котором сам Бальзак в письме к Ипполиту Кастилю[1] сообщает, что это «бедный молодой человек, с серьезными знаниями... республиканец, дружески настроенный к моему предприятию». В противовес большинству буржуазных критиков, Франсис Жиро называет в своей статье Бальзака «наиболее оригинальным писателем эпохи», «первым романистом» и видит именно в Бальзаке продолжателя традиций энциклопедистов, традиций Дидро и Вольтера, которые начали «дуэль против традиционного порядка».

* * *

Поляризация общественных сил в стране является определяющей и для самой идеи «Человеческой комедии», создание которой всецело занимает Бальзака во второй половине 30-х и в 40-х годах. Правда, мысль об объединении отдельных произведений в циклы или серии появляется у Бальзака ранее, в первой половине 30-х годов. Так, еще в 1834 г. Бальзак задумал своеобразную циклизацию своих произведений и в соответствии с этим вы-

[1] H. Balzac, Oeuvres complètes, t. XXII, Paris, Calmann-Lévy, p. 369—370

пустил в 1834—1837 гг. двенадцатитомное издание «Этюды нравов XIX века».

Главное для него в эти годы состоит в преодолении «фламандщины», «жанровых» картин, в выходе за пределы изображения частной жизни. Не случайно в «Этюдах нравов XIX века», посвящая первые четыре тома «Сценам частной жизни», он отводит остальные восемь томов «Сценам провинциальной жизни» и «Сценам парижской жизни». Необходимость в создании новых разделов объяснялась тем, что ряд произведений, созданных в 1832—1837 гг., уже не мог войти в «Сцены частной жизни», так как в них писатель обращался к темам, выходящим за границы интерьера.

При создании «Человеческой комедии», к которой Бальзак приступил по окончании «Этюдов нравов XIX века», им руководило уже осознанное стремление изобразить общественную жизнь как единый, целостный, всеобъемлющий процесс. Уже не разрозненные картины нравов, а жизнь всего общества как единого целого привлекает внимание Бальзака. Принципы механического суммирования отдельных романов и рассказов становятся для него неприемлемыми. Их сменяет в «Человеческой комедии» принцип объединения отдельных романов и рассказов в единую систему.

На первый взгляд, правда, в большинстве произведений, созданных в 1836—1847 гг., Бальзак преследует те же цели, что и в «Этюдах нравов XIX века», т. е. дает картины профессиональной деятельности персонажей, их жизни вне семьи. Так, он показывает во второй части «Утраченных иллюзий» и в «Блеске и нищете куртизанок» нравы театров и тюрем, в третьей части «Утраченных иллюзий» — работу типографии, в «Сезаре Бирото» — работу магазина. Он рассказывает в «Утраченных иллюзиях» и в «Мещанах», как делается газета и создается журнал, в тех же «Мещанах», в «Альбере Саварю» и в «Депутате из Арси» — как проводится избирательная кампания, в «Сезаре Бирото» и в «Банкирском доме Нусинген» — как замышляются коммерческие операции, как заключаются торговые сделки, осуществляются финансовые аферы.

Бальзак, однако, не превращается при этом в копииста нравов. Не бесконечное разнообразие человеческих типов, условий жизни, различных форм человеческого существования, различных профессий, жизненных укладов занимает теперь Бальзака. Его интересует основной процесс современности — смена дореволюционного, феодального порядка послереволюционным, капиталистическим. Этот основной процесс современности он пытается проследить во всевозможных его вариантах, формах, разновидностях, обнаружить его в многообразии человеческих судеб, в разнообразии местных условий, в поведении самых различных социальных групп. Его интересуют не жизнь магазина, не торговые сделки, не финансовые аферы сами по себе, не сама по себе деятельность издателей и журналистов, не сама по себе жизнь деревенских жителей или городской бедноты, а вытеснение старого, дореволюционного капитала капиталом современным, финансовым, проникновение в деятельность журналистов и издателей пореволюционных, буржуазных навыков и привычек, подчинение деревенских жителей новым, пореволюционным хозяевам — ростовщикам, напор городской бедноты на новых богачей. Вводя в свое творчество колоссальный материал жизненных наблюдений, писатель ставит своей задачей создать на основе этих наблюдений широкое, детализированное, богатое переходами и оттенками, но вместе с тем единое полотно.

Единству и цельности создаваемой Бальзаком картины, которая не ограничена рамками отдельных романов и рассказов, чрезвычайно содействует большое количество переходящих из одного романа или рассказа в другой действующих лиц, скрепляющих, цементирующих различные части

этой картины. Вводя в свои романы переходящие персонажи (прием этот намечается у него еще в середине 30-х годов, но получает окончательную разработку во второй половине 30-х годов и в 40-х годах), Бальзак подчеркивает, что отдельные конфликты, находящие разрешение в том или другом частном случае, могут всегда снова возникнуть на каком-либо ином участке общественной жизни. Жизнь персонажей еще не кончается вместе с концом данного романа, им предстоит еще много страданий, удач и огорчений, так как продолжает существовать и развиваться общество, частицами которого они являются.

Это стремление сделать художественное произведение отражением многообразной жизни общества, соотнести его не с отдельным жизненным путем, а со всей общественной жизнью, вбирающей в себя как свои составные части разобщенные образы и сюжеты, и выражается у Бальзака в замысле «Человеческой комедии», которую он считает необходимым создать, рассматривая все свои романы, повести и рассказы как ее составные элементы.

Набрасывая в 1842 г. общую схему, или план, «Человеческой комедии», Бальзак предпосылает «Человеческой комедии» предисловие, являющееся творческим манифестом писателя. Он поднимает и разрешает здесь множество эстетических проблем: вопрос о правдивости изображения и художественном вымысле, вопрос о раскрытии отрицательного начала в действительности, вопрос об особенностях воспроизведения общественной жизни и человека в искусстве и т. д.

Основным для Бальзака в его «Предисловии» является принцип художественного обобщения, принцип целостного восприятия действительности, изображения отдельных фактов на фоне жизни всего общества. Бальзак недаром заявляет, что писателю недостаточно тщательно воспроизводить жизнь — быть «археологом общественного быта», «счетчиком профессий», «летописцем добра и зла». Писателю нужно выявить «общую основу... социальных явлений», уловить «скрытый смысл огромного скопища типов, страстей и событий», найти «социальный двигатель». Совсем не случайно, что в предисловии вообще делается упор на единство, связи, тождество явлений, на их сходство и подобие. Автора предисловия интересует то обстоятельство, что «общество подобно природе». Он принимает сторону Жоффруа де Сент-Илера в его столкновении с Кювье, который оспаривал выдвинутую Сент-Илером теорию единства строения организмов животного мира.

Принцип обобщения, раскрытия общего в частном, принцип обусловленности частного общим пронизывает все здание «Человеческой комедии», хотя и по-разному проявляется в различных ее частях. В первой части «Человеческой комедии» — «этюдах о нравах» [1] — Бальзак делает обобщение, оставаясь целиком в плоскости реальных событий, характеров и обстоятельств. Он осуществляет здесь свое стремление изобразить людей и события на фоне исторической эпохи, показать их в качестве элементов общественного целого. В эту первую часть он включает большинство своих произведений и, в первую очередь, романы и рассказы, написанные в 1836—1847 гг. Во второй части «Человеческой комедии», озаглавленной «Философские этюды», Бальзак допускает обобщения, абстрагируясь при этом от реальных фактов, позволяя себе уклоняться в сторону символов, метафорических олицетворений. Любопытно, что ко второй части он относит главным образом свои произведения 1830—1832 гг. В третьей части «Человеческой

[1] Не следует смешивать «Этюды о нравах», первую часть «Человеческой комедии», написанную Бальзаком в 1842 г., с «Этюдами нравов XIX века», которую Бальзак задумал в 1834 г. и в 1834—1837 гг. осуществил.

комедии», озаглавленной «Аналитические этюды», Бальзак не выходит за пределы очеркового жанра и дает случайные, эмпирические обобщения. Интересно, что к «Аналитическим этюдам» он относит только свою раннюю полуочерковую книгу «Физиология брака», написанную им еще в 20-х годах.

Однако мысль об изображении общества в целом, об изображении общественной жизни как единого процесса, лежащая в основе «Человеческой комедии», формируется у Бальзака одновременно с представлением о расколе единого общественного организма, с представлением о поляризации общества на два лагеря — лагерь крупных собственников и лагерь бедноты. Мысль о художественном показе общественной жизни как единого процесса возникает у Бальзака лишь тогда, когда в его сознание начинает входить и постепенно все более и более в нем укрепляется мысль о народе как важной социальной силе, когда он сам постепенно все более и более выходит за пределы изображения господствующих классов, буржуазии и дворянства, которому он целиком отдавался в 20-х годах и в первой половине 30-х годов, т. е. когда его взорам, действительно, предстает все общество в целом. Первое свое произведение о крестьянах, роман «Сельский врач», он, правда, написал еще в 1832—1833 гг. Любопытно, однако, что именно «Сельский врач» остался у него невключенным в «Этюды нравов XIX века» и только в 1843 г. вошел в раздел «Человеческой комедии», озаглавленный «Сцены сельской жизни».

Именно мысль о народных массах толкает Бальзака к изображению общественной жизни как единого целого и созданию «Человеческой комедии». Та же мысль о народных массах, которые мало что выигрывают от смены феодализма капитализмом, определяет и стремление Бальзака в «Человеческой комедии» рассматривать единый и целостный процесс общественного развития страны одновременно и как процесс внутренне противоречивый, имеющий свою оборотную сторону. Поэтому нейтральное название «Этюды нравов XIX века» он заменяет в 1842 г. «Человеческой комедией», названием уничижительным, пристрастным и остро оценочным. Он подчеркивает этим названием, что французское общество первой половины XIX в. представляется ему совсем не предметом спокойного, равнодушного анализа, а явлением, которое необходимо подвергнуть критике, обличить и осудить. Он подчеркивает этим названием пустоту и поверхностность, пошлость и мелочность той жизни, которая началась грандиозным событием — революцией 1789 г., у колыбели которой стояли такие гиганты, как якобинец Сен-Жюст [1], и которая постепенно, по мере того как ею овладела буржуазия, выродилась в нечто, достойное осмеяния.

Слово «комедия» существенно, впрочем, и как свидетельство о том, что Бальзак видел в своем произведении глубоко драматический смысл. Недаром разделы первой части «Человеческой комедии» именуются у него «сценами», называются так, как если бы они были составными частями большого драматического произведения. Бальзак видит в обществе, которое является предметом изображения «Человеческой комедии», ожесточенную борьбу, неразрешимые антагонистические противоречия борющихся сил, внутренний драматизм. Недаром в «Сценах военной жизни», которые появляются у него только в составе «Человеческой комедии» (в «Этюдах» они отсутствуют), Бальзак ставит своей задачей показать общество «в состоянии высшего напряжения», «выступившим из обычного состояния», т. е.

[1] Характеризуя Мишеля Кретьена как «крупного государственного деятеля», Бальзак указывает, что по своей силе он был равен Дантону и Сен-Жюсту

показать драматизм, напряженность, борьбу, а по поводу «Сцен провинциальной жизни» прямо говорит о «драме социальной жизни».

В ходе работы над «Человеческой комедией» сложилось и замечательное учение Бальзака о типе как обобщении социальных явлений современной писателю жизни.

Ф. Энгельс в письме к М. Гаркнесс, разбирая проблему типического в художественной литературе, иллюстрирует свои положения исторической характеристикой реализма Бальзака. Обращение Энгельса к примеру Бальзака было вполне закономерно. Великий французский писатель обладал поистине огромным запасом наблюдений над современной ему французской жизнью.

Точное и разностороннее представление о современности теснейшим образом переплеталось и дополнялось у Бальзака изучением материалов, освещавших недавнее прошлое, в котором коренились основы противоречий 30—40-х годов. Известно высказывание Маркса относительно значительной исторической и научной ценности произведений Бальзака, в которых жизнь французского общества отражена с большей достоверностью, чем в работах буржуазных ученых.

Правдивость изображения жизни у Бальзака достигалась посредством отбора собранных и изученных материалов, из которых Бальзак выбирал конфликты, сильные именно вследствие своей типичности, закономерности. Правильность в выборе именно того конфликта, в котором сказались со всей остротой характерные черты французского общественного развития, верно найденные типические обстоятельства, всегда были у Бальзака неразрывно связаны с правильностью в выборе тех характеров, из столкновения которых и выяснялась в романе суть конфликта. В выборе характеров писатель руководствовался замечательным правилом, к которому он пришел в результате изучения самой жизни и лучших традиций реалистической литературы. Бальзак считал, что писатель должен уметь отобрать из своих наблюдений данные, характерные для целой группы лиц, относящихся к той или иной среде, но вместе с тем, собирая эти данные, как в фокусе, в одном персонаже, писатель должен наделить его неповторимо индивидуальными, только ему присущими чертами.

Зорко следя за развитием общества, Бальзак умел распознавать новое в общественной жизни уже в самом его зачатке. Это великое качество писателя-реалиста пришло к нему не сразу, оно росло и развивалось по мере накопления писательского опыта Бальзака. Оно нашло отражение и в замечательной прозорливости Бальзака, отмеченной Энгельсом в его словах о героях Сен-Мерри. Сказалось оно и в его публицистике, в том глубоком, хотя и противоречивом, взгляде писателя на роль рабочего класса во французском обществе 30—40-х годов, который изложен в его статьях «О рабочих» («Sur les ouvriers», 1840) и «Письмо о труде» («Lettre sur le Travail», 1848). Чутье нового, развивавшееся у Бальзака по мере роста его художественного мастерства, помогало Бальзаку находить действительно типические обстоятельства и типические характеры, в которых с наибольшей полнотой выразились особенности общественного развития Франции, неуклонно ведшие страну к революции 1848 г. — первой великой битве между рабочим классом и буржуазией. Проблема типического была блестяще решена в творчестве Бальзака. Совсем не случайно, что французская буржуазия еще при жизни Бальзака начала травить писателя; галерея типов, созданная им, была прямым обвинением буржуазного строя, говорила о том, что только в народе живет подлинный творческий дух, подлинная человечность, любовь к родине, будущее Франции.

Работа над «Человеческой комедией» постепенно привела Бальзака к созданию более емкой в смысле охвата действительности и более сложной в композиционном отношении формы, чем та, которой он пользовался в конце 20-х и в первой половине 30-х годов. Уже роман 1834 г.— «Отец Горио» более сложен композиционно. Но его следует рассматривать как переходную форму. Бальзак, конечно, не оставляет и в третьем периоде своего творчества форму новеллы, повести. Стоит вспомнить в этой связи «Тайны княгини Кадиньян», «Пьеретту», «Первые шаги» и другие его вещи. Но новое в его творчество вносят все же не эти произведения, а произведения конца 30-х—40-х годов — «Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок», «Крестьяне», «Кузина Бетта», «Кузен Понс», «Мещане» и др. Они отличаются многопланным сюжетным развитием, действие развивается в них сразу по нескольким параллельным линиям, вбирает в себя несравненно большее количество персонажей и т. п.

Работа над «Человеческой комедией» постепенно привела Бальзака и к новой, по сравнению с более ранним периодом, интерпретации самого сюжетного конфликта в романе. Как показывают произведения Бальзака 1836—1847 гг., он видит в общественной жизни своеобразное поле битвы, на котором сталкиваются в ожесточенной схватке враждебные друг другу социальные группы. Он уже не довольствуется показом столкновения отдельных представителей социальных сил и установлением различий между представителями дворянства, буржуазии и народа. В борьбе раскрываются у него не отдельные лидеры социальных групп, а целые социальные группировки.

Так строятся у него самые различные романы и повести 1836—1847 гг., начиная со «Служащих», «Музея древностей», «Сезара Бирото», «Пьеретты» и кончая «Утраченными иллюзиями», «Крестьянами», «Кузиной Беттой», «Кузеном Понсом». В «Музее древностей» (1838) и «Сезаре Бирото» (1837) борьба затрагивает у него еще только крупных собственников, ее ведут еще только социальные группы, относительно которых Бальзак именно в период своего творческого расцвета все более убеждается, что они, по существу, не так уже далеки друг от друга. Это — дворянство и буржуазия, это — две группы внутри буржуазии: консервативная и либеральная. В «Кузине Бетте» (1846), «Кузене Понсе» (1847) и в особенности в «Крестьянах» (1844) в поле зрения Бальзака — уже не борьба различных групп господствующего класса, а столкновение крупных собственников и бедноты. И в том, и в другом случае он, однако, усматривает основной конфликт в борьбе враждебных друг другу социальных группировок. Вбирая в своих произведениях 1836—1848 гг. огромный нравоописательный материал, сосредоточивая в них картины самых различных областей общественной жизни, Бальзак создает именно поэтому не описания общественных нравов, а сюжетные произведения, содержанием которых становятся социальные конфликты, борьба классов. В соответствии с этим его интересует уже не человек, противостоящий обществу в целом, которое борется с ним и подчиняет его себе. Человек, как Бальзак его изображает теперь, является прежде всего частью социальной группы, класса. Ему суждена гибель, если он действует в одиночку, не опирается в своих действиях на определенную социальную группу, не действует в соответствии с ее интересами.

В связи с этим следует отметить, что если ранее, например в «Отце Горио», общество представлялось Бальзаку как целое, поскольку он видел, в первую очередь, как буржуазия завоевывает его, устанавливает единообразный общественный строй, единую мораль, единое мировоззрение, то

теперь главным явилось для него раскрытие противоречий внутри этого единого общества. Капиталистическое общество обнаруживает теперь в себе «две нации» — богачей и бедняков, крупных собственников и относительно неимущих людей, «пролетариев», как сам Бальзак называет социальные «низы» в «Крестьянах». Бальзака интересует теперь прежде всего не различие между общественными слоями, когда-то составлявшими «третье сословие», а их столкновение, борьба между ними.

Это не значит, конечно, что Бальзак мыслит себе народные массы в некоей изоляции от буржуазии. Он считается с распространением на них буржуазных влияний. Однако он видит теперь, что у буржуазии появляется гораздо более грозный противник, чем дворянство, противник, растущий снизу. Поэтому в его произведениях 40-х годов такое значение приобретает изображение социальных низов, ранее не занимавших в его творчестве столь важного места.

* * *

Рассматривая произведения Бальзака, написанные им в 1836—1848 гг., можно установить некоторые изменения в его понимании основных общественных сил его времени.

Если основными для творчества Бальзака предшествующих лет были образы Гобсека, Гранде, Горио, образы людей, поднимающихся снизу, восходящих на самую верхушку общественного здания, торжествующих над дворянскими персонажами, то теперь в центре внимания Бальзака оказываются образы людей, уже овладевших господствующими позициями в обществе, уже достигших власти. Характерен в этом отношении прежде всего образ Нусингена, как он раскрывается в романе «Блеск и нищета куртизанок» («Splendeurs et misères des courtisanes», 1843—48). Банкир, финансист, крупный акционер Нусинген принадлежал и до своего появления в «Блеске и нищете куртизанок» к персонажам, наиболее часто встречавшимся в произведениях Бальзака, к числу наиболее детально разработанных образов «Человеческой комедии». Бальзак именно потому так часто возвращался к образу Нусингена, что усматривал в нем одно из наиболее типичных явлений эпохи капитализма во Франции.

Создавая образ Нусингена, Бальзак сосредоточивал свое внимание на откровенно грабительских методах, которыми Нусинген создавал свое 18-миллионное состояние, обирая до нитки других, менее удачливых капиталистов, своих конкурентов, беспардонно присваивая себе их состояние. Так характеризовался Нусинген в «Отце Горио». Таким же он выступал в ряде произведений начала третьего периода творчества Бальзака — в «Дочери Евы» (Une fille d'Eve», 1839), «Сезаре Бирото» (1837) и, особенно, в «Банкирском доме Нусинген» («La maison Nucingen», 1837), где рассказывалась история происхождения его богатства и где Нусинген прямо сопоставлялся с разбойником с большой дороги.

Нусинген не оставляет своих спекулятивных дел, своих финансовых афер, своих махинаций и в «Блеске и нищете куртизанок». Он остается здесь попрежнему, дельцом, крупным финансовым воротилой. Но он показан здесь, в первую очередь, как частное лицо, в своих отношениях с куртизанкой Эстер, как расточитель награбленных богатств. Любовь его к Эстер, по существу, выражается в растрате сотен тысяч, которые идут на взятки и подкупы приближенных Эстер, на устройство ее дома, на создание в нем роскошной обстановки.

Близок к Нусингену и образ богатого коммерсанта Кревеля из романа «Кузина Бетта» («Cousinne Bette», 1846). На первый взгляд, Кревель

обрисован как типичный буржуа-накопитель. Он недаром, казалось бы, заявляет, что можно расходовать проценты с капитала, но было бы кощунством прикоснуться к самому капиталу, который является для него «священным». Он в одно и то же время и накопитель, и безудержный расточитель, не жалеющий денег на свои любовные утехи: он пытается соблазнить при помощи своего богатства Аделину Юло, отбивает у барона Юло его любовницу, г-жу Марнеф, расходуя колоссальные средства на ее содержание, и т. д. В этом Кревель совершенно не похож на Гобсека, Гранде и им подобных и близок к дворянским персонажам Бальзака. Кревель недаром в своих действиях подражает людям эпохи Регентства, эпохи начавшегося еще в XVIII в. упадка дворянства. «Ведь, решено — мы — Регентство,— говорит он барону Юло,— голубые камзолы, Помпадур, XVIII век, самый что ни на есть маршал де Ришелье, стиль рококо, и, смею сказать, опасные связи». Перед самой своей смертью он утверждает: «Больше чем когда-либо я подражаю Регентству, серому мушкетеру, аббату Дюбуа и маршалу Ришелье».

Близок образам Кревеля и Нусингена по своему характеру и образ ростовщика Ригу («Крестьяне»), который разбогател на земельных операциях и превратил в своих должников всех окрестных крестьян. Ригу уже не является аскетом, вроде Гранде, не щеголяет простотой своей одежды и скромностью своего образа жизни. Он сластолюбец, любит хорошо пожить, ест только вкусные блюда, пьет самые отборные вина, спит на простынях из тонкого полотна, носит рубашки, вытканные руками самых искусных ткачих, превращает в свой гарем всю округу, расплачиваясь за любовные свидания отсрочками судебных исков. Для Ригу существенно, впрочем, не только его сладострастие, сближающее его с разжиревшими и пресыщенными Кревелем и Нусингеном, но также и его умственная ограниченность. Он не задумывается, как Вотрен или Гобсек, над большими проблемами, не размышляет над обществом в целом.

Это связано с тем, что Бальзак в период расцвета своего творчества не видит уже в буржуазии восходящую социальную силу, поднявшуюся на гребне великой революции. Раньше в романах Бальзака буржуа и выразители буржуазной идеологии были способны еще переживать глубокие трагедии, как Горио, могли быть по-своему цельными и монолитными, как Феликс Гранде, могли отличаться своей активностью, энергией, силой, как Гобсек или Вотрен.

Буржуа, как их изображает Бальзак теперь, отличаются своей ординарностью, мелочностью. В них не обнаруживается уже ничего исключительного, ничего, что превосходило бы средний уровень, «золотую середину». Характерны в этом отношении в повести 1839 г. «Пьеретта» («Pièrrett») образы брата и сестры Рогронов, парижских торговцев, удалившихся на отдых. Бальзак подчеркивает узость кругозора Жерома и Сильвии Рогронов. Брат и сестра Рогроны поглощены дебетом и кредитом, все их умственные способности уходят на составление счетов, коммерческих писем и на учет товаров. Их мысли заняты нитками, иголками, лентами. Они совершенно не знают ничего, выходящего за пределы коммерческих дел, не знают даже Парижа.

С новым пониманием буржуазии тесно связано у Бальзака и относящееся именно к 40-м годам окончательное крушение его бонапартистских иллюзий. Основным для бонапартистских иллюзий Бальзака, как они проявились в его творчестве 20-х и первой половины 30-х годов, была убежденность в том, что политические деятели Первой империи и, прежде всего, наполеоновские офицеры, резко отличаются от дворянства, захватившего

власть в стране в 1815 г., своим демократизмом и своей связью с народом. Наполеоновский офицер в 1821—1835 гг. являлся для Бальзака воплощением положительного начала в жизни, символом смелости и свободы. Для зрелого же Бальзака существенным стало не противопоставление представителей наполеоновской эпохи людям Реставрации, а сближение и даже отождествление наполеоновского офицера с буржуазией.

Впервые это новое понимание наполеоновской эпохи как эпохи, по сути дела, тождественной 30-м — 40-м годам, проявляется в романе 1841—1842 гг. «Жизнь холостяка» («Un ménage de garçon»). В герое этого романа — наполеоновском офицере Филиппе Бридо — мы не обнаруживаем ничего героического. Создавая образ Филиппа, Бальзак обращает особое внимание на его грубый нрав, цинизм, бреттерскую храбрость, корыстолюбие. Это человек, привыкший пользоваться готовым, жить на чужой счет. Формирование характера Филиппа Бридо завершается под прямым влиянием его жизни в Соединенных Штатах, куда он попадает в 1817—1818 гг. 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, таким образом, в наполеоновском офицере Филиппе Бридо прямое порождение условий жизни буржуазного общества. Он недаром указывает, что именно спекуляция, нажива способствовали формированию его характера. Пребывание Филиппа в Америке только развивает и доводит до высшей степени все те свойства его характера, которые проявились в нем еще раньше,— его уменье обманывать окружающих и прикидываться жертвой, его самовлюбленность и безграничный эгоизм. Филипп Бридо уже не представляется, подобно Шаберу, человеком, заброшенным в чуждый ему мир. Он прекрасно ладит с теми людьми, среди которых ему приходится жить. Это становится особенно ясным после его выхода из тюрьмы, во время его жизни в Иссудене, где он выказывает себя чрезвычайно хитрым и изворотливым человеком, умеющим разыграть роль простофили, безжалостным и беспощадным стяжателем, овладевающим миллионным наследством своего дяди Руже. В образах генерала Монкорне («Крестьяне») и Гектора Юло («Кузина Бетта») Бальзак еще глубже и ярче рисует превращение наполеоновского офицера в крупного собственника, его моральную деградацию и вырождение.

Низведенный до уровня ординарного явления, буржуа в изображении зрелого Бальзака не представляется ему, однако, явлением менее вредным, чем прежде. Если в образах Рогронов Бальзак обращает особое внимание на их умственную ограниченность, то он не забывает и об их злобности, об их человеконенавистничестве. Они притесняют и преследуют свою племянницу Пьеретту Лоррен и постепенно доводят ее до смерти. Они терпеть не могут Пьеретту, делают ей бесконечные замечания, выговоры, попрекают ее за то, что у нее хороший аппетит, за то, что она вызывает излишние расходы и траты. Ее ругают за недостаточно хорошо приготовленные уроки, постоянно обзывают глупой, бестолковой, разговаривают с ней так, как не говорят с собакой. Ту же придирчивость, то же бездушие и скаредность выказывают они и в отношении своих приказчиков и учеников в магазине.

Как показывают произведения Бальзака 1839—1840 гг., его «Деревенский священник» («Le curé de village»), «Пьер Грассу» («Pierre Grassou»), «З. Маркà» («Z. Marcàs»), писатель видит в буржуазии не только силу, развращающую человека, разлагающую семью и уродующую человеческую душу, но и, в первую очередь, тормоз на пути общественного развития, силу, ведущую политическую жизнь и хозяйство страны к упадку, науку и искусство — к оскудению и измельчанию.

Силу и опасность буржуазии Бальзак усматривает теперь в том, что она, достигнув руководящего положения в обществе, опирается на органы государственной власти. Так, буржуа Круазье («Музей древностей», 1838) пытается при помощи судьи и следователя заточить в тюрьму своего противника д'Эгриньона. Мален, один из персонажей «Темного дела» (1841), устраняет прежних владельцев своего имения при помощи судебного процесса и обвинения в государственной измене. Законы, суд, полиция становятся в его руках средством для присвоения чужого имущества. Владельцы типографии и бумажной фабрики, братья Куэнте при содействии нотариуса, судьи, полицейских присваивают себе изобретение в области производства бумаги, сделанное Давидом Сешаром.

* * *

На рубеже 30-х и 40-х годов в творчестве Бальзака как будто усиливаются симпатии к дворянству и к патриархальным слоям буржуазии, находящимся еще во власти дореволюционной идеологии. Об этом свидетельствуют образы д'Эспара в «Деле об опеке» («L'interdiction», 1836), д'Эгриньона в «Музее древностей» («Le cabinet des antiques», 1836—1838), Бирото в «Величии и падении Сезара Бирото» («Grandeur et décadence de Cesar Birotteau», 1837), Лоранс де Сен-Синь в «Темном деле» («Une ténébreuse affaire», 1841) и др. Однако при ближайшем рассмотрении образы эти оказываются глубоко противоречивыми, содержащими в себе и антилегитимистские тенденции.

Образы дворян и буржуа старого типа возникают в творчестве Бальзака в тесной связи с нарастающими в его сознании к концу 30-х годов сомнениями в том, что буржуазное общество способно порождать сильные характеры и могучие страсти. Фигуры д'Эспара, д'Эгриньона, Сезара Бирото и других Бальзак создает в противовес образам буржуазного общества — Гобсеку, Гранде, Горио, Вотрену. Вводя персонажи, чуждые современному буржуазному жизненному укладу, Бальзак ранее завершал их поединок с буржуазными силами не только их поражением, но и их приспособлением к буржуазному способу жизни. Повествуя о судьбах Растиньяка или Валентена, Бальзак показывал, как буржуазное общество перемалывает людей, с ним несогласных, как оно подчиняет их себе. Для Бальзака первой половины 30-х годов характерен был образ дворянина, развращенного буржуазией, усвоившего буржуазный принцип — «деньги превыше всего». Именно таковыми являлись у Бальзака того времени Максим де Трай, тот же Валентен после встречи с антикваром, Растиньяк в конце «Отца Горио» и др.

Теперь на смену им приходят несгибаемые, стойкие характеры, которые не идут ни на какие уступки, неспособны отказаться от своих принципов. Именно таков у Бальзака маркиз д'Эгриньон, сохранивший абсолютную верность своим дореволюционным убеждениям, прямой и бескорыстный. Таким представляется у Бальзака и маркиз д'Эспар, равнодушный к своим личным интересам, к богатству. Просмотрев свои фамильные бумаги, д'Эспар узнает, что огромные земельные владения, составляющие собственность его рода, фактически принадлежат гугенотской буржуазной семье Жанрено, которой пришлось в XVII в. из-за отмены Нантского эдикта бежать за границу и покинуть на произвол судьбы свои земельные владения, захваченные вскоре после этого предками маркиза. Д'Эспар находит после продолжительных поисков наследников гугенотов и передает им их состояние. Именно таким образом изображает, наконец, Бальзак и парижского купца Сезара Бирото, связанного с дворянством и духовенством и предпочитающего богатству свое незапятнанное имя. Обманутый своими компаньонами, он разоряется, но смотрит на это банкротство как на своего рода «бесчестие», прилагает

многолетние усилия, чтобы расплатиться со своими должниками, и в день своей коммерческой реабилитации умирает.

Уступая своим политическим предрассудкам, своим симпатиям к докапиталистическому обществу, Бальзак, несомненно, идеализирует и д'Эспара, и д'Эгриньона, и Сезара Бирото и др. В образах д'Эспара, д'Эгриньона, Сезара Бирото наиболее ярко проявляется та «нескончаемая элегия по поводу непоправимого разложения высшего общества» [1], которую отмечает в качестве одной из существеннейших особенностей «Человеческой комедии» Энгельс. При этом, однако, Бальзак не ограничивается элегической интерпретацией прошлого, как поступил бы реакционный романтик. Идеализация образа сочетается у него с реалистическим показом поступков и мыслей идеализированного персонажа. Сейчас же вслед за своим указанием относительно элегического начала в «Человеческой комедии», Энгельс замечает: «Но при всем этом его сатира никогда не была более острой, его ирония более горькой, чем тогда, когда он заставлял действовать именно тех людей, которым он больше всего симпатизировал,— аристократов и аристократок» [2].

Элегия всегда перерастает у Бальзака в ироническое осмысление действительности, а порой и в прямую сатиру, которая, зачастую, сводит эту элегическую интерпретацию на нет. Противопоставление идеализированных образов, вырастающих из прошлого, буржуазной современности ослабляется также стремлением показать ограниченность и отсталость этих образов в сравнении с современностью или же стремлением установить их близость современному обществу.

Так, Бальзак неслучайно, изображая в «Музее древностей» верность д'Эгриньона своим убеждениям, одновременно подчеркивает наивность маркиза, его отсталость, полное непонимание им всей окружающей обстановки и установившихся в результате революции отношений между людьми. Маркиз к концу романа начинает производить почти комическое впечатление и тем самым утрачивает в значительной степени свойственные ему первоначально героические черты. Реалистическое истолкование образа д'Эгриньона усугубляется в романе характеристикой салона его сестры, в котором собираются дворяне, так и не признавшие революцию. Этот салон именуется в романе «музеем древностей», и на молодого Блонде, который наблюдает его, производит впечатление чего-то театрального. Посетители салона представляются Блонде автоматами. Напудренные головы, чепцы с лентами наводят его на мысль о воскреснувших мертвецах. Блонде полагает, что салон д'Эгриньонов смог бы составить прекрасную тему для драматурга, если бы тот пожелал создать комедию.

Реалистическому истолкованию подвергается в «Деле об опеке» и образ маркиза д'Эспара. Не д'Эспару, а судье Попино принадлежит последнее слово в рассказе. Чтобы правильно понять образ д'Эспара, необходимо иметь в виду, что протест против несправедливого происхождения всякого богатства, заключенный в действиях д'Эспара, раскрывается не им самим, а судьей Попино. «Если бы все люди, владеющие землями..., заявляет Попино,— принуждены были через полтораста лет возвратить их прежним собственникам, немного бы осталось во Франции законных владений» [3]. Но Попино,— придавший в своем районе целое филантропическое учреждение, в котором даются взаймы и притом без процентов, деньги всем трудящимся, и постоянно, таким образом, сталкивающийся с трудящимся и обездоленным людом, в

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. письма, стр. 406.
[2] Там же, стр. 406.
[3] О. Бальзак, Собр. соч. в 15 томах, т. 13, стр. 650—651.

общении с ним и усваивает народную точку зрения на насильственное присвоение, или, точнее, на преступление как на источник богатства.

Сам маркиз д'Эспар, верящий в чистоту аристократической крови, не признающий людей, которые принадлежат к другим сословиям, равными себе, желающий своим поступком в отношении Жанрепо лишь сохранить незапятнанной честь своего дворянского рода, вызывает во многом иронические отношение. Он оказывается человеком, оторванным от жизни, глубоко отсталым, ограниченным.

К числу персонажей, которые, на поверку, оказываются близкими тому враждебному лагерю, против которого они выступают, относится, в первую очередь, Сезар Бирото, герой одноименного романа. Идеализируя Бирото, противопоставляя его архаическую «честность» откровенно грабительским махинациям его врагов — Нусингена и дю Тийе, Бальзак устанавливает одновременно с этим подлинную меру «честности» Бирото, показывая, что его торговая деятельность основывается на таком же обмане, как и спекуляции Нусингена. Характеризуя операции Бирото, Бальзак обнаруживает в них прямое жульничество. Его предприятие носит чисто коммерческий характер, имеет своей целью ту же погоню за прибылью, что и грабительские аферы банкиров. Бирото не идет на уступки, остается верен своим консервативным, легитимистским убеждениям. И, однако, вне зависимости от этих убеждений, на деле он ничем не отличается от современного ему буржуазного мира.

Противопоставление идеализированных героев окружающему их буржуазному миру еще отчетливее сводится на нет в «Темном деле». Лоранс де Сен-Синь и Симёзы, положительные персонажи этого романа, представляются у Бальзака благородными, возвышенными, бескорыстными. Но их верность старому режиму и их роялистские убеждения весьма недвусмысленно прикрывают в то же время их собственнические аппетиты. Они отнюдь не собираются отказываться от миллионного клада, зарытого покойным маркизом Симёзом в гондревильском лесу и сохраненного для них управляющим имением Мишю. Лоранс де Сен-Синь, действуя в пользу Бурбонов, стремится одновременно восстановить материальное благосостояние своих двоюродных братьев, один из которых должен стать ее мужем. «В мыслях Лоранс ненависть и любовь были союзниками,— замечает Бальзак,— разве погубить Бонапарта и восстановить Бурбонов не означало вернуть Гондревиль и создать благосостояние ее двоюродных братьев?»

Идеализация архаических образов, сопровождающаяся оговорками, по существу сводящими эту идеализацию на нет, тесно связана с существенными трещинами в легитимистских воззрениях Бальзака, который в начале 40-х годов переживает серьезный кризис.

Среди персонажей «Темного дела» заслуживает пристального внимания наполеоновский сенатор Мален. В прошлом член Конвента, Мален был одним из тех, кто способствовал в 1794 г. падению Робеспьера, а вслед за тем утверждению Первой империи. В Малене доминирует чисто буржуазная страсть к приобретательству и наживе. Обязанный своими богатствами годам революции, он в период Первой империи тесно связан с наполеоновским административным аппаратом. Но для Малена характерно не только то, что он принадлежит к пореволюционной буржуазии, но также и его близость к деятелям старого порядка. Недаром он состоит секретным агентом Людовика XVIII, с которым ведет тайную переписку с середины 90-х годов. Мален сохраняет в период Реставрации свое звание сенатора, титул графа и, главное, свое богатство, захваченное у дворян Симёзов; он остается и после 1815 г. могущественным, влиятельным и авторитетным. Людовик XVIII недаром скрывает от Лоранс тайну процесса 1807 г.,

приведшего к гибели Симёзов и управляющего Мишю, которых ложно обвинили в якобы имевшем место «похищении» Малена, бывшего тогда наполеоновским сенатором, и в борьбе против Бонапарта. Выдача этой тайны означала бы одновременно и разоблачение Малена как корреспондента короля. Людовик XVIII не в состоянии объяснить Лоранс, что приезд сенатора в Гондревиль, где его и «похитили» (похищение было организовано самим Маленом), был тесно связан с намерением Малена уничтожить ряд документов, которые могли бы раскрыть его связь с Людовиком XVIII. Людовик XVIII оказывается, во всяком случае, союзником буржуа Малена и одновременно с этим врагом аристократов — Лоранс и Симёзов, оказывается в числе людей, не заинтересованных в разоблачении Малена, в том, чтобы Мален вернул Лоранс де Сен-Синь гондревильское имение. Монархический принцип, который особенно резко выдвигался Бальзаком в пору его сближения с легитимизмом, представляется ему здесь, таким образом, в высшей степени сомнительным, так как писателю становится ясным, что монархия поддерживала ту самую буржуазию, против которой сам он так ожесточенно выступал.

Еще более отчетливо сомнения Бальзака в монархическом принципе, который составлял самое существо его легитимизма, проступают в романе 1841—1842 гг. «Жизнь холостяка». Бальзак с возмущением рассказывает здесь, как мерзавца Филиппа Бридо берут под свою защиту и покровительство сторонники Бурбонов, ближайшее окружение Карла X. Дворянское звание и графский титул, звание полковника гвардии и должность адъютанта наследника престола Филипп Бридо, этот буржуазный карьерист и хищник, присвоивший миллионное состояние своего дяди Руже, получает от Бурбонов, которые делаются, таким образом, союзниками негодяя, воспитанного буржуазным обществом. 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. Если в середине 30-х годов, как о том свидетельствует новелла «Герцогиня де Ланже», Бальзак подвергал режим Реставрации резкой критике, он делал это потому, что политика Бурбонов в 1815—1829 гг. представлялась ему не соответствующей легитимистскому идеалу. Теперь он критикует монархию Бурбонов с иных позиций, не связывая эту критику с пропагандой легитимистских взглядов, подчеркивая близость монархии Бурбонов к буржуазии.

Симпатии Бальзака к старому французскому дворянству уже не были доминирующими в 40-х годах в сознании писателя. Старое дворянство, как показывает третья часть «Беатрисы» («Béatrix»), озаглавленная «Запоздалый роман» («Un adultère retrospectif») и вышедшая в 1845 г., уже не отделяется в его представлении каменной стеной от дворянства современного, усвоившего дух буржуазного общества, подчинившегося принципу денег. Люди архаического 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 Каллист дю Геник, бросив «разлучницу» Беатрису, которой он увлекся, вернулся к своей жене. И они добиваются своих целей. Стоит, однако, отметить, 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 Трай, человек, полностью променявший дворянскую честь на деньги, прожженный мерзавец, лишенный каких бы то ни было принципов. Важно также то, что удачный исход достигается при помощи клеветы, интриги и обмана, которые

были чужды д'Эспару и д'Эгриньону. Это дискредитирует и омрачает финал романа. Неблаговидную роль играет в романе герцогиня де Гранлье, которая решается, хотя и для спасения дочери, на соглашение с де Трай, на «гадкие» и «неприглядные», по ее собственным словам, поступки. Выходит, что она ничуть не лучше де Трай и де ла Пальферина. Не лучше оказывается и священник Бросет, благословляющий в данном случае герцогиню на ее «неприглядные» действия. Легенда о мнимом благородстве и принципиальности духовенства и старого дворянства терпит крах.

Еще резче разоблачается дворянство в романе «Блеск и нищета куртизанок» (1838—1847 гг.). Автор показывает, что графиня де Серизи, жена вице-президента Государственного совета, пэра Франции, ближайшего советника Карла X, тесно связана с преступным миром, с «подонками» Парижа. Госпожа де Серизи, гордая дворянка, напоминает банкира-буржуа Нусингена. Если Нусинген, желая добиться любви куртизанки Эстер, обращается за помощью к торговке краденым — госпоже Нуррисон, то и графиня Серизи с ее же помощью старается добиться освобождения из тюрьмы своего возлюбленного Люсьена Рюбампре.

* * *

Своеобразие творчества Бальзака периода 1836—1848 гг. состоит, однако, не только в том, что он постепенно приходит к пониманию органического единства эксплуататорских классов, постепенно проникается отчетливым убеждением в отсутствии принципиальных различий между старым и обуржуазившимся дворянством, между патриархальной и современной буржуазией, между деятелями наполеоновской эпохи и буржуа, между буржуазией и легитимистами, между представителями финансового и торгового капитала, с одной стороны, и аристократией,— с другой. Бальзак не ограничивается этим. Все более пристальным становится его интерес к жизни народа, к жизни бедноты, как самостоятельной части нации, взятой вне сравнения с господствующими классами. Внимание его уже не занимает народная масса как объект, который подвергается «воспитанию» со стороны представителей «образованного» сословия (крестьяне в «Шуанах», в «Сельском враче»). Бальзака уже не интересует участие отдельных представителей народа в жизни «образованных» классов населения (Верньо, Флерьо, персонажи «Иисуса Христа во Фландрии», «Проклятого дитяти», отчасти «Озорных сказок»).

Ростки нового и более глубокого понимания народа формируются у Бальзака уже на переломе от 30-х к 40-м годам, в его новеллах 1836 и 1837 гг. «Фачино Кане» («Facino Cane») и «Банкирский дом Нусинген», поскольку он касается в них вопроса о рабочем классе, в новелле 1836 г. «Обедня безбожника», в повести 1840 г. «Пьеретта» и в статье 1840 г. «О рабочих».

В «Фачине Кане» герой — рассказчик новеллы, занятый наукой,— живет в мансарде где-то в Сент-Антуанском предместье. Живет он отшельником, впроголодь, одет так же убого, как сами рабочие, среди которых он находится, и пристально наблюдает нравы и характеры обитателей предместья — парижских рабочих и их жен. Он часто слушает их беседы, когда они возвращаются с работы или из театра Амбигю Комик, 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 как бы сливается в одно целое с ними, ощущает на своем теле их лохмотья, на своих ногах их деревянные башмаки. Вместе

с ними он негодует на хозяев мастерских, которые притесняют рабочих, и на дурных заказчиков, у которых приходится по нескольку раз выпрашивать плату за сделанную работу. Возле него живет семья столяра-краснодеревщика, который зарабатывает в день 4 франка. Жена столяра уходит рано утром на работу и до вечера вращает рукоятку какой-то машины. За этот тяжелый труд ей платят 10 су в день. В семье трое детей, и им еле-еле хватает на хлеб. Ему, однако, никогда не приходилось встречать людей более неподкупной честности. Образ рабочего встает в этом рассказе во весь рост. Он уже не похож на беглые зарисовки прежних лет: рабочий живет своей собственной жизнью. На нем самом, на его жизни сосредоточен весь интерес автора.

Такой же характер носит выступление Блонде в «Банкирском доме Нусинген» в защиту лионских ткачей и довольно детальный разбор основной причины лионских восстаний 1831 и 1834 гг. Блонде считает основной причиной восстаний не какие-либо явления морального или абстрактно-политического характера, а ужасающую нищету и бедность лионских рабочих, дороговизну лионской жизни, погоню лионских фабрикантов за высокими прибылями. Блонде говорит о лионских ткачах, которые еще сводят концы с концами, когда у них есть работа, и умирают с голоду, если заказов нет. Блонде видит в нищете лионских рабочих следствие неслыханных пошлин на съестные припасы в Лионе. Он с негодованием рассказывает о лионских фабрикантах, которые не хотят без предварительных заказов и без надежных гарантий соткать «ни одного локтя шелка», которые желают, чтобы им была обеспечена прибыль; им решительно нет дела до остального, в том числе до рабочих. Он возмущается тем, что фабриканты и правительство не только не устранили основного зла, т. е. не снизили цены на товары, не повысили заработную плату, не уничтожили нищету рабочих, но, напротив, «загнали болезнь внутрь» при помощи «сильно действующих наружных средств», т. е. при помощи армии, полиции, суда и тюрем.

Внимание автора сосредоточено здесь, опять-таки, прежде всего на самом народе. Лионский текстильщик со своими нуждами и потребностями оказывается в центре событий. Вокруг него группируются все остальные — заказчики, фабриканты, торговцы съестными припасами, правительство, войска, подавляющие восстания. Они как бы образуют фон картины.

Характерна фигура водоноса Буржа из новеллы «Обедня безбожника» («La messe d'athée», 1836). Буржа, на первый взгляд, напоминает персонажей типа Верньо. Он выступает в новелле как человек, только поддерживающий бедного студента Деплена, только заботящийся об его нуждах, как о нуждах родного сына или хозяина («Он был мне хорошим отцом и не менее хорошим слугой»). Но Буржа, в отличие от Верньо и других, одинок, не имеет друзей, у него нет своей личной жизни. То, что он делает для Деплена, и есть основное содержание его существования. Пожертвовав на Деплена скопленные им в течение 22 лет сто экю, поняв, что у студента «есть назначение в жизни», он находит тем самым и цель собственной жизни, «гордится» Депленом, любит его ради него самого и «ради себя».

Дочерью народа является и Пьеретта, героиня одноименной повести, опубликованной в 1840 г. Пьеретта Лорен вместе с влюбленным в нее юношей, учеником столяра Жаном Бриго, противопоставлены в повести мрачным, скаредным и сухим буржуа Рогронам, которые приходятся Пьеретте дядей и теткой. В Провен, где живут Рогроны, она приезжает из Бретани, где воспитывалась у деда и бабки. Она приносит с собой атмосферу здоровья и жизнерадостности, радушия и дружелюбия, атмосферу, которая окружала ее с детских лет и в которой сложился ее характер. Она недаром приезжает

в Провен в крестьянском наряде, который, кстати говоря, Бальзак с восхищением описывает. На ней грубошерстная юбка, розовый передник, синие чулки, белый платок и белый чепчик. Все это напоминает о старых народных нравах Бретани. От соприкосновения с миром Рогронов Пьеретта утрачивает свое здоровье, превращается в чахлое, бледное, хилое существо, заболевает смертельной болезнью и в конце концов гибнет, потому что буржуазный мир бесконечно могущественнее ее и ее защитников — Бриго и старой бабки Лорен. Но она не сдается, сохраняет верность тому миру, который ее создал, сохраняет свое лицо, свою независимость. У нее несгибаемый, железный характер. История ее жизни составляет основное содержание повести.

Правда, эта повесть, вплетаемая Бальзаком в более широкую картину борьбы либеральной и консервативной буржуазии в Провене, во многом и определяется этой борьбой. Но борьба эта образует по сути дела только своеобразную раму, в которой развертывается судьба героини.

Повесть о Пьеретте открывает целый ряд произведений, созданных Бальзаком примерно между 1843 и 1847 гг., в которых на первом плане действуют люди из «низов» — крестьяне, городская беднота, ремесленники, мелкие служащие, мелкие торговцы, привратники, трактирщики. С ними приходит в произведения Бальзака целый мир, который раньше был показан только отдельными своими сторонами,— мир бедности. Бедняки заполняют роман Бальзака. Они действуют теперь самостоятельно и сами обстоятельно размышляют о происходящем, о событиях, о людях.

Новое понимание Бальзаком роли народных масс в обществе, расходящееся с его легитимизмом, говорит о существенном углублении его реалистического творческого метода. Именно в это время Бальзак создает такие значительные произведения, как «Утраченные иллюзии», «Кузина Бетта», «Кузен Понс» и «Крестьяне».

* * *

Роман «Утраченные иллюзии» («Illusions perdues»), создававшийся Бальзаком в течение 8 лет, с 1835 по 1843 г., резко отличается от всего, что было им написано ранее, прежде всего по грандиозному охвату действительности. Это сказалось и на его объеме (около 40 печатных листов), и в обилии отдельных сцен, составляющих роман, и в многочисленности персонажей, в нем участвующих. Если в «Отце Горио», самом выдающемся произведении Бальзака предыдущего периода, действие происходит только в Париже, то «Утраченные иллюзии» объединяют сцены парижской жизни со сценами жизни провинциального городка Ангулема. Если о провинциальном периоде жизни Растиньяка в «Отце Горио» рассказывалось довольно глухо, то в «Утраченных иллюзиях» Люсьен Шардон приезжает в Париж во многом уже сложившимся человеком: рассказу о его формировании отводится вся первая часть романа, озаглавленная «Два поэта» («Les deux poètes», 1837). В ней подробно повествуется о двух кругах — буржуазном и дворянском — в родном городке Люсьена, о соперничестве между ними.

Люсьен, сын аптекаря, начинающий талантливый поэт, первоначально связанный с буржуазной средой, основываясь на дворянском происхождении своей матери (де Рюбампре), постепенно входит в дворянский круг Ангулема и влюбляется в аристократку де Баржетон. Превращенный г-жей Баржетон в провинциального дэнди, он уезжает с ней в Париж. В первой части широко показана провинциальная среда, представители провинциального дворянства и буржуазии, среди которых вращается Люсьен.

Во второй части романа, озаглавленной «Провинциальная знаменитость в Париже» («Un grand homme de province à Paris», 1839), Люсьен Шардон совершает примерно тот же путь «утраты иллюзий» и буржуазного перерождения, что и Растиньяк. Жизнь в Париже прежде всего обогащает его кругозор, помогает изжить наивные провинциальные представления о людях, способствует разочарованию во многом, что до сих пор он считал идеальным. Разочаровывается Люсьен и в Луизе де Баржетон: он замечает ее провинциальную претенциозность, по сравнению с парижанками она представляется ему даже комичной. Замечает он также и свои смешные стороны. Но вместе с новым пониманием мира и людей Люсьен, подобно Растиньяку, морально все более и более опускается. Он приезжает в Париж, мечтая о славе поэта, и в первые месяцы столичной жизни все свое время посвящает работе над историческим романом. Но постепенно он превращается из упорного труженика в бойкого журналиста, усваивает навыки парижской прессы, присущее ей безразличие в выборе средств к достижению успеха и свойственную буржуазным газетам беспринципность. Убеждения перестают быть для Люсьена чем-то пережитым и выстраданным, они подчиняются буржуазному закону купли-продажи; оказывается, что они могут быстро сменяться одни другими, в зависимости от того, выгодны они или нет. Люсьен научается торговать своим пером, становится человеком, предпочитающим легкий заработок тяжелой работе.

Показывая, как глубоко изменился Люсьен за время своей жизни в Париже, изображая его «перевоспитание», подобное тому же «перевоспитанию», которому подвергается в «Отце Горио» Растиньяк, Бальзак рисует это «перевоспитание» во многом глубже, обстоятельнее, с большими подробностями. Если Растиньяк, первоначально сопротивляясь влиянию буржуазного Парижа, находит опору для своего сопротивления только в рассуждениях Горио о «честном труде», то Шардон в своем первоначальном стремлении стать честным тружеником находит поддержку у целой группы трудолюбивых, «закаленных в горниле нужды» интеллигентов из кружка молодого писателя д'Артеза, которые резко противостоят кругу буржуазных журналистов. Друзьям Люсьена сначала почти удается уберечь его от падения. Любопытно также, что если перерождение Растиньяка во многом было обрисовано бегло, если в его эволюции решающую роль играли его наблюдения над окружающим и советы, которые давали ему Вотрен и виконтесса Босеан, то Люсьена Бальзак проводит через практическую деятельность, заставляет на практике фельетониста, театрального рецензента и писателя усвоить новые для него жизненные принципы.

Роль, аналогичную Вотрену, исполняет в романе Лусто. Но его обобщения нравов парижской жизни звучат лишь комментарием к тому, что испытывает сам Люсьен. В соответствии с этим картины парижской жизни занимают в романе значительно большее место, чем в «Отце Горио». По сути дела, в романе рассказывается не столько об истории Люсьена, сколько о нравах буржуазных журналистов и издателей.

Уже не заочно, а воочию знакомится читатель с «тайнами» буржуазного общества, о которых Вотрен только рассказывал. Перед читателем проходит целая галерея чрезвычайно различных и ни в чем друг на друга не похожих дельцов, подвизающихся в редакциях и издательствах, заправляющих литературой, искусством и журналами. Тут и редактор Фино, и журналист Лусто, и критик Верну, и писатель Натан, и издатели Барбе, Дориа, Фандан, Кавалье. Шардон посещает и холостяцкую комнату журналиста, и студенческую столовую, и редакцию газеты, и книжную лавку, и театр, и квартиру актрисы, которую содержит богатый буржуа. В этих сценах

убедительно раскрываются противоречия французской действительности 20-х годов XIX в. и истинный скрытый смысл разнообразных действий разнохарактерных персонажей, одержимых единым помыслом, мыслью о наживе, совершенно равнодушных к литературе, поэзии, театру, литературной и театральной критике, совершенно безразличных к тому делу, которое они делают, и поглощенных только деньгами, которые они за это дело получают. Бальзак обнаруживает глубочайшую развращенность всех этих деятелей печати. Он показывает, как буржуазия приводит печать к упадку, проституирует ее, способствует превращению искусства в ремесло, в доходное предприятие. Он обличает здесь не только нравы французской прессы 20-х годов. Он обрушивает свои удары на буржуазную прессу вообще. Именно поэтому сделанные им обобщения полностью сохраняют свое значение и для сегодняшнего дня. Социальный роман Бальзака, к жанру которого писатель только приближался в «Эжени Гранде» и «Отце Горио», как показывают «Утраченные иллюзии», становится все шире и глубже.

Социальный роман Бальзака — это, прежде всего, роман, сюжет которого основывается на социальном конфликте, на борьбе социальных групп, борьбе классов. Такой конфликт есть в «Утраченных иллюзиях»: его изображение делает еще более драматическим жизненный путь Люсьена. Шардон начинает с того, что выступает вместе с буржуазными журналистами против роялистов. Пока он опирается на Лусто, Фино, Дориа и других либеральных журналистов и издателей, он одерживает верх над своими врагами из аристократического лагеря, над своей бывшей любовницей де Баржетон и ее любовником дю Шатле. Однако, как только он, прельстившись графским титулом дю Рюбампре, который обещают ему де Баржетон и дю Шатле, дает себя уговорить своим противникам, переходит в лагерь врагов и становится роялистом, союзником аристократов, он оказывается без материальной опоры. Г-жа де Баржетон и инспирирующая ее маркиза д'Эспар не принимают его в числе своих, а его бывшие друзья из лагеря либеральной журналистики не могут простить ему его измены и употребляют все усилия, чтобы уничтожить его.

Не находит он поддержки и в бывших друзьях из кружка д'Артеза, которые давно уже перестали считать его своим. Люсьену не остается ничего другого, как бежать из Парижа в свой Ангулем. Его плачевная судьба подчеркивает фактическое единство и сплоченность круга аристократии и буржуазных журналистов, мнимость их антагонизма, призрачность их разногласий. Его судьба указывает и на опасность одиночества в мире, где отдельная личность бессильна. Судьба Люсьена оказывается, в конечном счете, прямым следствием того, что он, отойдя от кружка д'Артеза, отказавшись тем самым от поддержки с его стороны, самоустранился от решающего в романе конфликта между Мишелем Кретьеном и буржуазно-дворянским миром и обрек себя на подлинное, а не только призрачное одиночество; следствие этого одиночества — поражение.

Конфликт между Мишелем Кретьеном и буржуазно-дворянским миром представляется решающим в силу того, что Кретьен является непримиримым и безоговорочным противником буржуазного уклада. Кретьен, как он обрисован во второй части «Утраченных иллюзий», а также в новелле Бальзака «Тайны княгини Кадиньян» (1839),— выдающийся политический деятель, демократ, мечтающий о том, чтобы «изменить лицо мира».

Кретьена привлекает не мысль о «неопределенной свободе», которую проповедуют буржуазные демократы. Он мечтает о большем — о ликвидации существующих капиталистических государств, об «уничтожении войны», уничтожении агрессивной, шовинистической политики, которую ведут

правящие классы европейских наций. Он проектирует «переустройство старого мира на основаниях, глубоко отличных от завоевания, которое было свойственно феодализму», иными словами, на основаниях мира и полного равенства народов. Поддерживающий дружеские отношения с легитимистом д'Артезом, скептиком Ридалем, эстетом Бридо, стихийным материалистом Бьяншоном, он глубоко одинок со всеми своими мыслями, проектами, мечтаниями. Действительно близкими себе по духу он считает только левых республиканцев. Он дважды оказывает им помощь, сражается вместе с ними на баррикадах в июле 1830 г. и погибает в столкновении с правительственными войсками и национальной гвардией у монастыря Сен-Мерри в июне 1832 г.

Неслучайно и то, что Кретьен гибнет от пули какого-то торговца, уничтожившего в нем, как пишет сам Бальзак, «одно из самых благородных созданий, которые когда-либо попирали почву Франции». Он гибнет, таким образом, в прямой схватке с буржуазным миром. Верну недаром считает, что разговоры о человеке, о прогрессе, о развитии, которые ведутся в кружке д'Артеза, где столь большую роль играет Кретьен, могут всегда «превратиться в ружейные выстрелы или гильотину». Этим он прямо заявляет об опасности идей Кретьена для господствующего строя.

Антибуржуазность Мишеля Кретьена сквозит и в том презрении, с которым он относится к общественному зданию, возводимому во Франции буржуазией. Он не верит, как показывает его разговор с Шардоном, в прокламированную буржуазией «свободу печати», в расхваленную буржуазией «свободную любовь». В буржуазных журналистах он видит людей, торгующих своей совестью и своим умом, людей трусливых и бесчестных. Осуждая любовные отношения Люсьена с актрисой Корали, которую содержит капиталист Камюзо, он оправдывает долголетнюю связь д'Артеза с женщиной из народа, лишенной всякого образования. Кретьен враждебен буржуазно-дворянскому обществу и по своему социальному положению. Он беден, но не стремится составить себе состояние, он зарабатывает только на пропитание, составляя указатели к научным трудам, проспекты для издательств и т. п. Он прекрасно разбирается вместе с тем в буржуазных порядках и мог бы, если бы только захотел, приспособиться к ним и жить с ними в мире и согласии. Если Шардон постиг смысл парижской жизни, то для Кретьена она тем более ясна. Но если Шардон не видит ничего выше нее, то Кретьен сам возвышается над ней.

И здесь приобретает огромное значение для «Утраченных иллюзий» антитеза Кретьена и Шардона, определяющая смысл романа. Создавая образ Шардона, Бальзак наносит удар не только самому буржуазному строю, но и ренегатству, соглашательству, примиренческому отношению к этому строю. В Люсьене он видит не врага, а возможного союзника, перешедшего на сторону противника. Именно поэтому, до самого конца романа, ни в чем не прощая Люсьена, резко обличая его слабости, его компромиссы, он не перестает ему сочувствовать, переживать вместе с ним его судьбу, изображает его жизненный путь как путь трагический. Он вместе с тем никогда не упускает возможности подчеркнуть превосходство перед ним Кретьена. В образе Шардона Бальзак как бы подводит итог своим мыслям первой половины 30-х годов, выраженным в образе Валентена и, отчасти, Растиньяка. Но между положением в романе Валентена и Растиньяка, с одной стороны, и положением в романе Шардона,— с другой, имеется и существенное различие. Растиньяку и Валентену, или, вернее, тем принципам, которые они переняли от Вотрена, антиквара и др., принадлежит в «Шагреневой коже» и в «Отце Горио» последнее слово. Совсем

иначе обстоит дело с Шардоном. Не ему принадлежит последнее слово в «Утраченных иллюзиях», а персонажу, воплощающему резко антибуржуазные настроения,— Кретьену. «Отец Горио» и «Шагреневая кожа» приводят к мрачным, безотрадным, бесперспективным итогам. В «Утраченных иллюзиях» Бальзак нащупывает положительный выход. Если Шардон поглощен устройством своего личного благополучия, то Кретьен прямо заявляет, что не вправе распоряжаться собой, так как принадлежит не себе, а человечеству. Он — предвестник социального строя, по своей организации более высокого, чем буржуазное общество. Образ Кретьена, революционера, человека будущего, заслоняет собой Шардона, отличающегося чрезмерной мягкостью, приспособляемостью, податливостью, пассивностью.

Создавая образ Мишеля Кретьена, Бальзак остается верен своему реалистическому отношению к жизни. Правда, ко второй половине 30-х годов, когда в творчестве Бальзака возникает образ Кретьена, революционное движение в стране было временно подавлено. Но победа реакционной буржуазии над буржуазной оппозицией и народом не отменяла жизненных проблем, выдвинутых в период восстаний. Недовольство Июльской монархией со стороны широких слоев народа все более увеличивалось. Таким образом, обрисовывая образ революционера Кретьена, Бальзак опирается на французскую действительность. Недаром Энгельс рассматривал образы «настоящих людей будущего» у Бальзака, т. е. образ Кретьена, как «одну из величайших побед реализма»[1].

Вместе с тем противоречия Бальзака сказались в том, что писатель отвел образу Кретьена сравнительно скромное место. Героем «Утраченных иллюзий» остается Шардон. Характер Шардона в романе оформляется капиталистической средой, подчиняется ей. Кретьена же Бальзак называет «мечтателем». Кретьен противостоит буржуазным влияниям, он глубоко враждебен той капиталистической среде, в которой ему приходится существовать. От этого один шаг к тому, чтобы признать, что нужно изменить среду в соответствии с мыслями Кретьена, т. е. сделать его деятельным героем романа, центральным персонажем. Но на это Бальзак не может решиться, так как это означало бы для него принять мысли Кретьена и окончательно порвать с буржуазным обществом.

Колебания Бальзака еще более отчетливо проявляются во второй основной антитезе романа, антитезе между Кретьеном и зятем Люсьена, типографщиком-изобретателем Давидом Сешаром. Оба они — носители положительных сил, оба оказывают положительное воздействие на Шардона. Оба они, в отличие от Шардона, запутавшегося в уступках буржуазно-дворянскому миру, обрисованы как люди, ищущие и нащупывающие выход из того тупика, в котором оказывается Шардон. Бальзак уделяет в «Утраченных иллюзиях» образу Давида Сешара чрезвычайно большое место. На противопоставлении Сешара и Шардона, двух поэтов, строится вся первая часть произведения. Мысль о Сешаре все время преследует Шардона в Париже и не дает ему спокойно и безоговорочно перейти в стан врагов. Сешар стоит в центре третьей, последней части «Утраченных иллюзий» — «Страдания изобретателя» («Les souffrances de l'inventeur», 1843).

В противовес бездельнику и прожигателю жизни Шардону, в противовес всему светскому обществу Парижа, которое существует за счет народа, Сешар раскрывается в романе, прежде всего, как человек труда, не допускающий «легкой жизни» и «легкого заработка» и в этом отношении

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. письма, стр. 406.

близкий по своим жизненным принципам простым людям. Он изображается как человек, поглощенный своим изобретением, которое должно перевернуть бумажное производство, совершить революцию в книгопечатании. Сешар импонирует Бальзаку, в первую очередь, тем, что не занят бессмысленным накоплением материальных ценностей, как Гобсек, Гранде, Ригу, Бирото, Нусинген. Он стремится своим изобретением принести пользу уже не себе одному, а всей стране. Сешар противостоит в романе своему отцу, бывшему рабочему-печатнику, дорвавшемуся до богатства и постепенно превратившемуся в маниакального накопителя. Противостоит он и фабрикантам Куэнте, для которых печатное дело — только способ получения прибыли.

В образе Сешара, так же как в образе инженера Жерара («Деревенский священник», 1839), занятого проведением каналов и обводнением засушливой местности, так же как в образе Фонтанареса (пьеса «Изобретательность Кинола», 1842), изобретателя парохода, воплощены у Бальзака прогрессивные силы буржуазной цивилизации, возвысившие власть человека над природой. Эти успехи техники и промышленности питают иллюзии Бальзака в отношении возможностей капитализма, вынуждают его верить, что в капитализме заключены еще весьма богатые ресурсы развития. Однако Бальзак не делает Сешара победителем. Затравленный, заключенный за долги в тюрьму, изобретатель вынужден пойти на мировую со своими противниками — фабрикантами Куэнте. Они навязывают ему «товарищеский договор» по эксплуатации его изобретения, а потом, ознакомившись с его «секретом», вообще отделываются от него, как «компаньона», и присваивают себе результаты его открытия.

* * *

Второе выдающееся произведение 40-х годов — «Кузина Бетта» (1846). Всего три года отделяют его от третьей части «Утраченных иллюзий», законченных в 1843 г. Как большинство произведений Бальзака 40-х годов, роман «Кузина Бетта» велик по объему. В романе огромное число действующих лиц. Среди них министры, мелкие служащие, капиталисты, ремесленники, крупные чиновники, куртизанки, аристократы, профессиональные преступники. Действие развивается сразу во многих планах. В романе переплетается ряд сюжетных линий. Но среди этих многочисленных сюжетных линий одна преобладает над остальными. Это биография героини романа, Лизбеты Фишер, в судьбе которой проявляется основной конфликт романа, очень характерный для творчества Бальзака 40-х годов.

Бальзак объединил «Кузину Бетту» с другим своим романом — «Кузен Понс» — под одним заголовком «Бедные родственники». Тема «бедных родственников» в творчестве позднего Бальзака звучит почти символично: это тема людей, отодвинутых на второй план богатой, разжиревшей, зазнавшейся буржуазией, которая присвоила себе почти все, чем ранее пользовалось дворянство, и превратила дворянство в своего спутника. Бедные родственники — это люди, обойденные при распределении жизненных благ. Им противопоставлено большинство персонажей романа и, в первую очередь, семья разбогатевшего фабриканта Кревеля, усваивающего привычки дворянства, а также семья Гектора Юло, в прошлом небогатого наполеоновского офицера, получившего титул барона, занимающего крупное место в административном аппарате Июльской монархии, стоящего на равной ноге с богачом Кревелем и, по существу, мало чем отличающегося от дворянства.

К бедным родственникам принадлежит в романе его героиня Лизбета Фишер, не нажившая за свою жизнь никакого состояния и принужденная

рассчитывать, чтобы прокормить себя, только на саму себя. Она ненавидит всех этих богатых, сытых и обеспеченных людей, которые ее окружают. Она сознает свою бедность, зависимость, униженность перед своими богатыми родственниками — Гектором Юло и, особенно, перед своей двоюродной сестрой Аделиной, вышедшей замуж за него. Из годами накапливающейся в душе Лизбеты ненависти к семейству Юло и вырастают лелеемые Лизбетой планы мести счастливцам. На этой мести Лизбеты и основывается, по существу, главный сюжетный конфликт романа, конфликт между представительницей бедноты Лизбетой и богатым, знатным семейством Юло. На протяжении всего действия романа она исподтишка вымещает на Аделине, на Гекторе и на их дочери Гортензии свою униженность и подавленность. Она пытается столкнуть Аделину, ее мужа и их дочь с вершины благополучия в пучину нищеты и бедности, пытается поддерживать в Гекторе и в его зяте Венцеславе Стейнбоке разрушительные страсти, пытается оторвать Гектора от его жены Аделины, а зятя Венцеслава — от Гортензии и тем самым содействовать распаду семейства Юло.

В Лизбете Фишер Бальзак отмечает в первую очередь ее стремление властвовать над семьей, которая так долго ее презирала. Она мечтает стать покровительницей тех самых людей, которые прежде покровительствовали ей самой. Аделина и Гортензия, согласно ее замыслам, должны «окончить свои дни в нищете, борясь с нуждой», тогда как сама она, «принятая в Тюильри, будет царить в свете».

Но Лизбета не выходит победительницей из поединка с семьей Юло. Она, правда, почти достигает успеха. Она держит в руках все нити, которые приводят в движение персонажей, долженствующих погубить семью Юло, т. е. Валери, Марнеф, Стейнбока, Кревеля. В конце концов, однако, действия Лизбеты завершаются катастрофой, которая обрушивается на нее же. Лизбета Фишер умирает; возведенное ее хитростями здание разваливается — Аделине удается вернуть расположение своего мужа, Стейнбок возвращается к Гортензии.

Восстановление нарушенного Лизбетой «порядка» совершается, впрочем, не без существенного для семьи Юло ущерба. Аделина и ее сын Викторин восстанавливают порядок в своей семье, только обратившись к г-же Нуррисон, которая именуется в романе «сестрой каторги» и самым тесным образом связана с преступным миром Парижа. Г-жа Нуррисон устраняет г-жу Марнеф при посредстве ужасной болезни, которой ее заражает. Смерть Валери представляется многим из персонажей «перстом божьим» и «велением судьбы». Однако фактически роль бога и судьбы берет на себя г-жа Нуррисон. Восстановление порядка среди богачей совершается при прямом содействии уголовного мира. Получается, что охранительные функции в обществе несут его подонки.

Еще более отталкивающую картину разложения буржуазно-аристократического общества, картину неотвратимо обостряющихся противоречий Июльской монархии представляет собой роман «Кузен Понс» («Cousin Pons», 1847). Музыкант Понс — один из числа обиженных людей. Его богатые родственники — торговец шелком Камюзо, торговец химикалиями Шиврефиль, москательный торговец Попино и др. — стали мэрами, членами парижского муниципального совета, членами главного совета мануфактурной промышленности, депутатами, министрами, графами, пэрами Франции, прочно вошли в круг правящего страной класса, сделались ее хозяевами, ее господами. Они терпят Понса, переносят его кратковременное присутствие в своих домах, на своих обедах и приемах, но при этом подчеркивают образовавшееся между ним и их кругом расстояние, третируют его как дармоеда,

паразита, прихлебателя. Среди всех этих некоронованных властителей общества Понс чувствует себя, как и Лизбета Фишер, жалким, беспомощным, униженным, маленьким человеком.

Но если Лизбета Фишер была в своем положении неимущего человека одинокой, то Понса окружает в романе целый мир, столь же многочисленный и разнообразный, как и мир богачей и власть имущих,— мир городской бедноты. В романе рядом с графом Попино, с председателем судебной палаты Камюзо де Марвиль, с богатым нотариусом Бертье, фигурируют учитель музыки Шмуке, театральный кассир Топинар, привратник Сибо и его жена, в прошлом продавщица рыбы на рынке, старьевщик Ремонанк, стряпчий Фрезье, занятый делами мещан, рабочих, привратников. К этим «бедным людям» относится и врач Пулен, обслуживающий мелких служащих, мастеровых, розничных торговцев. Заботы о заработке одолевают всех этих людей. Привратник Сибо и мать доктора Пулена подрабатывают портняжным ремеслом, а сестра Ремонанка — шитьем и пряжей. Описывая жизнь этих людей, Бальзак правдиво рисует картины бедности и нищеты. Воплощением этого мира нищеты является дом на улице Перль, в котором живет Фрезье. Бальзак описывает лестницу этого дома, грязные ступеньки которой носят следы разнообразных ремесел жильцов. На них валяются обрезки кожи, обломки пуговиц, обрывки кисеи, плетеных изделий.

Бедняки озлоблены своим жалким, полуголодным существованием, теми лишениями, которые им приходится переносить. Бальзак обращает внимание на «накопившуюся ненависть» ко всем «удачникам» в глазах Пулена и Фрезье, подчеркивает, что Фрезье «озлоблен страданием», что Пулен «полон негодованием» и считает себя «обойденным».

Однако изображенные в романе бедняки заражены влияниями, идущими от буржуазии. Бальзак обнаруживает в них такое же корыстолюбие и алчность, как и в представительнице буржуазных кругов г-же Камюзо де Марвиль. Стряпчий Фрезье и старьевщик Ремонанк недаром именуются у него «алчными людьми», «хищными птицами», «хищниками». Он рассказывает о жажде богатства, которая пробуждается в душе привратницы Сибо. Бедняки стремятся по-буржуазному «пробиться в люди», вырваться «наверх». И Пулен, и Фрезье, и г-жа Сибо, и Ремонанк мечтают прежде всего и только о приобретении богатства, о том, чтобы занять место в мире богатых и обеспеченных людей.

Естественно, что не к бунту против богачей приводят все их мечты, а всего-навсего к борьбе за наследство Понса, когда обнаруживается, что коллекция картин, которую он собирал понемногу в течение 40 лет, оценивается в миллион франков. Именно на Понса и обращают свою энергию г-жа Сибо, Ремонанк, Пулен, Фрезье и др. Борьба за Понса становится содержанием основного сюжетного конфликта романа. Любопытно, правда, что в борьбе за наследство Понса общественные «низы» сталкиваются с «верхами». Против привратницы Сибо как ее враг действует г-жа Камюзо де Марвиль. И она побеждает г-жу Сибо, становясь наследницей Понса, потому что на ее стороне — богатство и многочисленные деловые связи. Но предметом конфликта 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.

Гораздо более любопытно, что сам Понс, «бедный родственник», случайно, независимо от своего желания ставший обладателем колоссального состояния, остается все же в стороне от той всеобщей погони за деньгами и наживой, которой одержимы все окружающие его люди. В буржуазном обществе, оказывается, еще возможно чистое, незатуманенное корыстными соображениями отношение к вещам, к людям. Правда, Понс умирает, затравленный свои-

ми преследователями. Очень важно, однако, что под самый конец своей жизни он как бы прозревает, начинает понимать все, что вокруг него происходит. Ему становятся ясны подлинные стимулы поведения привратницы Сибо и других окружающих его хищников. Он открывает, что у г-жи Камюзо «вместо сердца желчный пузырь», начинает понимать сущность мира богатства. Бальзак пишет о нем: «Он разгадал свет, покидая его».

К изображению борьбы между крупными собственниками и неимущими Бальзак обратился и в романе «Крестьяне», начатом до «Кузена Понса», но так и незаконченном.

* * *

Роман «Крестьяне» («Les paysans») писался Бальзаком десять лет. Начат он был еще в 1838 г. Первая часть его вышла в свет в 1844 г. Из второй части Бальзак успел написать только ее первые четыре главы. Остальными шестью главами он занимался и в 1845, и в 1846 и в 1847 гг., но, в конце концов, выплатив издателю Жирардену взятый у него под «Крестьян» аванс, оставил роман в числе незаконченных произведений.

Незаконченность «Крестьян», однако, отнюдь не ослабляет исключительной силы этого произведения. Раскрывая в романе свои представления об основных общественных противоречиях, Бальзак уже не удовлетворяется тем иллюзорным разрешением общественных противоречий, как это он делал в других своих произведениях того же времени, например, в «Утраченных иллюзиях». Роман «Крестьяне» — самое трезвое, самое реалистическое произведение Бальзака, вершина его творчества.

«Крестьяне» в наибольшей степени воплощают в себе черты, свойственные зрелым произведениям Бальзака — романам 40-х годов. Не отдельные люди, а социальные группы, общественные классы являются здесь, по существу, действующими лицами. Из столкновения этих действующих лиц и складывается основной конфликт романа. В «Крестьянах» еще резче, чем в «Кузине Бетте» и «Кузене Понсе», проводится четкая дифференциация двух миров — общественных «верхов» и общественных «низов». Наряду с представителями «верхов», крупными землевладельцами и их сторонниками (граф и графиня Монкорне, писатель Блонде, управляющие Сибиле и Мишо, священник Бросет и др.), представителями разбогатевшей и разжиревшей буржуазии (Риту, Гобертен, г-жа Судри, Люпен, Гурдон и др.), в романе фигурирует большое количество крестьянских персонажей. Среди них выделяются крестьяне — Низрон, Ташрон, Бонебо, Годен, Куртюис, трактирщик Тонсар, его жена, его сыновья — Жан-Луи, Никола, Муш, его дочери — Катрин и Мари.

Крестьяне занимают в романе центральное положение. На них сосредоточено основное внимание писателя. Их поступки представляются ему решающими для всех остальных персонажей произведения.

И здесь проявляется то своеобразие романа, которое отличает его от других, созданных Бальзаком в 40-х годах произведений, в частности, от «Кузена Понса». Производя четкую дифференциацию социальных лагерей, раскрывая их взаимную враждебность, Бальзак не ограничивается в «Крестьянах» установлением враждебных настроений противников, установлением предпосылок, оснований для их столкновения, для борьбы, как он это сделал в «Кузене Понсе». Не о предпосылках для борьбы, а о самой борьбе рассказывается в романе. В «Крестьянах» отчетливо вырисовывается объект столкновения — земля, а борьба враждебных группировок раскрывается как борьба за земельную собственность, за владение землей. Столкновение «низов» и «верхов» в «Кузене Понсе» не ставило под вопрос самое существова-

ние данного социального строя. «Низы» требовали от «верхов», чтобы последние потеснились и предоставили бедноте более или менее прочное место в обществе. В «Крестьянах» идет речь о несовместимости интересов «низов» и «верхов».

Бальзак подчеркивает глубокую внутреннюю опустошенность и крайнюю примитивность помещика, грубого солдафона Монкорне, бывшего наполеоновского офицера, в котором совершенно не осталось ничего героического, что когда-то отличало в глазах Бальзака всех сподвижников Наполеона. Сложные душевные переживания, интенсивная внутренняя жизнь вытеснены у людей этого круга собственническими инстинктами и аппетитами. В образе графини Монкорне Бальзак подчеркивает свойственное ей полное непонимание ожесточенной борьбы, разгорающейся вокруг. Поверхностным, легкомысленным и пустым изображен и любовник графини — литератор Блонде. От всех этих образов веет обреченностью. В них не осталось ничего, что заслуживало бы малейшего уважения и жалости. У них нет ни достоинства, ни благородства, которое когда-то отличало д'Эспара, д'Эгриньона, Лоранс де Сен-Синь.

Крупным землевладельцам противостоят в «Крестьянах» буржуа — Ригу, Гобертен, г-жа Судри. Здесь мы обнаруживаем гораздо больше предприимчивости, хитрости и ловкости, чем в действиях Монкорне и его единомышленников. Ригу, Гобертон, Судри и другие умело и хитро действуют против Монкорне, натравливая против него безземельное крестьянство и добиваясь того, чтобы он уехал в Париж и распродал свои земли. Несмотря на некоторые преимущества перед Монкорне, они отличаются в то же время своим моральным уродством, крайней ограниченностью и убожеством своего кругозора. Их жизнь мелочна и пошла. Гобертен, Ригу и др. толкают крестьян на борьбу против Монкорне, но они, однако, уже неспособны возглавить народное движение. В этом отношении и Ригу, и Гобертен отнюдь не напоминают те грандиозные фигуры, которые выдвинула буржуазия в годы революции. Крупные фигуры обнаруживаются уже не среди помещиков и буржуазии, а среди крестьянства, поскольку оно выступает на защиту своих интересов, порой независимо от Ригу и Гобертена.

На первый взгляд, крестьянство в романе Бальзака выступает в абсолютном единении и содружестве с буржуазией, как ее верный союзник и спутник. Трактирщик Тонсар, его жена и дети, крестьяне Бонебо и Годен действуют в полном контакте с деревенским ростовщиком Ригу, с представителями местной буржуазии — Гобертеном, г-жой Судри, Люпеном. Единство крестьян объясняется тем, что у них общий враг — крупное землевладение, являющееся наследником феодального строя.

Главными противниками крестьянства представляются, на первый взгляд, владельцы латифундий, вроде Монкорне. На него наступают Тонсары, Годен, Бонебо, его имущество они всеми способами расхищают, надеясь на то, что Монкорне испугается, бросит свое имение, уедет в Париж и продаст им свои земли. На крестьян, как на антифеодальную силу, смотрит в романе и священник Бросет, один из единомышленников Монкорне, придерживающийся, кстати, легитимистских воззрений. Неслучайно, что Бросет связывает современные выступления крестьян против помещиков с традициями Жакерии и полагает, что эти выступления продолжают революцию 1789 г. «Революция 1789 года,— заявляет Бросет Эмилю Блонде,— была отыгрышем побежденных. Крестьянин вступил твердой ногой во владение землей, которой феодальное право лишало его в течение 12 веков».

Показывая в начале романа крестьян только как противников помещика, Бальзак особенно подчеркивает их крайне низкий моральный уровень, черты

духовного и телесного вырождения, их физическое уродство. Он обращает внимание на багровое, покрытое лиловыми пятнами лицо трактирщика Тонсара, на его оттопыренные уши, кривые зубы, приплюснутый нос, вдавленный лоб, тяжело отвисшую нижнюю губу. Он указывает, что вид Тонсара наводит страх на окружающих. Лицо крестьянина Годена, в глазах которого «светится жажда наживы», именуется им «страшным», в его обличьи улавливается «что-то зловещее». Жестокую улыбку он обнаруживает и на губах Катрин Тонсар. Физическая уродливость и черты моральной деградации, которые Бальзак отмечает в некоторых крестьянах, сближают их в его представлении с буржуазией. Именно поэтому он подвергает крестьянство в романе столь резким нападкам. Бальзак не прощает ему, так же как городскому мещанству в «Кузене Понсе» и «Кузине Бетте», то, что оно является орудием в руках у буржуазии.

Но одновременно у Бальзака возникают соображения совсем иного порядка, которые свидетельствуют о понимании писателем глубоких внутренних противоречий между крестьянами и буржуазией. Очень существенно в этом отношении, что в романе рядом с трактирщиком Тонсаром, пропагандирующим союз крестьянства с буржуазией, возникает образ его сына Жана-Луи, а также образ тестя Тонсара, старика Фуршона, которые придерживаются совсем иных воззрений на счет общности путей крестьянства и буржуазии. И Фуршон, и Жан-Луи, как Тонсар-отец и другие крестьяне, ненавидят помещиков. Но они уже не считают возможным вести наступление на Монкорне рука об руку с Ригу и Гобертеном. Жан-Луи прямо обвиняет крестьян в несамостоятельности, в недостатке инициативы. «Вы играете на руку нашим буржуа,— заявляет он в трактире своего отца собравшимся там жителям деревни.— Припугнуть владельцев «Эгов» — это, конечно, неплохо, но выгонять их оттуда и вынуждать продать «Эги», как этого хотят все буржуа из долины, вовсе не в наших интересах... если вы ее (землю) засунете в глотку наших буржуа, они вам ее выхаркнут обратно здорово истощенной и вздорожавшей; и вам придется работать на них, как все, кто сейчас работает на Ригу». Ростовщик Ригу, по словам Жана-Луи, «кого хочешь продаст... его опаснее слушаться, чем самого чорта». С Жаном-Луи соглашается и Фуршон. Он предсказывает крестьянам: «Быть вам машинами, работающими на Ригу!» Так мысль о крестьянине как потенциальном буржуа дополняется и сочетается у Бальзака с мыслью о различии между богачами и бедняками среди крестьян, между собственником и человеком, не имеющим собственности, причем крестьянин-бедняк оказывается противопоставленным и дворянству, и буржуазии, как человек, в обоих случаях лишенный средств к существованию.

Бальзак неслучайно говорит в своем романе о ненависти к хозяину, богачу, ненависти «неугасимой, жгучей и деятельной», которую питают «пролетарий и крестьянин». Крестьянство и пролетариат оказываются у него, таким образом, вместе. Именно к такому пониманию общественных противоречий приближается в своих речах, которые он произносит в столовой Монкорне и в трактире Тонсара, старик Фуршон. Он, прежде всего, возражает против того, что между дореволюционным и пореволюционным порядком есть принципиальные различия. По его мнению, революция 1789 г., явившаяся большим событием в жизни дворянства и буржуазии, не внесла ничего нового в жизнь крестьян. «Вот уже 30 годков, как дядя Ригу высасывает мозг из ваших костей,— говорит он Тонсару и его единомышленникам,— а вы еще не расчухали, что нынешние буржуа будут почище прежних господ». Особенно резко опровергает Фуршон версию идеологов буржуазии, которую высказывает в романе Эмиль Блонде, об «освобож-

дении» крестьян в революции 1789 г. «Разве нас освободили?» — спрашивает Фуршон и отвечает: «Мы также приписаны все к той же деревне, и барин по-прежнему тут, и зовут его Труд». «И плевать мне на то, кто такой меня сюда пригвоздил,— кричит Фуршон, позабыв, что он находится в столовой у помещика,— все одно мне опять же не миновать весь свой век в земле ковыряться».

По утверждению Блонде, людям при новом, пореволюционном социальном строе дана возможность богатеть, выдвигаться. Но Фуршон заявляет, что «богатеет один, а сотни других пролетают». Почему же так получается, почему богатство достается одному за счет всех остальных? «А почему они пролетают? — спрашивает Фуршон и тут же себе отвечает,— богу известно, да ростовщикам тоже». Ссылка на ростовщиков не случайна. Именно ростовщический капитал становится в деревне на место помещика-феодала, именно ростовщик опутывает крестьянина процентами, арендными выплатами и отработками.

Но если буржуазия ни в чем существенном не отличается от дворянства, то различие между богачами и бедняками остается для Фуршона основным и непреходящим: «Богатый живет за счет крестьян», люди отличаются друг от друга тем, что один «родился богатым», другие же «родились бедными», лишены «доходов», ходят «почти все нагишом», спят «на чем попало», а «если никто не позарится на воздух, которым мы дышим .. право, уж и не знаю, что можно у нас отнять!» Отвергает в этой связи Фуршон и обвинение в лености, пьянстве, воровстве, которое предъявляют крестьянам люди из «верхов». Фуршон напоминает о крестьянине Низроне, которому свойственны трудолюбие и честность и который, однако, остался таким же нищим, как и все другие.

И Фуршон приходит к объявлению войны богачам. Он прямо угрожает графу Монкорне и его приближенным: «Это кончится плохо! Быть из-за вас страшной беде». Монкорне, конечно, может обратиться за помощью к властям. «Если дело этак дальше пойдет, вам придется кормить нас в ваших тюрьмах, где много лучше, чем на нашей соломе»,— говорит ему Фуршон. Если же победят бедняки, богачам не миновать виселицы «Проклятие бедноты... быстро растет и вырастает много выше самых высоких дубов, а из дубов делают виселицы»,— восклицает пророчески Фуршон.

За настоящим открывается будущее, и в свете этого будущего многое из того, что изображается в романе, выглядит иначе, чем это представляется на первый взгляд. Многие образы романа, в частности, образ старого крестьянина Низрона, выдвигаются на первый план. Низрон, как и Жан-Луи Тонсар, совершенно свободен от черт физического уродства и моральной неполноценности, которые отличают в романе обуржуазившихся крестьян, в особенности Тонсара-отца, трактирщика. Низрон сложился как человек в годы революции 1789—1794 гг., когда он был председателем местного якобинского клуба и присяжным в революционном трибунале округа. Свои республиканские убеждения, как замечает сам Бальзак, он «скрепил собственной кровью», послав на защиту границ страны своего единственного сына, который был убит. Свои имущественные интересы он принес в жертву революционной идее, отказавшись от покупки национальных имуществ. Пройдя через революцию, он, таким образом, не разбогател, как Гобертен или Ригу, а остался таким же нищим, как и до революционных событий. Пронеся через годы термидорианской республики, империи и Реставрации нетронутыми свои убеждения, он остался вне буржуазного мира, вне круга людей, примазавшихся к власти, всякого рода «политических аферистов», и сохранил свою независимость. Он всенародно порицает Гобертена-отца за тайное преда-

тельство, за его попустительство и хищения, категорически отказывается принять денежную помощь от Ригу, хотя тот и завладел имуществом родного дяди Низрона, и дает понять Ригу, какое презрение тот у него вызывает. «Народ должен быть для богатых примером гражданской доблести и чести, а вы все до одного продаетесь Ригу за его золото»,— обращается он к крестьянам.

Среди крестьян, которых он обличает за их союз с буржуазией, его имя пользуется исключительным весом и популярностью, так как все знают, что он «не любит богатых». Фуршон недаром замечает про него, что Низрон «остался республиканцем дольше всех». С величайшим уважением приводит Фуршон слова Низрона: «Жизнь народа тяжелая, но он не умрет, за него время!» Глубокой и в то же время спокойной верой в грядущее веет от этих слов. Эту веру в грядущее, в революцию бедняков против богачей, против буржуазии и помещиков, которая в будущем, несомненно, произойдет, разделяют с Низроном и Фуршоном и другие персонажи романа. Жан-Луи Тонсар резко возражает против союза крестьян с буржуазией, именно в предвидении грядущей революции. «Если вы будете содействовать разделу крупных поместий,— заявляет он крестьянам, собравшимся в трактире его отца,— откуда же возьмутся поместья для продажи во время будущей революции? Вы получили бы тогда землю за бесценок, как получил ее Ригу». Жан-Луи напоминает о революции 1789 г., которая обогатила, путем продажи национальных имуществ, французскую буржуазию за счет феодалов и церкви. Он имеет в виду и грядущую революцию против помещиков и буржуазии.

Мысль о неизбежности новой революции возникает и у священника Бросета, который в целом придерживается взглядов, противоположных взглядам Низрона, Фуршона, Тонсара-сына, и стоит на стороне Монкорне. Бросет долго убеждает жену графа Монкорне в том, что богачам необходимо быть «достойными положения», определенного им богом, и угрожает ей в будущем социальной катастрофой: «Вы снова увидите эшафоты, на которых погибли ваши предшественники за прегрешения своих отцов». Графиня холодно слушает речи священника, отделывается от него равнодушным: «Посмотрим» и уходит. Бросет, оставшись один, говорит себе: «Значит, пир Валтасара останется вечным символом посл дних дней каждой господствующей касты, всякой олигархии, любого своевластия!» Он все более и более убеждается в обреченности крупных собственников, олигархии богачей, в неизбежности их поражения, в неизбежности победы народа. Он размышляет о том, что бог, очевидно, сделал богачей «слепыми», т. е. равнодушными к собственной гибели, так как они отказываются видеть ту обстановку, которая создалась в стране. Он размышляет также о том, что бог, очевидно, снял «оковы с бедноты», что он, очевидно, разрешил ей, чтобы она, как «всесокрушающий поток», «преобразовала человеческое общество».

Бальзак, впрочем, все-таки не верит в это «преобразование», считает его равносильным «бездне», в которую катится Франция, равносильным общественной анархии, всеобщей катастрофе. Он, тем не менее, прекрасно понимает, что истина уже не на стороне крупных собственников. Интересен с этой точки зрения спор в столовой Монкорне. Бальзак приводит резко враждебные народному взгляду на вещи аргументы Монкорне, Блонде и того же Бросета. Но в то же время он не считает их способными снять доказательства, которые развивает Фуршон, представитель точки зрения неимущих. Речи старика Фуршона фактически остаются неопровергнутыми. Фуршону принадлежит в этом споре последнее слово. Ни Монкорне, ни Блонде не в состоянии противопоставить ему что-нибудь более значительное, чем то, что говорит он сам. Что касается Бросета, он тоже не может «переспорить»

Фуршона. К тому же он и сам не убежден в правильности точки зрения, которую излагает вслед за Монкорне и Блонде.

Бальзаку совершенно ясна, судя по тому, как он рассказывает про сцену в столовой, неубедительность аргументов единомышленников Бросета. В первой главе романа Бальзак осуждает деревенских жителей за их «наступательные действия». Но здесь же он призывает писателей никогда не забывать, что богач и бедняк «равны» для их пера, что богач, «запутавшийся в смешных мелочах», «низок», а крестьянин «велик своей нищетой», что богачу «предоставлены страсти», крестьянину же «отпущены только одни нужды» и что он, следовательно, «беден... вдвойне». Ни в одном из своих произведений Бальзак не изображает борьбу народа с эксплуататорами так остро, так решительно, так смело, как в «Крестьянах», никогда не говорит так уверенно об исторической закономерности победы того дела, на стороне которого выступают народные массы,— их решающее значение в социальной борьбе своего времени Бальзак постигал все полнее.

5

1848—1849 гг. были для Бальзака периодом интенсивных идейных и творческих исканий, нашедших выражение в целом ряде новых замыслов и в создании такого значительного произведения, как пьеса «Мачеха».

События революции 1848 г. оказали сильнейшее воздействие на писателя. Жил ли Бальзак в Париже, находился ли он в далекой Верховне, среди «моря нив и степей», по его выражению,— он все время неотступно думал о будущем своей родины и всей Европы, со страстным вниманием следил за развитием революционного движения, охватывающего в 1848—1849 гг. страну за страной. Переписка Бальзака дает представление о том, как был внимателен Бальзак к фактам, свидетельствовавшим об остроте и небывалой силе классовых противоречий, проявившихся в эти годы в европейском обществе. Он высмеивает трусость и непоследовательность немецкой и австрийской буржуазии, которая не смеет по-революционному разделаться с феодальной реакцией в своей стране. Он следит за судьбою отважных краковских повстанцев и за борьбой венгерского народа против соединенных сил австрийской реакции и русского царизма. Конечно, глубокие противоречия, свойственные Бальзаку, сказываются и в его оценке революционных событий 1848—1849 гг., но важно, прежде всего, подчеркнуть его умение увидеть в этих событиях движения народных масс.

Первые месяцы после свержения монархии Луи-Филиппа были для Бальзака периодом настоящего подъема его творческой деятельности. Весной 1848 г. он публикует свое открытое письмо «Политическое исповедание веры», в котором заявляет себя сторонником республиканского строя, где предупреждает французскую буржуазию о растущем недовольстве рабочих масс и резко осуждает «национальные мастерские», называя их «дезорганизацией труда». Именуя французскую буржуазную республику «плохо организованным государством», которое не может прокормить «своих хороших и умных рабочих», Бальзак с поразительной дальновидностью предсказывал, что возмездием этому государству «будет черный флаг рабочих Лиона, на котором написаны страшные священные слова... «Работа или смерть»».

В «Письме о труде» Бальзак не находил выхода из растущих противоречий французской действительности. Наряду с замечательными прогнозами, он высказывал в нем глубоко ошибочные мысли относительно того, что усиленная искусственная индустриализация Франции и борьба за рынки сбыта якобы решат рабочий вопрос. Но замечательной стороной этого

выступления Бальзака было то, что рабочие — «производители всей материальной продукции», как называл их писатель, — показаны были в нем в качестве активнейшей исторической силы, оказывающей решающее влияние на всю жизнь Франции. Кроме того, в том же «Письме о труде» Бальзак с особенной резкостью выступал против французской буржуазии. Он прямо противопоставлял ей народные массы, нуждающиеся и эксплуатируемые, но верные старым революционным заветам французского народа. «Во Франции честь дороже денег,— писал Бальзак,— и если вы слишком явно предаете честь нации, она восстанет».

Весной 1848 г., накануне июньских боев в Париже, Бальзак закончил работу над одной из лучших своих пьес — «Мачехой». Уже в более ранних своих пьесах Бальзак показал себя выдающимся драматургом, продолжателем лучших реалистических традиций французской драматургии. Недаром он хотел написать сатиру на буржуазию в духе «Тартюфа» Мольера. В «Мачехе» реалистическое мастерство Бальзака-драматурга проявилось со всей силой.

Трагедия, разыгрывающаяся в семье фабриканта де Граншана, ранее — наполеоновского генерала, а теперь — одного из многочисленных собственников, беспощадно эксплуатирующих французский народ, показывает буржуазную семью во всей ее неприглядности. Внешне благополучная, она состоит из людей, ненавидящих друг друга и ведущих отчаянную, хотя и скрытую, войну между собой. Жена Граншана ненавидит свою падчерицу Полину и самого Граншана за то, что они мешают выполнению ее планов, направленных прежде всего на устройство ее личного материального благосостояния, на достижение «счастья». Идеал г-жи Граншан настолько эгоистичен и уродлив, что уже в самом ее представлении о «счастье» разоблачен буржуазный жизненный идеал. Дорога к буржуазному «счастью», как поясняет вся логика образов пьесы, ведет обязательно через преступление, через попрание чужих прав на жизнь, через насилие. Госпожа де Граншан решается на все это: так воспитало ее общество, основанное на законах стяжательства и беспощадного индивидуализма.

Власть денег, заклейменная Бальзаком уже во стольких более ранних его произведениях, выступает в пьесе «Мачеха» как самое ненавистное для писателя явление жизни.

Золото, кровь и грязь, богатство и преступление — такова подоплека буржуазной «семейной» жизни, открытая и выставленная на позор Бальзаком в «Мачехе», как и в его лучших романах.

Сила сценического воплощения, обдуманный драматизм ситуаций, раскрытие конфликтов в прямой форме сценического действия способствовали тому, что в «Мачехе» обличительная сила бальзаковского реализма, уже столь ярко выявившая себя в его романах, приобрела особую убедительность. В сравнении с более ранними образцами драматургии Бальзака («Вотрен», 1840, «Изобретательность Кинола», 1842, «Памела Жиро», 1843) «Мачеха» — произведение несравненно более реалистичное, органически связанное со всем разоблачительным характером реализма «Человеческой комедии». Продолжая линию своих лучших романов, Бальзак обобщил в этой драме черты всего собственнического общества, создал произведение гневное и беспощадное в своем пафосе обвинения буржуазии.

Именно вследствие этого «Мачеха» была скоро снята с репертуара.

Прямота и сила разоблачения буржуазии в «Мачехе» имеют много общего с тем, как прямо и резко писал о буржуазии Бальзак в своих публицистических выступлениях этого времени, например в «Письме о труде». Живительный порыв революции, свалившей Июльскую монархию, благо-

творно сказался в эти месяцы на развитии писателя. Ход политических событий во Франции, приведший к июньским боям 1848 г., изменил представление Бальзака о возможных последствиях свержения буржуазной монархии. Еще весной 1848 г. писатель верил, что вновь созданная французская республика будет в состоянии решить наболевшие вопросы французской общественной жизни, даст работу и хлеб трудящимся, создаст прочное национальное правительство, ответственное за свои поступки. Эти иллюзии нашли отражение в «Политическом исповедании веры», в котором Бальзак высказывал убеждение, что новая республика будет «мощной и мудрой».

Однако переписка Бальзака, относящаяся к 1848—1850 гг., показывает, как резко меняется мнение писателя о республике по мере того, как все полнее определяется ее буржуазный, антинародный, охранительный характер.

Бальзак называет буржуазную французскую республику «клоакой» (письмо к Л. Сюрвиль, январь 1849 г.), считает, что республиканское правительство непрочно, некомпетентно в важнейших политических вопросах и ведет Францию к новой катастрофе. Бальзак убежден в том, что Вторая республика кончится восстановлением монархии; он даже вновь возвращается иногда к своим монархическим иллюзиям, от которых он отказался весной 1848 г., оправдывая их теперь тем, что Франции нужно правительство прочное, способное обуздать страсти буржуазных политических авантюристов, забрать власть из рук дилетантов.

С нескрываемой иронией высмеивает писатель лицемерие Второй республики, фальшивость ее лозунгов, убогую претенциозность ее попыток внешне подражать «Первой республике».— «Разве мы живем не в настоящей республике, гражданин свояк?» — писал Бальзак одному из своих родственников незадолго до смерти, подчеркивая и этим обращением, и всем содержанием письма отвратительную для него буржуазность общественного строя Франции после 1848 г.

Дата изменения взглядов Бальзака на Вторую республику может быть точно установлена. Для выяснения этих важных обстоятельств много дают письма Бальзака.

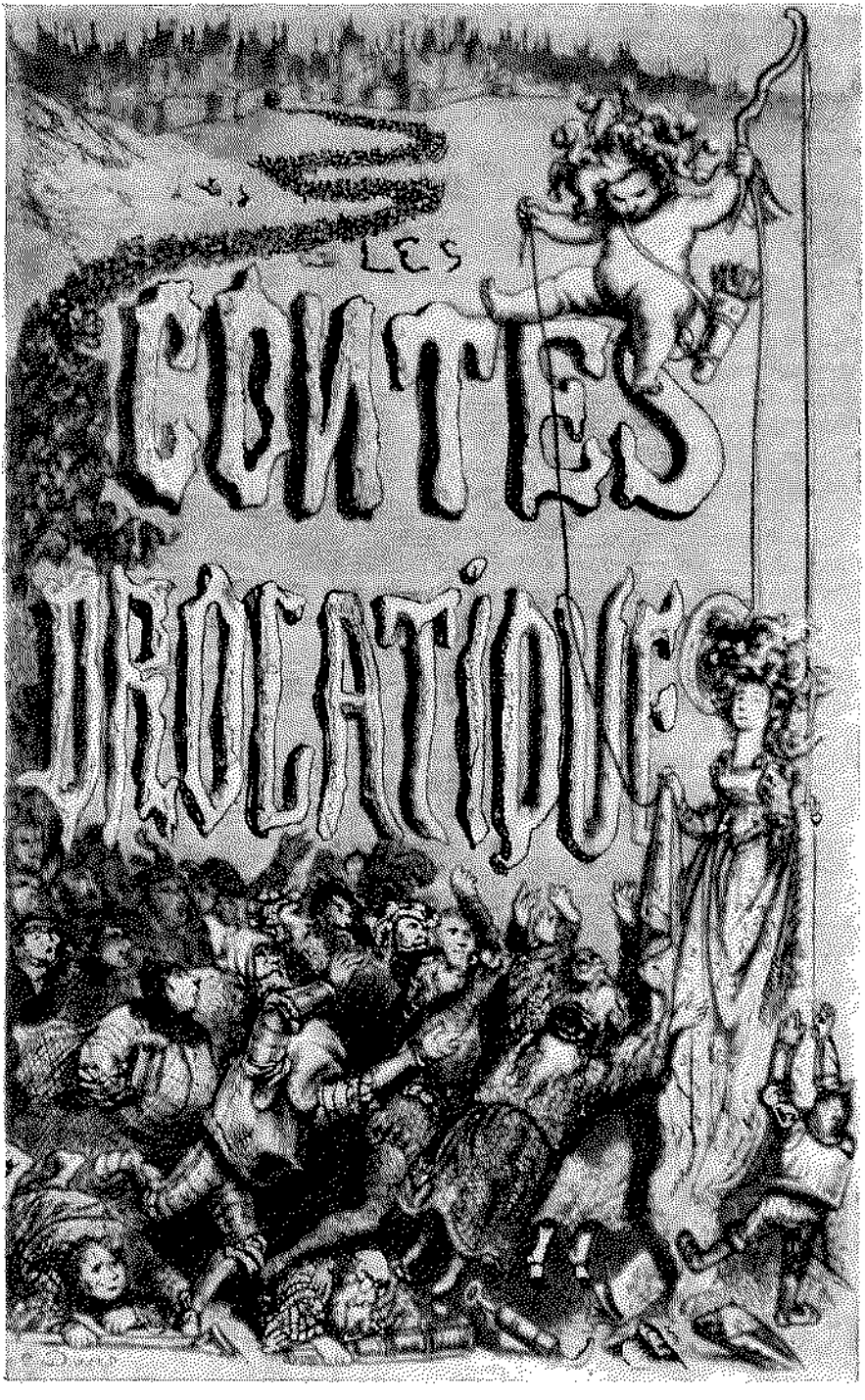
Решающим толчком, повлиявшим на отношение Бальзака к буржуазной республике, были, очевидно, июньские события 1848 г.; именно после них в переписке Бальзака содержатся только отрицательные отзывы о республике. До июньских событий отношение писателя к республике, все более критическое, все же не было таким полностью отрицательным.

Непосредственных отзывов Бальзака об июньских событиях 1848 г. не сохранилось. Но в письме к И. Ролль, редактору газеты «Конститюсьоннель» (август, 1848), есть ироническая фраза, отчасти освещающая этот вопрос. Бальзак уведомлял, что он отказывается по политическим причинам от постановки комедии «Мелкие буржуа», уже обещанной одному из парижских театров.

«Вы легко поймете мотивы,— писал Бальзак,— которые *принудили* (курсив мой.— *Р. С.*) меня отложить постановку этой буржуазной комедии из буржуазных нравов. Можно ли выводить на сцену буржуазию на другой день после битвы, в которой она столь благородно лила свою кровь в защиту угрожаемой цивилизации?» [1]

Иронические слова Бальзака о «подвигах» буржуазии, защитившей в июне 1848 г. «угрожаемую цивилизацию», становится особенно понятны в свете его письма к Ширкевич (январь, 1849 г.), в котором он констатировал, что «у Франции более нет ни славы, ни достоинства», и в свете «Письма

[1] H. Balzac, Oeuvres, t. XXIV, Calmann Lévy, p. 512.



Фронтиспис из книги «Озорные сказки» работы Гюстава Доре.

о труде», в котором писатель обвинял буржуазию в попрании чести нации, в дезорганизации труда и противопоставлял ей французских рабочих.

Нет оснований говорить о том, что Бальзак сочувствовал восставшим французским рабочим, героям июньских баррикад. Но он видел закономерность их отчаянной попытки отстоять свои интересы и писал об этом еще весной 1848 г., а к жестокой расправе буржуазии с восставшими отнесся с явным осуждением, которое отразилось и в его письме к Роллю, и во многих других местах из его переписки 1848—1850 гг.

Июньская трагедия убила в Бальзаке его наивную веру в то, что буржуазная республика сможет стать правительством «могучим и мудрым». Июньские события убедили писателя в том, что впереди предстоят еще более жестокие классовые бои между народом и буржуазией, о чем он писал сестре (30 апреля 1849 г.).

Бальзак высказывает глубокую мысль о том, что «разрушительная» деятельность революции еще не кончилась, что трудно «даже представить себе последствия жестоких общественных столкновений, разыгравшихся во Франции в 1848 году». Очевидно, последние годы жизни писатель провел, ожидая новых социальных потрясений во Франции.

Как было сказано выше, Бальзак изучал политические события 1848—1849 гг. в европейском масштабе, отнюдь не ограничиваясь особенно мучительными для него перипетиями общественной борьбы во Франции. Этому способствовало то обстоятельство, что, начиная с лета 1848 г. и почти до смерти, Бальзак безвыездно живет в России, в имении своей будущей жены Э. Ганской. Поездки в Россию и жизнь в России расширили политический кругозор писателя. Бальзак увидел все живое многообразие европейской действительности революционных лет — пробуждающуюся от длительной спячки Германию, через которую лежал его путь, волновавшуюся Польшу, отозвавшуюся краковским восстанием на события 1848—1849 гг., Россию с ее нищим крестьянством и роскошными барскими усадьбами.

Бальзак пишет с Украины о патриархальных нравах помещичьего быта, которые кажутся ему живым анахронизмом, но также и об огромных крестьянских восстаниях, которые нарушают обычную деятельность царской администрации, отдают целые области во власть восставших крестьян, хозяйничающих на дорогах, в лесах и деревнях.

Во Франции Бальзак был свидетелем первых классовых битв между трудом и капиталом, в Верховне он увидел активизацию крестьянства. От Полесья до Парижа вся Европа была в движении: даже царская Россия, опора реакции, испытывала все более ощутимые толчки этого движения.

Внимательно следя за политическими событиями, Бальзак вместе с тем много работал. Его письма из Верховни полны замыслов и сообщений о том, что он с увлечением трудится над их воплощением. В общих чертах эти замыслы представляются как цикл «народных драм»; Бальзак думал о нем и раньше, но только теперь, под влиянием нового политического опыта 1848—1849 гг., «народные драмы» становятся основной областью работы писателя. Он откладывает в сторону интересный и глубокий замысел — пьесу о Петре Первом, подсказанный ему русской действительностью, и обращается к разработке цикла «народных драм», отражающих судьбу французского простого люда.

Письма Бальзака из Верховни, относящиеся к зиме 1849 г., отражают напряженную работу над одной из них, которая должна была называться «Король нищих». «Я кончаю пьесу «Король нищих»»,— пишет Бальзак в январе этого года. В начале февраля он уверенно сообщает одному из своих друзей: «В скором времени ты получишь «Короля нищих», пьесу обстоя-

тельств в республиканском духе, лестную для его величества народа. Великолепный сценарий!» Бальзак ждет только верной оказии, чтобы переслать законченную, как он пишет, рукопись в Париж.

К сожалению, рукопись пьесы «Король нищих» не дошла до читателя. Бальзаковедение не располагает данными о том, где она находится.

Однако в письмах Бальзака сохранился набросок этого «великолепного сценария», что дает возможность судить о его общем характере. Драма «Король нищих», судя по этому наброску, рассказывала о жизни парижского бедного люда XVII в., о парижских нищих, во главе которых, по средневековым традициям, стоял выборный «король нищих», он и был героем пьесы Бальзака. Этот «король нищих» — историческая фигура. Бальзак упоминает о том, что «он сослужил немалую службу Генриху IV», который называл его своим «нищим на пенсии». Эта деятельность значительна: видимо, «король нищих» рисовался Бальзаку как своеобразный помощник Генриха IV, вышедший из народа и поддерживавший короля в его борьбе за национальное единство во Франции. «При кардинале он был забыт»,— добавляет Бальзак, и это тоже важное обстоятельство: кардинал Ришелье не пользовался той популярностью в народных массах, которая была у Генриха IV.

По ходу драмы «король нищих», как пишет Бальзак, «невинно обвинен в преступлении». Он — жертва несправедливых законов абсолютной монархии, представителям которой он же помогал в их борьбе против врагов единства Франции. На этой социальной коллизии, очевидно, и должно было строиться драматическое действие пьесы. Но Бальзак специально указывает и на ее «философскую идею». Она заключается, судя по уже упомянутому письму, в том, что «король низов, презирающий власть, жизнь которого есть постоянная борьба, веселится и радуется, в то время как король Франции, король высших кругов, тоскует. Король высших кругов завидует королю низов, а король низов постоянно одерживает верх над королем высших сфер». Так в письме Бальзака намечается образ человека из народа, ведущего трудную жизнь, полную борьбы и страданий, и побеждающего всемогущего представителя «высших сфер» — самого короля.

Замечание Бальзака относительно того, что «Король нищих» был задуман как «драма обстоятельств в республиканском духе», в общих чертах характеризует углубление замысла, наметившееся в Верховне под воздействием всего пережитого в 1848—1849 гг. Антимонархические тенденции пьесы и конкретно-исторический характер конфликта, положенного в основу действия, позволили писателю назвать свой замысел «драмой обстоятельств», а не нравов и не характеров. Крайне важно указание на то, что пьеса «Король нищих» рисовалась Бальзаку в 1849 г. как «весьма лестная для его величества народа». Шутливая интонация этих слов не может заслонить всего значения авторского признания великого писателя.

Эта пьеса была последним замыслом великого французского писателя. Бальзак умер вскоре после того, как вернулся в Париж из Верховни, побежденный тяжкой болезнью.

Смерть Бальзака не остановила буржуазную прессу, которая в разных формах продолжала травлю великого писателя, начатую еще при его жизни. Его пьесы одна за другой были сняты с репертуара. Если они и появлялись в ближайшие годы на сцене, то только изуродованные непрошеными соавторами, как было с пьесой «Меркаде», из которой постарались выбросить все бальзаковское.

Французская буржуазная критика Второй республики и особенно Второй империи в начале 50-х годов постоянно возвращалась к Бальзаку, но только

затем, чтобы оклеветать великого писателя, очернить его память. Негодуя на эту травлю уже мертвого писателя, Н. Г. Чернышевский нашел нужным напечатать в журнале «Современник» отрывки из воспоминаний о Бальзаке, написанные его сестрой и верным другом, Лорой де Сюрвиль («Современник», 1856, № 9). «Бальзак, подобно всем талантливым писателям, имел много завистников и врагов, был предметом ожесточенной клеветы,— писал великий русский критик.— Люди, имеющие свой расчет в том, чтобы чернить характер людей, таланта которых не могут помрачить в глазах публики, кричали о Бальзаке, как о легкомысленном и холодном эгоисте; читатели пасквилей, не знавшие личности, против которой направлена была злоба, и не отгадывающие низких причин, направлявших ее, часто верили этим пустым выдумкам». И далее, самым положительным образом отзываясь о записках Л. де Сюрвиль, Чернышевский утверждал, что «Бальзак-человек заслуживает такого же уважения, как Бальзак-писатель», тем самым подчеркивая свое высокое мнение о творчестве Бальзака.

Реализм Бальзака сохранил свою разящую силу и в наши дни: известно, что французское буржуазное литературоведение в течение многих десятков лет стремилось и стремится фальсифицировать Бальзака, умалчивая о многих наиболее ценных сторонах его творчества, хватается за каждую иллюзию или предрассудок писателя, чтобы объявить его своим. Характерна в этом отношении недавняя работа Бернара Гийона «Политическая и социальная мысль Бальзака» [1], в которой Бальзак прямо объявляется апологетом буржуазии.

В то же время прогрессивная критика современной Франции уделяет большое внимание Бальзаку как великому реалисту, разоблачителю буржуазного общества. Следует вспомнить здесь о работах Марселя Кашена [2], Пьера Декса [3], Вюрмера [4], о широком обсуждении «Утраченных иллюзий» на страницах «Леттр Франсэз» (ноябрь 1954 — январь 1955).

Советское литературоведение, опираясь на высокую оценку, которую дали Бальзаку Маркс и Энгельс, изучает Бальзака во всей его сложной противоречивости как художника, который велик правдивостью своего искусства.

А. М. Горький считал Бальзака одним из величайших художников-реалистов. Он указывал не раз на необходимость изучать великого представителя критического реализма, использовать его опыт.

Горький обращал внимание советского читателя и на гуманизм произведений Бальзака. «Книги Бальзака,— писал Горький,— наиболее дороги мне той любовью к людям, тем чудесным знанием жизни, которые с великою силой и радостью я всегда ощущал в его творчестве».

---

[1] Gayon B. La pensée politique et sociale Balzac. Paris, 1947.
[2] «Cahiers du communisme» № 6, juin 1949.
[3] «Nouvelle critique» №№ 5 и 6, 1949.
[4] «Europe» №№ 55—56, 1950.
[5] М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, М., 1941, стр. 270.

ГЛАВА XI

НАКАНУНЕ ФЕВРАЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ



дним из наименее исследованных участков во французской литературе первой половины XIX в. является творчество писателей из народа,— выходцев из крестьянской среды, как Пьер Лашамбоди, или из среды ремесленников, подобно ткачу Магю, или из низших слоев городской мелкой буржуазии, подобно булочнику Ребулю; начало творчества этих поэтов относится к первым годам Реставрации.

В конце 20-х годов, в связи с ростом общественного недовольства политикой Реставрации, в крупных городах появляются многочисленные демократические кружки песенников, так называемые гогетты (goguettes), где все громче звучит голос протеста против монархии Бурбонов и дворянско-клерикальной реакции. Творчество этих поэтов-самоучек, входивших в эти кружки, активно включалось в общую борьбу оппозиционного лагеря против режима Реставрации. Из среды участников гогетт вышли популярные впоследствии песенники — Луи Фесто и Пьер Венсар-старший.

В начале 30-х годов число песенных кружков подобного типа сильно увеличилось: к 1835 г. в одном только Париже и его пригородах их насчитывалось 480. Радостные гимны в честь июльской революции, поначалу звучавшие в этих кружках, сменились затем горькими песнями, бичевавшими Июльскую монархию, призывавшими к борьбе с нею, к ее свержению, к установлению республики. Многие народные поэты начала 30-х годов связали свое творчество с литературой июльской революции: таковы Эжезипп Моро, Л. А. Берто, Луи Фесто, Савиньен Лапуант, Жюль Мерсье и др.

По мере роста буржуазной реакции во второй половине 30-х годов количество демократических песенных кружков резко уменьшается: полиция преследует их и закрывает по всякому поводу. Но буржуазная реакция была бессильна положить конец их существованию. Правда, в начале 40-х годов поэзия гогетт утратила политическую остроту, свойственную ей в начале 30-х годов. Но в середине 40-х годов, накануне Февральской революции, на собраниях народных песенников снова зазвучали революционные мотивы.

Начало 40-х годов замечательно тем, что в литературе наряду с поэтами из городских низов и ремесленной среды появляется целая плеяда поэтов-рабочих.

Народные поэты 40-х годов [1] обычно печатались в журнале «Народный улей», основанном Венсаром-старшим в 1839 г. Деятельность многих из них была отражена в антологии «Социальные стихотворения рабочих» (1841), изданной сен-симонистом Олендом Родригом, и в антологии Альфонса Виолле «Народные поэты XIX века» (1846). Своим предшественником поэты-рабочие считали поэта-столяра XVII в. Адама Бильо, прозванного «Вергилием с рубанком»; тяготели они также к Лафонтену, к Мольеру и к старой народной песне, а из современных поэтов, помимо Беранже,— к Эжезиппу Моро. Часть поэтов испытывала влияние со стороны Гюго и Ламартина.

Деятельность народных поэтов 40-х годов была заметным явлением. «Но искры добра еще не погасли во Франции,— писал Белинский в 1844 г.,— они только под пеплом и ждут благоприятного ветра, который превратил бы их в яркое и чистое пламя. Народ — дитя; но это дитя растет и обещает сделаться мужем, полным силы и разума... В народе уже быстро развивается образование, и он уже имеет своих поэтов, которые указывают ему его будущее, деля его страдания и не отделяясь от него ни одеждою, ни образом жизни. Он еще слаб, но он один хранит в себе огонь национальной жизни и свежий энтузиазм убеждения, погасший в слоях «образованного» общества» [2].

Вступая в литературу, поэты из народа сознавали себя пришельцами из мира нужды и нищеты, им нехватало литературных связей. Но им была присуща уверенность в своих силах, и они с гордостью прибавляли к своей подписи слова: «поэт-рабочий». Загниванию Июльской монархии и преступлениям финансовой аристократии поэты-рабочие противопоставляли народный оптимизм, моральное здоровье, патриотизм, ненависть к «капиталу на троне» [3]. Пафос их поэзии заключался в утверждении решающей общественной роли народа: народ готов к самостоятельной борьбе за лучшее будущее, только он один вправе разрешить социальные проблемы, оздоровить общественную и государственную жизнь. Творчество этих поэтов было насыщено

---

[1] К народным поэтам старшего поколения принадлежали ткач Магю (Magu, 1788—1860), автор двух сборников стихотворений, изданных лишь в 40-х годах с предисловиями Жорж Санд и Беранже; Пьер Венсар-старший (Vinçard,? — 1882), автор сборника «Песни труда» (1869) и ценных «Мемуаров старого песенника сен-симониста» (1878); одареннейший народный баснописец Пьер Лашамбоди (Lachambeaudie, 1806—1872), сборник которого «Басни» (1839) множество раз переиздавался; руанский печатник по тканям Теодор Лебретон (Lebreton, 1803 — ?), автор сборников стихотворений «Досуги рабочего» (1833) и «Новые досуги рабочего» (1842); часовщик Луи Фесто (Festeau, 1798—1869), талантливый песенник, автор ряда сборников политической лирики, издававшихся с начала 30-х годов, и др.

Поэтами-рабочими, появившимися в 40-х годах, были: Пьер Дюпон (Dupont, 1821—1870), автор сборников «Крестьяне» (1846) и «Песни и песенки» (1851); столяр Алексис Дюран (Durand,— ?), которого Беранже ставил выше всех других поэтов-рабочих, автор поэм «Лес в Фонтенебло» и «Дворец в Фонтенебло»; рабочий Шарль Жилль (Gille, 1820—1856), автор многих талантливых политических песен, не получивший возможности издать их сборником; портной Константин Ильбей (Hilbey, 1817 — ?), автор сборника стихотворений «Гнев поэта» (1843) и замечательных литературных памфлетов; башмачник Савиньен Лапуант (Lapointe, 1812—1893), которому покровительствовали Беранже и Эжен Сю, автор сборников «Голос снизу» (1843) и «Уличное эхо» (1850); тулонский каменщик Шарль Понси (Poncy, 1821—1891), любимец Жорж Санд, автор «Морских стихотворений» (1842), «Верфи» (1844) и «Песен всех ремесл» (1850). Было множество и других даровитых поэтов, выходцев из среды рабочих и ремесленников: Безвиль, Бунъоль, Демуль, Клод Жену, Жерминьи, Шарль Маршан, Антуаннета Карре, Луиза Кромбах, Элиза Флери и др. Все они считали своим литературным учителем Беранже, присылали ему свои стихи, прибегали к его советам и помощи. Из рабочей среды выходили в 40-х годах также новеллисты, романисты, драматурги, историки, экономисты, публицисты.

[2] В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. II, М., 1948, стр. 632.

[3] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 24.

демократическими и социалистическими элементами, и в 40-х годах уже начинало противопоставлять себя буржуазной литературе.

В предисловии к сборнику «Новая песнь пролетария» (1841), автор которого, Буасси, пропагандировал учения сен-симонизма и фурьеризма, критик Жан Цинский (Czynski) решительно заявлял:

«Обычно жалуются, что мы живем в прозаическом веке, когда душа, лишенная благородных вдохновений, не находит себе никакой пищи. Критика проливает горючие слезы, объявляя, что поэзия умерла. Да, поэзия умерла, если вы следите только за модными, беспорядочными, лишенными цели и веры произведениями, где душа не встречает ничего, кроме пустоты и ничтожества». «Придите на наши собрания, послушайте наших фаланстерских поэтов,— они перенесут вас в новый мир. Вы научитесь уважать современных героев, шествующих к мирному завоеванию земного шара, объявляющих войну нищете...» [1].

Вокруг народной поэзии 40-х годов разгорелась ожесточенная борьба. Демократические круги принимали ее радостно и пропагандировали ее. «Только рабочие и должны заниматься болезнями общества,— писала Жорж Санд,— потому что как рабочие и как люди они являются его многочисленнейшими и наиболее несчастными жертвами. Как поэты они имеют право вдохновляться этим и называть свои стихотворения стихотворениями рабочих, т. е. стихотворениями людей, которые страдают и требуют» [2].

Лагерь буржуазной реакции встретил поэтов-рабочих враждебно. Особенно нашумела статья архиреакционера профессора Лерминье «О литературе рабочих» [3]. Выдавая эту литературу за проявление «пагубной лихорадки литературного честолюбия и тщеславия», Лерминье заявлял, что незачем рабочим стремиться к знанию и искусству: это не их дело.

* * *

Народная поэзия 40-х годов отражала сложные процессы. В ней проявлялись влияния разнообразных направлений утопического социализма, она испытала воздействие различных течений утопического коммунизма тех лет, в ней звучали и республиканские требования.

К началу 40-х годов всего ясней оформилось течение сен-симонистской народной поэзии, представленное, главным образом, творчеством поэтов-ремесленников. В этой поэзии, собранной в антологии Оленда Родрига [4], отразился временный кризис воззрений той части народного лагеря, которая в результате неудачного исхода революционной борьбы 30-х годов и победы буржуазной реакции поддалась иллюзиям утопистов с их отрицанием революционного пути и оптимистическими упованиями на мирное торжество прогресса.

Критическая сторона учения сен-симонистов, как и других учений утопического социализма, сыграла немалую роль в просвещении рабочих. Обличая противоречия и язвы капиталистического строя, говоря громким голосом об обездоленности и невзгодах народа, эти учения усиливали в народе его страстный порыв к лучшему будущему.

Характерен путь некоторых народных поэтов, ставших на рубеже 40-х годов представителями сен-симонистской поэзии. Савиньен Лапуант, побывавший в тюрьмах за участие в восстаниях 30-х годов, превратился под влиянием неуспеха революционной борьбы в пропагандиста социального мира.

[1] Boissy, Le nouveau chant du prolétaire, Paris, 1841, p. 5—6.
[2] G. Sand, Questions d'art de littérature, Paris, 1882, p. 99.
[3] «Revue des Deux Mondes», décembre, 1841.
[4] «Poésies sociales des ouvriers, réunies et publiées par Olinde Rodrigues», Paris, 1841.

«Нет, братья, будущее не на баррикадах»,— восклицал Лапуант, с волнением и драматизмом описывая кровавые и, как казалось поэту, бессмысленные жертвы, приносимые народом.

Луи Фесто, воспевший июльскую революцию в ряде гимнов и песен и резко выступавший против Июльской монархии, впоследствии тоже подпал под влияние сен-симонистов. Настроения социальной неудовлетворенности у него остались, но поэт отошел от темы политической борьбы и стал воспевать лишь борьбу человека с природой, мирные победы прогресса, подразумевая под последним широкое развитие индустриализма, расцвет науки и техники. В песне «Мирные победы» Фесто писал:

Всему покорному божественным законам
Наш долг мы возместим упорным, напряженным,
Торжественным трудом: земную глубину
Сетями трубных жил изрежем; на волну,
На пламя и на газ наложим гнет железный;
Гармонией небес и таинствами бездны
Обогатив, развив сознание свое —
На службу гению поставим бытие!

Перевод *Д. Бродского*

Сен-симонистские поэты находились под сильным влиянием религиозной стороны учения Сен-Симона,— демократизированного «нового христианства». Они считали, что основной закон жизни космоса и общества, установленный богом,— это закон любви. Любовь вместе с альтруизмом, братством и милосердием должна быть основой людских отношений. Отсюда — критика ими противоречий буржуазного строя, в котором, как они убеждались, все основано на борьбе своекорыстных интересов, на разобщенности людей, эгоизме, конкуренции, погоне за наживой, на служении жадности и гордыне, на полном забвении заветов христианской морали. Задача поэзии — содействовать нравственному возрождению людей, равно просвещая богачей и бедняков. Бедняки должны отказаться от ненависти к богатым, а богатые — от эгоизма; им надлежит помогать беднякам не милостыней, а настоящей любовью. Нравственное самосовершенствование людей — это предпосылка общественной гармонии, которой жаждут сен-симонисты.

Любовь должна объединить и народы, положив конец войнам. Для этого необходимо победить королей и «праздный класс», забавой которых являются войны. Как достигнуть этой победы, сен-симонистская поэзия не указывает: ее поэты ограничиваются мечтательными призывами к освобождению от милитаризма, разобщающего народы, к интернациональному братству. «Объединитесь, ведь все народы — братья, и пойте хором!.. Скажите, наконец, торжественное прости старому миру, ненависти, войне. Пусть гармония поселится на нашей земле. Порядок и мир — вот божий закон!»

Противопоставляя «праздному классу» — «класс работников», сен-симонистские поэты призывали тружеников не щадить своих сил для создания нового общества, где будет царствовать мирный творческий труд, руководимый наукой, где «мед будет принадлежать пчелам». Шарль Понси горячо призывал рабочих овладевать знанием для скорейшего прихода этого сияющего будущего.

Вникайте, о друзья, в истории страницы:
Свои священные найдите в ней права.
Тиранам более над вами торжества
Не править уж тогда! Напрасны их старанья!
Промышленности путь расчистят ваши знанья!
Великой родине отдайте жизнь свою!

Сплотитесь в дружную, единую семью!
Несовершенство душ избудьте! В океане
Трудящихся миров пусть наяву предстанет
Корабль прогресса вам, горящий, как хрусталь,
Ведомый господом в торжественную даль!

Перевод *Д. Бродского*

Подлинной основой страстной мечты сен-симонистской поэзии о лучшем будущем была неудовлетворенность народных масс настоящим. Эта мечта, отражавшая в себе свойственный народным массам оптимизм, и связывала сен-симонистскую поэзию с демократическим романтизмом. Этой мечтой определялась мажорная тональность многих сен-симонистских стихотворений, и она находила свое выражение в торжественных гимнах в честь прекрасного будущего, в одах, посвященных победам науки и техники, в дифирамбических песнях, славящих труд, в бодрых ритмах песен и в энергичных рефренах, звучавших как мерные удары молота по наковальне.

Однако мечта о лучшем будущем принимала у этих поэтов расплывчатый, порой даже реакционно-утопический характер. Ободряя народ, поэты сен-симонисты в то же время уводили его от социальной борьбы, проповедовали аполитизм, всепрощение, классовый мир, требовали от народа любить богачей и верить в их милосердие, стремились смягчать и затушевывать социальные противоречия. Они старались внушить, что лучшее будущее придет без революций, само собой, в результате побед науки и техники. Народная мечта об освобождении от гнета вырождалась в пассивное религиозное упование.

В сен-симонистской поэзии существовало и другое течение, полное неудовлетворительных, подавленных и даже пессимистических нот. Поэты этого течения видели, что лучезарные мечты о прекрасном будущем не сбываются, и тема социальных противоречий, недовольства буржуазной действительностью, тема разочарования в иллюзиях развертывалась у них все сильнее.

Их недовольство носило все более явный антибуржуазный характер, доходя до осознания классового антагонизма. В их поэзии начинали намечаться реалистические тенденции. Противопоставление бедняка хищному эксплуататору становилось характерной темой у этих поэтов; однако тема эта разрабатывалась ими лишь в форме горькой жалобы, попрежнему без революционных выводов.

Савиньен Лапуант писал, например:

Пшеничный хлеб, плоды — увы, не нам даны...
Не сеет радости за нашими столами
Любезный гость — вино... Угрюмы и бледны
Мы — в нищенском тряпье — трепещем под ветрами.
Что может оживить нам души и сердца?
Где ноги отогреть и синеву с лица
Согнать? — Дрема долит, но нам укрыться нечем.
Ах, тесно на земле отбросам человечьим!
. . . . . .
Кто доли отмерял и раздавал наделы?
Каким воришкою расхищен клад утех,—
Клад, предназначенный природою для всех?

Перевод *Д. Бродского*

В других случаях сен-симонистские поэты высказывались против самой промышленной буржуазии (входившей по их доктрине в состав «класса работников»), видя в ней уже только эксплуататора. В сатире Ф. Турта «Труд и нищета» говорилось, что рабочий вынужден бросать работу по

«строительству корабля», потому что он «черпает из этого источника одну нищету».

Так, сен-симонистская поэзия народного лагеря на рубеже 40-х годов оказывалась глубоко противоречивой. Социальному оптимизму и вере в мирную победу технического прогресса со временем все более противостояли растущие настроения неудовлетворенности, результат трезвого осмысления уроков социальной действительности.

Другие течения утопического социализма также оказали влияние на творчество поэтов из народа. Фурьеризм отразился в творчестве Буасси, переиздавшего свой сборник «Новая песнь пролетария» с дополнениями еще в 80-х годах [1]. Различные идеи христианского социализма, вливаясь в общее русло утопических учений, находили немало интерпретаторов в народной поэзии. Та разновидность мелкобуржуазного утопического социализма, которая стремилась «восстановить старые средства производства и обмена» [2] и, в частности, цеховую организацию промышленности, нашла своего апологета в лице поэта-столяра Агриколя Пердигье, воспевшего в «Песеннике путешествия по Франции» (1836) старые разлагавшиеся компаньонажи — средневековые объединения ремесленников-подмастерьев [3].

* * *

Энгельс указывает, что во Франции в 1834 или 1835 г. среди республиканских рабочих зародился, на основе бабувизма, «другой, более мощный коммунизм» [4]. Первые объединения [5] французских коммунистов 30-х годов просуществовали недолго. В 40-х годах лагерь коммунистов значительно усиливается и обладает уже большим количеством периодических изданий. Он представляет собой в эту пору ряд борющихся между собой идейных течений, хотя все они еще принадлежали к утопическому коммунизму. Наибольшую популярность в 40-х годах завоевало правое крыло коммунистического лагеря, возглавлявшееся Этьеном Кабэ (Cabet, 1788—1856). Однако наиболее передовым из коммунистических течений было революционно-коммунистическое, главой которого являлся Теодор Дезами (Dezamy, 1803—1850). Были и другие, менее значительные группировки.

В книге «Как я стал коммунистом» (1840) Кабэ решительно отвергает революционный метод социального переустройства и ратует за мирный путь реформ и утопических экспериментов. В 1840 г. Кабэ издал и свой знаменитый роман-утопию «Путешествие в Икарию». В этом социально-философском романе, ставшем «священной книгой» [6] французских рабочих 40-х годов, он пытался нарисовать устройство будущего коммунистического общества.

Во многих отдельных своих сторонах этот роман, действительно, обладал бесспорной пропагандистской ценностью (хотя в деталях Кабэ нередко впадал в смешной педантизм). Легко представить себе, с каким восторженным чувством бесправные, обездоленные рабочие 40-х годов читали у Кабэ о том

---

[1] Boissy, Poésies saint-simoniennes et phalansteriennes, Paris, 1881.

[2] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, М., 1955, стр. 31.

[3] Беранже, Эжен Сю и Жорж Санд восхищались Агриколем Пердигье. Пердигье оказался прототипом Агриколя в «Агасфере» Эжена Сю и Пьера Гюгенена в «Странствующем подмастерье» Жорж Санд.

[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 397.

[5] Энгельс указывает, что это были группировки «эгалитаристов» и «гуманитаристов» (см. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 398).

[6] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 399.

обществе, в котором нет ни бедных, ни богатых, ни эксплуатируемых, ни эксплуататоров, где нет социального антагонизма, где воплощено полное равенство, уничтожено различие между физическим и умственным трудом и хозяевами жизни являются трудящиеся, пользующиеся всеми материальными и культурными благами. Даже однообразие и бедность изобразительных средств автора не помешали громадной популярности «Путешествия в Икарию». Но Кабэ и в этом романе говорил, что изображаемое им коммунистическое общество было осуществлено не революционным, а мирным, пропагандистским путем. Неудивительно, что роман в целом вызывал насмешку Маркса и Энгельса, называвших его «карманным изданием нового Иерусалима» [1]. В глазах основоположников научного социализма, Кабэ был «самым популярным, хотя и самым поверхностным, представителем коммунизма» [2], впрочем, они видели в нем «признанного представителя огромной массы французских пролетариев» [3].



Пьер Лашамбоди.

В 1841 г. Кабэ возобновил издание своей газеты «Популэр», выходившей все 40-е годы; издавал он и ежегодный «Икарийский альманах». Задачей его прессы была мирная пропаганда коммунистических идей. Из современных народных поэтов Кабэ особенно охотно перепечатывал в «Икарийском альманахе» басни и песни Пьера Лашамбоди.

Пьер Лашамбоди издал первый сборник стихотворений в 1829 г. Он был долгое время связан с сен-симонистами, влияние которых ясно видно в его сборнике социальных басен. Отходя от лафонтеновской традиции, Лашамбоди порвал со старыми мифологическими и анималистическими басенными мотивами и создавал басни нового типа, посвящая их романтической пропаганде «идей будущего и социальных улучшений» под углом зрения интересов демократии. Неугасимый народный оптимизм побуждал Лашамбоди верить в победу добра над злом, в торжество прогресса, науки и техники; в поэме «Пар» поэт страстно прославлял человеческую мысль, шествующую путем открытий, научных достижений и развития технического прогресса, который подчиняет природу людям и обещает счастливое будущее. Социальные

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, М., 1955, стр. 37.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. III, стр. 161.
[3] Там же, т. V, стр. 518.

противоречия, общественный антагонизм Лашамбоди считал тем злом, которое объясняется несовершенством прошлого человеческого общества и непременно будет преодолено. В 40-х годах крах сен-симонистского учения привел Лашамбоди после увлечения фурьеризмом в лагерь утопического коммунизма, к икарийцам. Вполне вероятно, что его знаменитая песня «Не кричите: «Долой коммунистов!», не датированная, как и почти все произведения Лашамбоди, была создана накануне февральской революции.

Эта пропагандистская песня отличается ярко выраженными приемами ораторского построения: она ставит ряд вопросов, дает ответы на них, стремится расположить к себе скромностью требований и апеллирует к справедливости и к здравому смыслу слушателей.

Хоть и мечтатели,— вправе мы, чтобы
Мир не смеялся над нашей мечтой,—

смиренно говорит поэт, убеждая свою аудиторию внимательно выслушать его, отказаться от злобных подозрений, превозмочь свой эгоизм и по-честному понять, чего же на самом деле хотят коммунисты, гуманистические стремления которых не имеют ничего общего со вздорными измышлениями реакционеров.

Чем ненавистны вам эти слова:
Равенство, и коммунизм, и надежда?
Разве не всем нам сияют, как прежде,
Яркое солнце, небес синева?
Право же мы — не друзья анархистов!
Им и кричите «долой», а не нам.
Вам, обездоленным, именно вам,
Стыдно горланить: «Долой коммунистов!»

Песня заканчивалась следующей строфой:

Братья,— ужели так будет всегда:
Розы — богатым, шипы — для народа?
Общими станут все блага природы,
Каждый — апостол святого труда!
Братья, поверьте словам оптимистов:
Скоро зари вы увидите свет!
Если вам дорог свободы завет,
То не кричите: «Долой коммунистов!»

Перевод *В. Дмитриева*

Песня Лашамбоди являлась характерным и чрезвычайно популярным, имевшим множество публикаций, образцом «мирной» коммунистической поэзии 40-х годов.

Религиозная оболочка и религиозная фразеология песни тоже были неслучайны. В лагере французского коммунизма 40-х годов имелась группировка, пытавшаяся связать коммунизм с христианством: ее видным представителем был аббат Констан, автор «Библии христианства», подвергшейся судебному преследованию. Энгельс отмечал как своеобразную особенность французских коммунистов, принадлежащих «к нации, неверие которой общеизвестно», что они отличаются приверженностью к христианству: «Один из их лозунгов гласит, что христианство есть коммунизм: «le christianisme est le communisme», и они стараются это доказать, между прочим, при помощи Библии, ссылаясь на коммунизм, в котором якобы жили первые христиане» [1].

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 400.

В другой песне Лашамбоди, «Батрак», звучит коммунистический мотив, связанный с пропагандой имущественного равенства, от установления которого только и зависит счастье людей:

Вскричал батрак, весь день в поту лица
Хозяйское возделывая поле:
«Моя судьба, как деда и отца,
Влачить ярмо и в горькой жить неволе,
О, Равенство, уничтожай межи
И к счастью путь всем людям укажи!»

Перевод *В. Дмитриева*

Пресса Кабэ в 40-х годах печатала и много басен Лашамбоди. В басне «Школьный завтрак» поэт рассказывал, как в его детские годы в школе у учеников было правилом делиться за завтраком друг с другом всем, что у них было, и бедные ученики, к числу которых принадлежал поэт, были сыты:

Мы выросли; всё стало по-иному.
Я вижу: люди все разобщены,
Одни — пресыщены, другие — голодны,
И гонит их нужда из дому...
Весь век работают, а все не впрок;
Наградой — хлеба черствого кусок...
Рисую я себе грядущего картины,
И верю: все делить по-братски навсегда
Сумеют люди, став едины,
Как в школе завтрак свой делили мы тогда.[1]

Перевод *В. Дмитриева*

Более революционным и последовательным представителем французского утопического коммунизма 40-х годов был Дезами. В своем сочинении «Кодекс общности» (1842) Дезами утверждал, что коммунистический строй должен быть основан на общей собственности, общем труде, общем воспитании; для достижения коммунистического строя необходим революционный путь. Однако Дезами, подобно Кабэ, еще не мог разрешить многих важнейших вопросов, например, вопроса об историческом значении пролетариата, под которым он подразумевал не особый общественный класс, а подавляющее большинство населения Франции. Поэтому Дезами не мог понять руководящей роли пролетариата в будущей социалистической революции.

Журналы, издававшиеся Дезами в 1840 г., разделяя взгляды Бабёфа, заявляли о своем желании развивать его учение дальше. Но они не могли выйти за пределы круга основных идей, унаследованных от материалистов XVIII в. «Коммунистический строй есть для них строй, соответствующий требованиям разума и природы человека,— указывает В. П. Волгин.— Философской основой (их) социальных построений... является механистический материализм XVIII в. Естественно, что они не могут преодолеть рационалистическую социологию XVIII в. с ее учением о естественном и разумном порядке, не могут обосновать коммунизм исторически. Их коммунизм остается коммунизмом утопическим, несмотря на их стремление нести коммунистические идеи в массы рабочего класса, несмотря на их связь с революционным движением»[2].

Дезами писал и стихи. Они слабы, риторичны, но заслуживают внимания с точки зрения своей тематики. Обращаясь к поэзии, Дезами брал темы,

[1] «Almanach Icarien par Cabet», Paris, 1847.

[2] В. Волгин, Идеи социализма и коммунизма во французских тайных обществах 1835—1837 годов («Вопросы истории», 1949, № 3, стр. 75).

повидимому, наиболее популярные в коммунистической поэзии. Прежде всего тему равенства, встречающуюся уже у Лашамбоди. Со времени Бабёфа, одним из основных требований рабочего класса было требование экономического равенства, которого революция XVIII в. не осуществила. Отвергая буржуазно-демократическое понимание свободы, равенства и братства, коммунистическая поэзия 40-х годов подчеркивала, что равенства еще нет на земле, но что оно достижимо революционным путем, при ликвидации частной собственности, и явится основой для подлинных отношений свободы и братства.

В сатире «Портрет Эгоизма» Дезами красноречиво разоблачал варварское, людоедское бесчеловечие частного интереса, «опасного чудовища, заключающего в оковы священное Равенство». Другая песня Дезами «Унитарий» связана с революционным мотивом. Дезами говорит здесь о безотрадности настоящего: «Так что же? Жизнь только одно мучение? Или мы родились в долине с орби? Нет! Но для блага людей нужно *истинное равенство*, а все наши несчастия — от существования привилегий». Лишь «божественное равенство», которое является «прекрасной основой вселенной (de l'univers l'admirable structure), святой природе которого всё подчинено и благодаря которому всё становится свободой», лишь оно способно положить конец существованию тиранов, жестоких войн, всех осужденных и рабов — и на «божественном пиру равенства» всякий утолит голод и жажду. Революция необходима, заявляет поэт, ибо «одной любовью любим мы нашу Францию и не желаем больше ни господ, ни мелких сошек». Он уже видит вдали «храм счастья» и призывает «друзей», «храбрую и святую когорту», войти в него, «разбив дверь» и провозглашая лозунг «Общность!» И вот революция победила. Общее ликование. «Весь мир запевает священную песню; Марс потерял свой колчан; Игры, Смехи и Целомудренная Венера усаживаются за стол нашего пуританского пира». «И,— добавляет поэт,— я вижу миролюбивую руку небес, отверзающих нам сокровища» [1].

Религиозная фразеология, от которой не свободно это стихотворение, свидетельствует о том, что Дезами или не полностью утвердился на позициях материализма, или же намеренно прибегал к обычному языку пропагандистской поэзии 40-х годов. О самой революции сказано мимолетно и приглушенно: неизвестно, например, является ли ее движущей силой вся масса трудового народа, или же «храбрая и славная когорта» обозначает собой рабочих. Туманно описаны и результаты победы «властительного народа». Конечно, во всем этом давали себя знать и цензурные стеснения.

В напечатанной Дезами в его альманахе анонимной «Народной песне» коммунистическая мысль 40-х годов уже выражена прямо, без использования религиозной фразеологии. Приводим это стихотворение полностью. Оно начинается таким запевом:

Народ, воспряни! Тебя давно
Тьма угнетает вековая...
Знай: солнце светит всем равно,
На праздник Равенства сзывая!

Далее следуют строфы песни:

Природу матерью зовут,
Мы для нее равны, наверно...
Так почему ж — блага и труд
Разделены неравномерно?

Откуда ж тысячи рабов,
Кровопролитье войн бесплодных,
Мир богачей и бедняков,
Мир пресыщённых и голодных?

[1] Оба стихотворения Дезами напечатаны в издававшемся им «Almanach de la Communauté», Paris, 1843, pp. 149—150, 189—191.

В младенчестве не ведал ты,
О род людской, ни моря крови,
Ни роскоши, ни нищеты,
Ни привилегий, ни сословий...
О счастья дни! Тогда не зло —
Святое Равенство царило,
И солнце свет свой и тепло
Всем без различия дарило.

Но, опираясь на обман,
Тогда еще не очевидный,
Был Честолюбьем создан план,
План узурпации бесстыдной.
И вот с тех пор — цари, рабы,
У богатеев — горы злата,
И ничего... у голытьбы,
Хоть были все равны когда-то [1].

Перевод *В. Дмитриева*

Коммунистическая поэзия еще только зарождалась, отражая противоречия и теоретическую ограниченность тогдашнего французского коммунистического лагеря. Рассмотренные образцы коммунистической лирики весьма мало отвечали нараставшей революционности французских пролетарских масс. Отсюда весь ее противоречивый характер. Она представляла собой одно из течений демократического романтизма, помышляла о нуждах народа, была оптимистична, но отличалась мечтательностью, туманностью, наличием религиозных мотивов. Даже стихотворения, напечатанные в журнале Дезами,— единственные, пока известные нам образцы лирики революционно-коммунистического лагеря — отличаются абстрактностью, склонностью к иносказаниям; если они и стремятся пропагандировать революционный метод действий, то все же еще не вполне освободились от утопической веры в силу разумного довода и мирного убеждения. О неуверенном характере коммунистической поэзии 40-х годов особенно наглядно свидетельствует обилие вопросительной формы во многих ее стихотворениях: поэзия эта еще не может категорически утверждать свои положения, еще не в силах отразить решительную волю к свержению буржуазного строя, переполнявшую пролетарский авангард.

* * *

Из народнореспубликанских поэтов 40-х годов, энергично выступивших затем в пору февральской революции, можно назвать Гюстава Леруа, Шарля Жилля, Огюста Алэ, Виктора Рабино и др. Эти поэты благоговейно воспевали в своих песнях взятие Бастилии и другие события революции XVIII в., славили народных героев, боровшихся против Реставрации, вроде четырех сержантов Ла-Рошели. Особенно много писали они о плачевном исходе июльской революции, об обмане надежд народа, «властителя, согнанного с престола», и о героических участниках республиканских восстаний 30-х годов, доблестно погибших на баррикадах или томящихся в тюрьмах. Народнореспубликанские поэты хранили и революционную поэтическую традицию — они посвящали свои песни Беранже и любовно поминали поэтов июльской революции: Эжезиппа, Моро, Виктора Эскусса, Огюста Ле Бра.

Поэзия республиканцев выдвигала, главным образом, чисто политические требования — свержение Июльской монархии и установление республики. Однако эта поэзия, хотя и в общей форме, затрагивала социальные мотивы, выражая недовольство социальными противоречиями, контрастами богатства и бедности, нищей долей рабочих. В разработке этих мотивов поэзия республиканцев смыкалась с другими течениями народной поэзии тех лет.

В песне Шарля Жилля «Рудокопы Ютцеля» рудокопы, недовольные необходимостью работать на «праздных» и «неблагодарных», выражают такое пожелание: «Пусть все люди станут полезными, пусть те, которые

[1] «Almanach de la Communauté», Paris, 1843, pp. 191—192.

потребляют, также и производят». Человек не должен рождаться богатым, ибо все люди равны в правах и должны быть «только сынами собственных деяний». В финале песни рудокопы ставят вопрос: неужели они навсегда обречены терпеть иго богачей, знати, королей, и «неужели человечество погибнет, если попытается завоевать свои права?» И они отвечают: «Нет!» Мир возродит песня рудокопов Ютцеля, братская песня».

Песня Шарля Жилля говорит о проникновении в поэзию 40-х годов, разрабатывающую республиканские мотивы, идей утопического социализма с его верой в мирное — посредством «братской песни» — преобразование общества.

Более значительна лирика другого поэта-республиканца Виктора Рабино.

В песне «Не будем отчаиваться ни в чем» Рабино призывает трудовой народ бодро верить в будущее: «Самоотверженный труженик, ты служишь этим вельможам и их порокам, а за какой жребий обрекают они тебя в виде награды за твои старания? На вековой труд гнусного каторжника! Но ведь твоего гнева твоя мука станет мерой расплаты с ними». Не нужно жалобных стонов, продолжает поэт. Надо верить «утешительным звукам небесных мелодий»: «Дорогу песням фаланги! Дорогу песням икарийца! Это труба ангела, который освободит нас из пеленок». В песне «Военная слава» Рабино резко выступает против старого мира с его «наследственной проказой» — войнами. «Новый культ поднимается на горизонте, освобождая нас от оков, наложенных нашими палачами». Поэт ставит вопрос о том, как ускорить приход этого будущего. Только мечтами и надеждами? Нет. Чем же? Новой войной! Время войн, увы, еще не прошло, с грустью говорит Рабино: «великому голосу философии» не удалось «заглушить барабан». «Что делать, нужна еще одна, последняя война!». Нелегко сказать это поэту, который знает, как ненавистны народу войны, источник раздоров, деспотизма, скорби,— но тем более страстно твердит он, что такая последняя, освободительная война необходима. Он полон отвращения к дряблой и бессильной мечтательности утопического социализма, уповающего на филантропию, и в песне «Старые барабаны» иронически восклицает, обращаясь к поэтам-утопистам: «Воспевайте, мечтатели, братское единение, приводите волков в овчарню; при помощи железа мы сделаем больше для достижения вечного мира, чем вы при помощи своих песен. Земля дрожит,— назад, поэты!» Виктор Рабино полон предчувствия грядущей революции. «Польша, Испания, Италия, Англия — вы трепещете! Европа стала вулканом, а наша Франция — ее пылающим кратером. Поднимайтесь! Раб разорвал свой железный ошейник». По мнению Рабино, «никто уже не скажет: это безбожная война, одна из тех войн, которые с ужасом показывает история, бессмысленная война, в которой целый народ искупает своим мученичеством каприз короля». Нет, эта последняя война является справедливой: «здесь принцип сражается против каст». И после своей победы народ повесит «ненужные больше барабаны на святых алтарях братства».

В песнях Виктора Рабино звучит не только призыв к освобождению Европы от монархического рабства, но его песни позволяют заключить, что будущая, последняя война станет социальной революцией, «днем гнева» труженика, срывающего свой рабский ошейник.

Неслучайно упоминание Виктора Рабино об икарийцах, песнями которых он вдохновляется. Энгельс писал в январе 1844 г.: «... вся «мощь» французских республиканцев состоит в поддержке их коммунистами, которые до осуществления ими коммунизма желают иметь республику» [1]. В песнях Рабино отразилось стремление к коренному переустройству старого мира.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 411.



Пьер Дюпон. Портрет Г. Курбе. 1868.

* * *

Крупнейшим представителем демократической поэзии 40-х годов был народный песенник Пьер Дюпон.

Пьер Дюпон родился в Лионе, в семье ремесленника-ткача. Родители отдали его в духовную семинарию, но Дюпон не окончил ее и стал учеником ткача, а затем служащим. С юных лет он начал писать стихи, главным образом песни, считая учителями своими Беранже и Эжезиппа Моро. Академик Пьер Лебрен, живший в Провене, где нередко бывал Дюпон, обратил внимание на начинающего поэта, помог Дюпону в издании его первой книги «Два ангела» (1842) и устроил его на работу по составлению словаря французского языка при Академии наук. Работа над словарем принесла большую пользу поэту, обогатив его язык. Сборник деревенских песен Дюпона «Крестьяне» (1846) стяжал поэту первый успех у демократических читателей: Дюпон порвал здесь с традицией ложно-условного, «пейзанского» изображения деревни и создал песни, правдиво воспроизводившие сельский быт, трудолюбие крестьян, простые деревенские пейзажи. В меланхолической интонации, свойственной ряду песен сборника, отражались бедность и грустная монотонность крестьянской жизни.

Характерной особенностью мировоззрения Дюпона является его неугасимый оптимизм. Этот оптимизм поэта основан на вере в народ, в творческую мощь пролетариата, созидателя всех материальных ценностей. Для Дюпона характерна и вера в доброту человека, в неисчерпаемость его творческих возможностей, в силу его созидательного гения, обеспечивающего мирное развитие прогресса (песня «Машинист»). Всё это убеждает поэта, что лучшее будущее, возвещенное учителями утопического социализма, не за горами, что оно вот-вот готово наступить...

Дюпон верил в наличие потусторонних сил — добра и зла, вечно борющихся за человека, и хранил руссоистское представление о боге как источнике морали, прогресса, свободы, равенства и братства. Поэт считал, что благожелательный к людям бог и милосердная к ним природа заповедали человечеству наивысший закон, которому надлежит следовать,— закон любви. В песне «Дикарь» читаем:

Пришла пора забыть навеки наши споры,
И голод, и войну, и зла кровавый стон,
И выйти, наконец, на новые просторы
С горнистом впереди, смешав цвета знамен.
...И зависть позабыв, развеяв скорбь и слезы,
Пойдем мы к небесам тропинкою любви!

Перевод *Л. Остроумова*

Одной из особенностей Пьера Дюпона, противопоставлявшего любовь «зависти», т. е. классовой вражде, было его стремление отвлекаться от острых вопросов окружающей социальной действительности к более широким темам. Поэт как бы стремился уничтожить все мировое зло во всех его формах (разобщенность народов, власть золота и т. д.), и в этом своеобразно проявлялись широта и великодушие народных стремлений. Но на этом пути усиливались такие стороны творчества Дюпона, как мечтательность и абстрактность. В пору революции 1848 г. Дюпон будет гораздо больше интересоваться судьбами европейского революционного движения, чем борьбой французского трудового народа. Сторонясь от изображения острых социальных конфликтов, общественных противоречий, Дюпон поступал подобно сен-симонистским поэтам, которые желали утешать своих читателей, учить их вере во всепобеждающую любовь, но не останавливать их внимания на картинах горестей и невзгод. По словам Дюпона, назначение поэзии — в том, что она «чарует, утешает, поучает, воссоздает картины прошлого или поднимает душу к высокому пониманию будущего и идеала» [1].

Однако под влиянием резко обострившегося народного недовольства, начиная с середины 40-х годов, Дюпон не мог не откликнуться на волнующие вопросы современности. В этой обстановке реалистические тенденции его творчества усилились и особенно сильно прозвучали в «Песне рабочих» (1846) и в «Песне о хлебе» (1847).

«Песня рабочих» быстро получила широкую популярность во Франции, а затем и всемирную известность. Она представляет собой замечательный образец хоровой песни-призыва. Дюпон говорит здесь об обездоленности рабочих и призывает их к объединению. Пробудившаяся в начале 40-х годов воля пролетариата к объединению стала широко популярным требованием и нашла своих наиболее красноречивых пропагандистов в коммунистическом лагере [2].

---

[1] Pierre Dupont, Chants et chansons, t. I, Paris, 1855, p. 18.

[2] Мысль о значении классовой солидарности пролетариата и о необходимости объединения рабочих была особенно четко сформулирована сторонницей коммунизма Флорой Тристан в ее книге «L'Union ouvrière» (1843).

По сравнению с мягкостью, созерцательностью, идилличностью Дюпона в «Крестьянах», его «Песня рабочих» поражает энергией и мужественностью своего тона. Поэт гордо славит трудовую мощь рабочих, творцов материальных благ, покорителей природы:

При лампе утром мы встаем
На петушиный окрик дальний.
Мы спозаранок спины гнем
За черствый хлеб над наковальней.
. . . . . .
В борьбе с морскою глубиной
Никто из нас не отдыхает,
Всё у земли берем скупой.
Что кормит нас иль украшает:
Металл, и жемчуг, и алмаз.

Перевод *С. Залицкого*

Энергию, твердость, решительность, свойственные этому образу рабочей массы, Дюпон подчеркивает самой инструментовкой стиха.

В последующих строфах песни поэт говорит о горькой доле рабочих, которые не извлекают никаких благ из своих трудов. «Мы всего только машины»,— жалуются они. И Дюпон глухо добавляет: «Как только пчелы перестают приносить мед, хозяин их выгоняет». Феодальное иго как будто все еще тяготеет над рабочими, нищие дочери которых вынуждены продаваться последнему лавочнику. Рабочие обездолены, одеты в лохмотья, живут в ямах, а между тем в их жилах кипит горячая кровь, и, как все люди, они любят солнце и зелень дубов... В отличие от сен-симонистских поэтов, Дюпон не сбивается на слезливые жалобы и не отдается мечтаниям о всесильном техническом прогрессе. Нет, констатируя все невзгоды жизни пролетариата, поэт мужественно смотрит им в глаза, говорит о них скупо, лаконично, изображает их реалистически. Недаром его песня обратила на себя внимание Маркса, процитировавшего в «Капитале» четверостишие из нее:

Mal vêtus, logés dans des trous,
Sous les combles, dans les décombres
Nous vivons avec les hiboux
Et les larrons, amis des ombres [1].

В последней строфе Дюпон говорил, что до сих пор, когда кровь рабочих лилась потоками,— это всегда было к выгоде какого-нибудь тирана. «Побережем же ее впредь, любовь сильнее войны!» — восклицает поэт, призывая ждать того времени, когда «лучший ветер подует с небес или с земли».

Припев песни гласит:

Aimons-nous, et quand nous pouvons,
Nous unir pour boire à la ronde,
Que le canon se taise ou gronde
Buvons
A l'indépendance du monde! [2].

---

[1] К. Маркс. Капитал, т. I, Госполитиздат, 1953, стр. 699.
Перевод:

В лохмотья кутаясь, идем
Мы спать в сараи, под заборы.
Там с нами совы делят дом
И братья тьмы полночной — воры.

[2] «Будем любить друг друга, и когда мы сможем объединиться, чтобы выпить круговую.— будут ли молчать или грохотать пушки — давайте пить за мировую свободу!»

Хотя Дюпон и был поэтом-утопистом, он уже не согласен видеть в рабочих только обездоленную и беспомощную массу. Он изображает политическую активность рабочих, их волю к объединению. Этот порыв к объединению во имя лучшего будущего так много значил для рабочих 40-х годов, был такою заветной, такой лучезарной их мечтой, что припев хоровой песни Дюпона звучал с могучим и радостным лиризмом, необыкновенно уверенно, торжественно, мажорно.

События 1845—1847 гг., неурожаи, картофельная болезнь, резко возросшее обнищание масс, стачки рабочих, бегство части голодных крестьян в города — нашли отражение в творчестве Дюпона. В песнях 1845 г. поэт еще не находил верного тона — ни в шутливой песенке «О чем я мечтал», ни в песне «Хочу сбивать орехи», где шутка уже смешивалась с горечью. Но по мере трагического нарастания событий, приведших к крестьянскому восстанию в Бюзансэ, жестоко подавленному властями, Дюпон создал свою «Песню о хлебе», где звучит не только голос народных страданий, но и угрожающая готовность народа схватиться за оружие в ответ на правительственные репрессии против голодных. Ощущение поэтом резкого столкновения народных интересов с интересами правящих классов особенно присуще этой песне.

Голод не лечат ни войсками, ни гильотиной, твердит поэт.

Что ваших армий злая воля?
Находит ваш голодный враг
Свое оружье в диком поле,
На нивах, фермах и лугах —

Косу, и серп, и вилы злые!
А в городах гремит набат,
И даже девы молодые
Из ружей яростно палят.

Не задушить мятеж народа
И вопль: «О хлебе я кричу!»
Рыдает в нем сама природа:
«Я есть хочу!»

Перевод *А. Остроумова*

Обращаясь к правящим классам и к правительству, Дюпон твердит, что голодные не виноваты, если они голодны: хлеб нужен людям так же, как воздух, свет и вода. Чтобы хлеба было вдоволь, надо обрабатывать брошенную землю: «Взроем же грудь земли, и для этой битвы, полной любви, перекуем мечи войны на орала!» Дюпон — за то, чтобы правительство вооружало «циклопические руки» народа не для войн, а для покорения земли. В финальной строфе поэт снова призывает правительство меньше думать о распрях европейских кабинетов, а больше о жизни народа: «Страшитесь приливов и отливов вздымающегося народного океана, отдайте землю плугу, и хлеба будет хватать!» В «Песне о хлебе» отразилось возмущение широчайших народных масс политикой правительственных репрессий и ее протестующие ноты звучали как предчувствие революции, уже неизбежной.

Анализ всей рассмотренной народной поэзии 40-х годов обнаруживает ее принадлежность к прогрессивному демократическому романтизму. Присущие ей многочисленные реалистические тенденции вполне закономерны: народные поэты живут интересами окружающей действительности, видят на каждом шагу социальные контрасты и противоречия, видят бесправное и обездоленное положение народа, реакционную политику Июльской монархии, скандалы и преступления в правящих сферах. Но они еще не знают,

как переделать окружающую действительность, и отдаются утопическим мечтам о лучшем будущем.

Народные массы, еще не имевшие в 40-х годах революционной теории, находились в плену идеалистических представлений. Уроки окружающей действительности, социальных противоречий, углублявшейся классовой борьбы, конечно, отрезвили и просвещали народ, но еще не способны были совершенно освободить его от утопических иллюзий. Тогдашний уровень самосознания народных масс находил отражение в поэзии 40-х годов. Эта поэзия, зачастую, пугалась общественных противоречий, не видела выхода из них, а классовой борьбе старалась противопоставить религиозное упование, веру в братскую любовь, в социальный мир, даже в филантропию. Все это подтвердилось и в 1848 г. Лишь накануне февральской революции в народной поэзии стали слышны более решительные и мужественные призывы. Но хотя мечта народной поэзии о лучшем будущем была полна бодрого оптимизма, великой силы эмоционального воздействия,— эта мечта тоже еще носила романтически-неопределенный характер: будущее представлялось поэтам то в виде мирной победы технического прогресса, то в виде братского празднества после революционной победы принципа «общности».

Лишь в песне Рабино о народном потопе, который сметет троны Европы, революционный голос народа прозвучал более энергично. То же следует сказать и о «Песне рабочих» Дюпона, которая является одним из лучших произведений революционной народной поэзии 40-х годов.

* * *

Материалы французской народной поэзии 40-х годов наиболее многочисленны и сравнительно легко доступны. Но вопрос о художественной прозе и драматургии писателей из народа в эти годы остается еще совершенно не исследованным. Встречаются отдельные библиографические указания о пьесах, написанных тем или иным писателем, но произведения эти не обнаружены. Известно, что из народной среды выходили в 40-х годах прозаики, вроде Жильяна, которому покровительствовала Жорж Санд, но творчество этих писателей еще никем и никогда не изучалось.

Значительный интерес представляют литературные памфлеты писателя-рабочего Констана Ильбея.

Уроженец Нормандии, Ильбей приехал в Париж в 1837 г. Он пытался найти себе литературных покровителей в лице Кавэ, Казимира Делавиня, Дюма, Ламартина и всюду потерпел неудачу. Никто из них не желал читать его рукописей, а газеты не печатали его стихотворений. Простодушные провинциальные иллюзии Ильбея о братстве парижских писателей, о существовании некоей «литературной республики», где каждый старший писатель протянет руку начинающему, испарялись одна за другой. Он вскоре на личном опыте убедился в продажности буржуазной прессы и критики, где укоренился обычай вымогать у начинающих авторов деньги за публикацию их произведений и хвалебных рецензий на опубликованные ими вещи. Подобные же нравы Ильбей встретил и в театральном мире. В 1843 году директор театра «Одеон» потребовал с него 1500 франков за постановку его одноактной пьесы. Сторговались на 800 франках. Пьеса была принята, поставлена и даже удостоилась нескольких некупленных, а потому ругательных рецензий.

Собрав ряд фактов и документов, Ильбей приступил к разоблачениям. Он начал с маленького памфлета: «Способ, при помощи которого можно добиться постановки пьесы на сцене королевского театра «Одеон»» (1845).

Памфлет произвел шум в театральном мире, но если Ильбей рассчитывал, что общество всполошится, что произойдут какие-то перемены к лучшему, то он ошибся: ничего не произошло, даже директор театра остался на своем посту. В том же 1845 г. вышел основной памфлет Ильбея «Продажность газет», выдержавший несколько изданий. Ильбей рассказал здесь о всем своем литературном пути, о юности, об утрате одной за другой надежд, с которыми приехал в Париж, и о всех своих шагах — с приложением квитанций — по приобретению славы за наличный расчет. Он называл все газеты, с которыми имел дело, все фамилии и бесстрашно срывал маски с влиятельных критиков. Так он разоблачил продажность Гранье де Кассаньяка, напечатавшего хвалебную рецензию об его томике стихов за «подарок» в виде... серебряных столовых приборов и чайных ложек.

Памфлет Ильбея возбудил ярость со стороны задетых им газет и вообще всего лагеря тогдашней французской буржуазной печати, ибо описанная продажность была явлением повсеместным. В новом памфлете «Ответ всем моим критикам» (1846) Ильбей отмечал немногие положительные высказывания о памфлете «Продажность газет» и бесстрашно боролся со всеми своими врагами. Ильбей с искренним возмущением разоблачал продажность газет и театров, хотя еще не понимал, что речь шла о всей буржуазной культуре вообще.

Ильбей был одинок, и ему нелегко было противостоять стоустой травле буржуазных газет. Его обливали грязью, таскали по судам, по тюрьмам. Но он не прекращал борьбы. Привлеченный к суду Гранье де Кассаньяком, он издал язвительный памфлет «Защитительная речь Констана Ильбея в ответ на судебный вызов, сделанный Гранье де Кассаньяком» (1845), за которым последовал памфлет «Новый процесс по поводу четырех серебряных приборов и полдюжины чайных ложечек» (1846).

В дальнейшем Ильбей посвятил свою публицистику пропаганде Марата, как истинного друга народа. Он издал несколько речей Марата, а в 1847 г. выпустил новый памфлет «Марат и его клеветники», резко полемизировавший с только что вышедшей книгой Ламартина «Жирондисты». Все эти издания Ильбея то конфисковывались, то давали повод возбудить против автора судебное преследование, и в январе 1848 г. Ильбей попал в тюрьму. С первых же дней февральской революции он выступил с предостережением к народу,— не доверять правительству, возглавляемому Ламартином. В издаваемой им газете Ильбей продолжал оставаться пропагандистом Марата, и он попрежнему являлся жертвой судебных и полицейских преследований. После декабрьского переворота 1851 г. Ильбей эмигрировал в Швейцарию, где и умер.

Год смерти Констана Ильбея неизвестен. Его памфлеты, яркий памятник публицистики 40-х годов, одно из предвестий февральской революции, никем и никогда не изучались. Во Франции нет ни одной книги, ни одной статьи о Констане Ильбее, исключая краткой заметки в энциклопедии Ларусса, клеветнически извращающей его облик.

* * *

Творчество писателей, вышедших из народных низов, развивалось в органической связи с общей демократизацией передовой французской литературы тех лет.

Люди из народа все более становились в 40-х годах положительными героями французской литературы, особенно в социальных романах Эжена Сю и Жорж Санд.



Гаварни. Народный поэт. Гравюра.

Накануне февральской революции влияние народной литературы сказалось на известной социальной мелодраме Феликса Пиа «Парижский тряпичник» (1847). В предшествующих своих пьесах 40-х годов Пиа то впадал в слащавую сентиментальность, изображая рабочих в виде невинно страдающих аполитичных жертв буржуазной преступности («Два слесаря»), то писал трескучие цареубийственные драмы («Норвежец Седрик»). В «Парижском тряпичнике» Пиа создал реалистический образ человека из народа, папаши Жана, показав, как этот аполитичный бедняк в результате выпадающих на его долю гонений и несправедливостей поднимается к протесту, дает отпор насильникам и в финале пьесы разоблачает преступного банкира Гофмана.

В пьесе Пиа в отрицательных образах барона Гофмана и его дочери отразились и впечатления людей из народа от многочисленных громких уголовных процессов той поры. Маркс писал: «Не участвовавшие во власти фракции французской буржуазии кричали: «*Коррупция!*» Народ кричал: «*Долой крупных воров! Долой убийц!*», когда в 1847 г. на самых высоких подмостках буржуазного общества публично разыгрывались те самые сцены, которые обыкновенно гонят люмпен-пролетариат в притоны разврата, в богадельни и в дома для умалишенных, приводят его на скамью подсудимых, на каторгу и на эшафот» [1].

Пьеса Пиа была не единственным [2], но, несомненно, самым крупным произведением социально-протестующей драматургии 1847 г., обязанной своим пафосом подъему народного негодования; недаром Герцен посвятил ее анализу половину своего третьего письма из Франции. «...Он философ, он мудрец, а главное, он — характер»,— писал Герцен о папаше Жане [3].

В своей социальной мелодраме Феликс Пиа утверждал, что буржуазное общество — это организованный разбой, попирание и ограбление сильными слабых и что лучшие представители этого общества, в конце концов, уходят к народу. Такой тезис особенно отвечал настроениям демократиче-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, М., стр. 114.

[2] Можно указать, например, на социальную комедию поэта-республиканца Этьена Араго «Аристократы» (1847), где представителям родовой знати, наполеоновского дворянства и финансовой аристократии противопоставляется молодой изобретатель-плебей; пьеса заявляла о неспособности «высших классов» к дальнейшему управлению Францией и о том, что их должен сменить народ.

[3] А. И. Герцен, Полн. собр. соч. и писем, т. V, Пг., 1919, стр. 145.

ских зрителей 1847 г. Успех пьесы Пиа, по словам П. В. Анненкова, видевшего ее, был «больше чем колоссальный» [1]. Роль папаши Жана играл знаменитый актер-демократ Фредерик Леметр, обогащая ее всем своим замечательным реалистическим мастерством. Герцен говорил о «беспощадности» игры Леметра: «Он вырывает из груди (зрителя.— *Ю. Д.*) какой-то стон, какой-то упрек, похожий на угрызение совести» [2].

Черты народного мировоззрения, лежавшие в основе романтической мелодрамы Пиа, облагораживали и спасали пьесу. Но такие ее стороны, как пристрастие автора к крикливым эффектам, к ходульным положениям, к сентиментальности, наконец, счастливый финал мелодрамы, когда полиция арестовывала барона Гофмана (финал, вызвавший протест Герцена),— не могли нравиться Белинскому, тоже видевшему эту пьесу в Париже. Белинскому, как и Герцену, был по душе в ней один папаша Жан в исполнении Леметра.

Несомненно, что мелодрама Пиа была лишь слабым отражением революционной воли масс к свержению Июльской монархии. Но успех пьесы объяснялся тем, что демократические зрители не только с полным сочувствием переживали все ее волнующие, контрастные социальные ситуации, но и видели в ней больше того, что в ней было. В их восприятии героиня пьесы, работница Мария, превращалась из воплощения пассивной покорности, каким она была у Пиа, в воплощение невыносимых более и зовущих к отпору народных страданий. В глазах народных зрителей образ барона Гофмана был полным реалистической правды типом представителя финансовой аристократии; легко представить себе чувства зрителей в тот момент, когда папаша Жан разоблачал банкира! Вот почему театр Порт-Сен-Мартен давал пьесу Пиа 24 февраля 1848 г., в день февральской революции, в качестве спектакля для баррикадных бойцов, и последние с восторгом внимали Леметру, который уже восстановил в своей роли все, сделанные цензурой павшей монархии, купюры и великолепным жестом швырял королевскую корону в корзину тряпичника.

Вместе со всей демократической культурой страны, писатели-самоучки, выходцы из ремесленной и рабочей среды, в 40-х годах сделали заметные шаги в своем развитии. Творчество этих писателей несомненно еще во многом обнаруживало слабость, далеко еще не изжило различных утопических иллюзий, но суровые уроки действительности отрезвляли его, обогащали жизненным опытом. Полный острого недовольства действительностью, Июльской монархией, буржуазным строем, народ жадно порывался к лучшему будущему. Стихийная жажда перемен, борьба за счастье обездоленных тружеников составляли основу и душу всей демократической литературы 40-х годов.

---

[1] «П. В. Анненков и его друзья», т. I, СПб., 1892, стр. 314.
[2] А. И. Герцен, Полн. собр. соч. и писем, т. V, Пг., 1919, стр. 141.

Часть четвертая

ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА 1848-1871 гг.



ПОЭЗИЯ ФЕВРАЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

1

Как всегда бывает с развитием политической поэзии, вызванной на свет приходом той или иной революции, хронологические рамки литературных и историко-революционных процессов не совпадают. Поэзия революции, получившая пищу в развитии ее политических событий, воспевающая ее стремления, зажженная благородным огнем ее освободительных идей, продолжает существовать и пропагандировать дело революции даже после ее поражения. Обширная и замечательная политическая поэзия французской революции 1848 г. не завершается с концом Второй республики, а, в известной мере, продолжает свое развитие и в последующую пору 50—60-х годов.

Поэзия революции 1848 г. возникает в дни свержения Июльской монархии и развивается на основе всех политических событий, связанных с историей революции и Второй республики. Она широко отражает страстные мечты и стремления трудовых масс, борьбу пролетариата за коренное социальное переустройство. Она вскрывает растущее разочарование народа деятельностью временного правительства, разочарование исходом выборов в Учредительное собрание, и горячо откликается на июньское восстание пролетариата в 1848 г. Она отражает в дальнейшем борьбу трудящихся против буржуазной реакции, против «партии порядка», жаждущей установления «сильной» власти, монархии.

Поэзия революции активно откликается на выборы президента республики, на попытку монархического переворота в январе 1849 г., на неудавшееся восстание мелкобуржуазной демократии в июне 1849 г. и на государственный переворот, организованный Луи Бонапартом в декабре 1851 г.

Под могучим воздействием еще недавних революционных событий и в борьбе со Второй империей поэзия революции 1848 г. продолжала существовать и в 50—60-е годы в творчестве эмигрантов, ссыльных и тех народных поэтов, которые вынуждены были томиться под гнетом Второй империи.

Поэзия революции 1848 г. представляет собой отражение в искусстве одной из великих народных трагедий прошлого — трагедии обманутых народных надежд; но вместе с тем эта поэзия сумела показать веру народа в будущее, перспективу дальнейшей революционной борьбы.

Жертва всевозможных преследований со стороны буржуазной реакции, поэзия революции 1848 г. почти целое столетие находилась в полной безвест-

ности, но ныне выходит из мрака, чтобы занять достойное место в истории французской литературы.

В политической поэзии революции 1848 г. кроме творчества широкоизвестных поэтов-демократов, разделявших стремления трудовых народных масс той поры, значительную роль играли органически связанные с жизнью и борьбой народных масс поэты-рабочие и поэты-ремесленники, которые появились во французской литературе в 40-х годах.

Изучение революционной поэзии 1848 г. сопряжено с большими трудностями. Они заключаются, прежде всего, в несобранности народной поэзии революционного периода: она не только никогда не переиздавалась с тех пор во Франции, но всячески замалчивалась и даже подвергалась систематическому уничтожению. Помимо небольшого числа книжных публикаций [1], главным образом начального периода революции, искать эту поэзию надлежит в прессе 1848—1851 гг. и в издававшихся в ту пору листовках.

С другой стороны, эта поэзия во Франции еще не изучалась, и об ее авторах не сохранилось почти никаких биографических или библиографических сведений, исключая разве таких крупных поэтов, как Пьер Дюпон и Лашамбоди, уже приобревших себе известность до революции, или как Эжен Потье, прославившийся после нее.

Развитие поэзии революции 1848 г. целесообразно разделить на три периода.

Первый из них начинается с февральских дней и заканчивается июньскими событиями 1848 г. Это время энтузиазма, восторгов, грез о всеобщем братстве, время гимнов и дифирамбов. На смену ему приходит пора той грандиозной битвы, которая вскоре завязывается между пролетариатом и буржуазией и находит свое отражение в страстной, трагической поэзии июньских дней.

Второй период развития поэзии революции 1848 г. обнимает произведения, созданные после июньского восстания 1848 г. и кончая декабрьским переворотом 1851 г. Это период разочарования народа во Второй республике, период угрюмых и саркастических песен, период продолжающегося изживания народом утопических иллюзий и поисков новых путей революционной борьбы.

Третий, финальный период поэзии революции 1848 г. приходится на 50—60-е годы, когда создаются последние произведения этой поэзии — в эмиграции, ссылке и в парижском подполье.

---

[1] «La Voix du peuple, ou les républicaines de 1848», Paris, 1848.
«Almanach de la République française et de barricades, 1848», par trois ouvriers, Paris, s. a. (1848).
«Chansonnier républicain, 1793—1848», Paris, 1848.
«Journées de la Révolution de 1848», par un garde national, Paris, s. a. (1848).
«Almanach des chants nationaux pour 1849», par tous les chansonniers populaires de Paris, Paris, 1849.
Ch. Vincent, Album révolutionnaire, Paris, 1849.
S. Lapointe, La baraque à Polichinelle, Paris, 1849.
Его же, Les échos de la rue, Paris, 1850.
C. Genoux, Chants de l'atelier, Paris, 1850.
P. Dupont, Chants et poèsies, Paris, 1875.
P. Lachambeaudie, Fables, Paris, 1852.
E. Pottier, Quel est le fou? Paris, 1884.
Его же, Chants révolutionnaires, Paris, 1887.
J. Dejacques, Les Lazaréennes, Paris, 1851.
Нами широко использованы материалы антологии «Поэзия французской революции 1848 года» в переводах Валентина Дмитриева (Гослитиздат, 1948). Все стихотворные цитаты, приводимые без указания имени переводчика, взяты из этой антологии.

2

В дни февральской революции для современников стало особенно ясно возросшее значение рабочего класса в жизни общества. Блузник с ружьем в руке сделался героем дня. Народная масса видела в нем своего предводителя, «высшие» классы боялись его и льстили ему.

В целом ряде песен первых дней революции народ воспевался, как основная социальная сила, свергнувшая Июльскую монархию. Такова, например, песня Виктора Драпье (Drappier) «Слава республике»:

Три дня — и вот рабом голодным
Сожжен величественный трон.
Три дня — и стал Спартак свободным,
Три дня — и целый мир спасен.
. . . . . .
Гордись, народ, победой славной!
Твой вклад в историю не мал.
Страницы доблести недавно
Своей ты кровью написал.

Коль деспотизма гидра злая
Поднимет голову,— ты с ней,
Навеки зло уничтожая,
Народ, расправиться сумей!

Поэзия первых дней февральской революции горячо славила народную победу и связывала с ней пришествие свободы, равенства и братства. Песенник Гюстав Леруа (Leroy), отражая веру народа в завоеванную республику и ее будущие разумные мероприятия, писал:

Грядущее! Исполни все желанья:
Работу — всем! Всем — хлеба! Ведь пора,
Чтобы старики не ждали подаянья,
Чтоб обучалась в школах детвора.
Свои права отныне твердо зная,
Мы никому их не дадим презреть...

А Пьер Дюпон думал, что провозглашение республики уже означает приход золотого века. «Искать ли нам лучшую долю на небе, когда она тут?» — увлеченно провозглашал поэт.

Единство всей нации — вот, казалось, что принесла февральская революция. Луи Фесто в первые дни ее победы писал в песне «Братство»:

Свергнут был деспот ударом единым,
И вдохновил нас единый порыв.
Солнце единое, ярче свети нам!
Будет единым наш гордый призыв.
Встанем, друзья, под единое знамя!
Громко взывает к вам голос певца:
Объединимся! Свобода, ты с нами.
Братство, едиными сделай сердца!

Все эти иллюзии Пьера Дюпона, Луи Фесто и многих других народных поэтов были так понятны. Не только была завоевана и волей народа провозглашена долгожданная республика, не только введено всеобщее избирательное право. Во всей Европе бушевала революция, поднявшая бурю восстаний в Италии, свергавшая королевские троны в Германии, в Австрии, в Венгрии. Все эти причины воодушевляли французскую народную массу, усиливали ее праздничное настроение, ее патриотическую гордость, «всеобщее упоение народа» [1].

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, М., 1955, стр. 128.

«В то время,— пишет Маркс,— все роялисты превратились в республиканцев, все парижские миллионеры — в рабочих. Фразой, соответствовавшей этому воображаемому уничтожению классовых отношений, было *fraternité* — всеобщее братание и братство. Это идиллическое отвлечение от классовых противоречий, это сентиментальное примирение противоположных классовых интересов, это фантазерское воспарение над классовой борьбой, словом, братство,— вот что было истинным лозунгом февральской революции. Лишь простое *недоразумение* раскололо общество на классы, и 24 февраля Ламартин окрестил временное правительство «правительством, которое прекращает *страшное недоразумение, существующее между различными классами*». Парижский пролетариат упивался этим великодушным порывом всеобщего братства» [1].

К первым дням революции относится множество сатирических песен, посвященных падению монархии, бегству в Англию Луи-Филиппа вместе с ненавистным народу министром Гизо (А. Далес «Филипп и его пес», Э. Байе «Гражданину Гизо» и др.). В торжественных патетических песнях поэты благоговейно чтили память участников революционного движения, павших в борьбе за свободу: народных героев взятия Бастилии, июльской революции и революционной борьбы 30-х годов (Э. Байе «Павшим за свободу» и др.). Многие песенники страстно славили успех зарубежного революционного движения, горячо призывая временное правительство оказать поддержку восставшим народам Европы. Пьер Дюпон в «Песне солдат» писал:

По бороздам, от крови красным,
Республика, веди солдат!
Пусть Марсельеза громогласно
Зовет к оружью, как набат!
Взмахни могучими крылами,
Победа! Разверни скорей
Республики всемирной знамя,
Изгнав навек всех королей.

Песня заканчивалась знаменитым припевом:

Народы — братья нам родные,
А все тираны — нам враги!

В песнях начального периода революции 1848 г. оживали старые формы поэзии революции XVIII в. Появлялись новые тексты на мотивы «Карманьолы» и «Ça ira», был создан ряд новых текстов «Марсельезы». Перепечатывались песни Беранже и Эжезиппа Моро. Создавались подражания песне Беранже «Потоп».

С первых же дней революции центральное место в ее поэзии занимает тема народа. Образ народа обычно дается в ней как обобщенный образ народной массы, которая верит, надеется, борется и к которой поэты обращаются с призывами. В мажорных, дифирамбических тонах обрисовывает поэзия февральской революции всю полноту великодушных стремлений народа. Патриотически гордый и счастливый своей победой, он желает, чтобы Франция снова стала путеводной звездой для народов Европы, борющихся за свободу. Ему дорого счастье всего человечества, и он стремится к тому, чтобы с утверждением всемирной республики прекратились в мире кровопролитные войны.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, М., 1955, стр. 121.



Г. Курбе. Фронтиспис к «Le Salut public», 1848, № 2. Рисунок.

Мысль о счастье Франции, о счастье ее свободных граждан, о счастье вчерашних бедняков более всего заботит народ. Он желает, чтобы кончилась безработица, чтобы не было больше нищеты и темноты, чтобы были счастливы женщины и дети, чтобы Тюильрийский дворец стал приютом для инвалидов труда. И он желает, чтобы свободные французы стали переделывать самую природу — для общего благоденствия и довольства. В песне «Юная республика» Пьер Дюпон восклицал:

Мы можем творить чудеса!
Поднять целину поспешите,
Сажайте в пустыня леса,
Болота везде осушите!
Давно уже Франция ждет...
Струись же, поток изобилья!

Изображение действительности обычно оказывалось у поэтов революции 1848 года романтизированным: поэты зачастую отдавались «фантазерскому воспарению над классовой борьбой». Власть мечты господствовала у них над трезвым отношением к действительности: они жили чувством, надеждами и доверчиво ждали, что заветные народные мечты о счастье всех обездоленных претворятся в жизнь сами собой.

Поэты 1848 г. воспроизвели в своем творчестве и те многочисленные иллюзии и предрассудки, во власти которых находилась народная масса. Прежде всего, религиозность. Народная поэзия революции насыщена религиозными мотивами. Волю и вмешательство небес поэты видят почти на каждом шагу. Париж поднялся в феврале «подобно воскресшему Христу», провозглашенная республика «ниспослана самим богом» — такие высказывания

постоянно встречаются в песнях Пьера Дюпона, и не у него одного. Евангельские реминисценции, примеры и образы нередки в ту пору и у Эжена Потье.

Другой популярной романтической иллюзией народных поэтов было представление о наступившем всеобщем братстве, в силу которого необходимо, по евангельскому завету, стремиться к содружеству классов. Савиньен Лапуант в песне «Дети Парижа в февральские дни» возглашал:

Весь мир обширный озарит
Зажженное в Париже пламя.
Народы братство одарит
Своими щедрыми дарами.

Без братства не достигнуть торжества!
Ведь сказано: друг друга возлюбите.
Осуществить завет спешите,
Рабочие, солдаты, буржуа!

Помимо этих и многочисленных других романтических представлений, у поэтов февральской революции были и те иллюзии, которые родились в ее дни. Так, решающая роль народа в осуществлении революции и давление народа на временное правительство, которому пришлось пойти на ряд уступок, порождали у некоторых поэтов ту опасную иллюзию, что Вторая республика — это не только детище народа, но и народная республика. Подобную точку зрения высказывал, например, Гюстав Леруа.

Ряд песен запечатлевал гордость народа от сознания того, что победа достигнута его руками. В этой гордости проявлялись и понимание своей силы, и чувство собственного достоинства. Но поэты приходили иной раз к чрезмерной переоценке народного могущества и к забвению вопроса о классовой борьбе, как было это в песне «Два подмастерья» Пьера Дюпона. Впрочем, в некоторых других песнях этот мотив народной гордости разрабатывался в форме противопоставления рабочих буржуазии. Авторы этих песен не могли утратить сознание неустранимого социального антагонизма даже в пору всеобщего ликования после победы февральской революции. «Долой шляпу перед картузом, на колени перед рабочим!» — таков был припев одной широко популярной песни 1848 г.

Образу народа присуща еще одна весьма важная черта: народ сознает, что в предшествовавших революционных движениях он постоянно был игрушкой в чужих руках, и он не хочет, чтобы его обманули снова. В песне Нувиля «Три февральских дня», изданной листовкой, говорилось:

Завоевав свободу, сохраним
Свои права — мы кровью их вернули!
Мошенникам украсть их не дадим,
Как в тот тридцатый год, в июле!

В этом высказывании отражалась воля народа к тому, чтобы самому стать собственным освободителем от ига эксплуататорских классов.

Этот мотив недоверчивости народа выражался по-разному. В одном случае он всплывал в песне эпизодически, обычно в ее первых строфах, а завершалась песня привычной романтической надеждой на всеобщее братство: «Станем же навсегда едиными, несмотря ни на что, и пусть больше не будет эксплуатируемых, пусть больше не будет эксплуататоров!» — восклицал Гюстав Леруа в песне «Народ и буржуазия». В другом случае мотив недоверия составлял основу песни. Он не исчезал после ее первых строф, а, напротив, крепнул, потому что находил для себя пищу в новейших событиях революции, и он звучал в финале песни как ее итог, реалистически запечатлевая осознанную ненависть народа к буржуазии. Впрочем, и в этом случае, в

народной поэзии революции 1848 г., особенно в первом периоде ее развития, прорывались иногда рецидивы прежних привычных утопических упований.

По мере развития и углубления революции, в ее поэзии наметились два основных направления: умеренно-демократическое и революционно-демократическое.

Первое направление, в особенности тесно связанное с установками демократического романтизма, было представлено большинством поэтов-ремесленников. Оно выражало неудовлетворенность существующими социальными противоречиями, обездоленностью народа до и после февральской революции, но для него характерны были относительная умеренность социально-политических требований, нерешительность, колебания и компромиссы в политической борьбе, склонность искать общий язык с временным правительством; здесь были очень сильны мелкобуржуазные влияния и утопические иллюзии. Именно у поэтов этого направления упомянутый выше мотив народной недоверчивости не обладал устойчивостью: они всё уповали на то, что народ будет облагодетельствован временным правительством или буржуазией.

Второе направление было представлено поэтами-коммунистами и теми народнореспубликанскими поэтами 40-х годов, которые обнаруживали близость к подлинным интересам рабочего класса. Поэты революционно-демократического направления тоже еще далеко не во всем освободились от наследия утопизма, тоже еще романтики, но в их творчестве всё более усиливается удельный вес реалистических тенденций. Эти поэты отличались революционно-коммунистическими тяготениями, резко заявляли о классовых требованиях пролетариата, а в обстановке обострявшейся социально-политической борьбы приходили к углубленному пониманию непримиримости социальных противоречий капиталистического строя. Второе направление в особенности замечательно тем, что в нем теперь ясно, определенно и решительно прозвучал голос революционного пролетариата, не находивший своего прямого выражения в народной поэзии 40-х годов. Поэты второго направления энергично и резко ставили острейшие социальные проблемы, красноречиво и страстно призывали народ к революционной борьбе за его требования, славили народных революционеров, разоблачали антидемократизм буржуазии и реакционность Второй республики.

Естественно, что в народной поэзии 1848 г. с самого начала наметились существенные различия в трактовке народной темы.

Умеренно-демократическая поэзия, верная традициям буржуазно-демократической революционности, традициям монтаньяров, считала главнейшей заслугой народа свержение им Июльской монархии и завоевание республики. Она изображала народ в виде врага королей и знати, в виде веселого, храброго, дерзкого парижского плебея, который добился победы и не имеет больше никаких забот и требований. Таков образ народа в песне Огюста Алэ (Alais) «Парижанин за делом»:

Освистывать смело
Спесивых и наглых глупцов;
Бранить то и дело
Льстецов, дураков, подлецов;
Порой над вельможей,
Карету его повстречав,
Подшучивать тоже —
Таков парижанина нрав.

Алексис Далес (Dalès) в песне «Ударим-ка сильней» также обрисовал народ лишь как весельчака и балагура, как храбреца, для которого

революция — нечто вроде бала. Правда, эти песни Алэ и Далеса были созданы в самые первые дни революции. Они были полны ликования, восторга победы, ничем не омраченной радости.

Поэты умеренно-демократического направления упорно верят в республику и ждут от нее облегчения народной участи, все еще ищут мирных, нереволюционных путей разрешения социальных противоречий.

Правда, некоторые представители умеренно-демократической поэзии приняли участие в июньском восстании 1848 г., но и они в дальнейшем колебались между утопическими верованиями и разочарованиями в них. Процесс изживания утопических иллюзий в умеренно-демократической поэзии был особенно затруднен из-за обилия в ней мелкобуржуазных влияний, вследствие которых, например, у Гюстава Леруа, Эжена Байе, Огюста Алэ проявляется обывательский страх перед коммунизмом, соединенный с полным его непониманием. Именно по этой причине умеренно-демократическая поэзия взывает к социальному миру и хранит утопическую веру в силу разумного классового эгоизма богачей, который должен заставить их поделиться частью благ с голодающими бедняками, дабы сохранить свое богатство. Утопические иллюзии становились у некоторых из этих поэтов прямым оружием в борьбе против коммунизма. Огюст Алэ писал, например, в песне «К богачам»: «Братство, призывая тебя, каждый из нас требует своей доли благ... Богачи, счастливцы мира, не бойтесь слова равенство, а следуйте лучше плодотворному закону самоотвержения: дайте нам поверить в братство». И далее поэт говорил: «Чем больше вы блистаете, тем более пролетарии строят против нас опасные планы; поразмыслите же! Ведь социализм — решенный вопрос в наше время. Чтобы заглушить голос коммунизма, дайте нам поверить в братство».

Поэзия революционной демократии совершенно иначе, гораздо более реалистически трактовала тему народа.

Мы уже упоминали о песне Лашамбоди «Не кричите: долой коммунистов!» Песня эта пользовалась широчайшей популярностью в начале февральской революции и распространялась листовками. Столь же популярной была другая песня Лашамбоди «Бедность и рабство — одно и то же», свидетельствовавшая об освобождении народного авангарда от абстрактного буржуазно-демократического понимания лозунга свободы. Песня эта пропагандировала мысль коммуниста Распайля о том, что пока существует нищета, свободы нет и не может быть.

В лохмотьях, согбен, меж проникнутых спесью
Идешь ты, бедняк... Где ж свобода? Где хлеб?
Лишь право на труд приведет к равновесью
Весы, на которых вся тяжесть судеб.
Богатый и бедный — противники сроду,
Враждуют друг с другом... Зачем же давно
Толкуют у нас про свободу?
Ведь бедность и рабство — одно!

Песня Лашамбоди создает образ народа, полного горьких и тяжелых раздумий, мечтающего положить на земле конец социальному неравенству, нищете и народному бесправию. Песня эта ценна не только тем, что она признает существование классового антагонизма; важно отметить и ее требование права на труд. Указывая, что право на труд — это «первая неуклюжая формула, в которой резюмируются революционные требования пролетариата»,

Маркс писал дальше, что, в обстановке развития революционных событий 1848 г., «за *«правом на труд»* стояло июньское восстание» [1].

Эта песня Лашамбоди, точная дата создания которой неизвестна, пользовалась огромной популярностью в 1848 г. В первые месяцы революции Лашамбоди сблизился с Бланки и стал его заместителем как председателя революционного клуба. Поэт немало печатался в революционной прессе. После июня 1848 г. он был арестован, хотя и не участвовал в восстании: имя его как известного народного поэта, связанного с коммунистическим лагерем, было слишком ненавистно для буржуазной реакции.

Остановимся на «Народе» Эжена Потье (Pottier, 1816—1887), стихотворении, написанном в начале революции. Перед нами опять совсем не тот образ народа, что в песнях Огюста Алэ и Далеса:

Дождь моросил всю ночь, и мгла как будто тюлем
Париж окутала... И он,
Меся ногами грязь, пошел навстречу пулям,
Хоть был оружия лишен.
Про голод позабыв, про жажду, что палила
Его уста, он шел во мгле.
Гигант июльских дней, чья не иссякла сила,
Восстал он снова в феврале.

Народ идет в лохмотьях, с обнаженной грудью, продрогший, усталый. Но он идет не для того, чтобы достать золота или растянуться на пуховом ложе в дворцах тиранов. И ему мало того, что свергнута монархия.

Нет, золота ему и роскоши не надо.
Он хочет хлеба и труда.
Да, хлеба для детей, которых без пощады
Терзают голод и нужда.
Он хочет, чтоб его хозяином признали,
Хозяином своей судьбы,
Он хочет, наконец, чтоб гражданами стали
Всегдашние рабы.
И все свои права завоевал он с бою,
Он умереть за них готов.
«Свобода или смерть!» — худой своей рукою
Он пишет на стенах дворцов.

Эжен Потье, сын рабочего-упаковщика и сам в юности занимавшийся профессией отца, первую свою песню написал еще под впечатлением событий июльской революции. Поэту было тогда 14 лет, а песня эта называлась «Да здравствует свобода!» В 1831 г. был издан небольшой сборник песен Потье «Юная муза». Беранже приветствовал поэта-подростка отечески-ласковым письмом. В 30—40-х годах Потье переменил несколько профессий: был классным наставником в пансионе, пытался стать профессиональным литератором, затем сделался рисовальщиком по тканям. Участник рабочего движения 30—40-х годов, Потье разделял республиканские воззрения, тяготел к бабувизму и в 40-х годах писал бабувистские песни. В 1848 г. поэт увлекся учением Фурье, но разошелся с его учениками, так как, по его словам, «был слишком революционен для этой миролюбивой демократии» [2]. Потье откликнулся на революцию 1848 г. множеством песен и принял участие в баррикадной борьбе июньского пролетарского восстания. Активно участвуя в усилившейся в 60-х годах пролетарской борьбе, став членом

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, М., 1955, стр. 141.
[2] Eugène Pottier, Chants révolutionnaires, Paris, 1937, p. 264.

Интернационала, Потье оказался затем одним из видных деятелей Парижской Коммуны. Влияние Парижской Коммуны содействовало расцвету и реалистической зрелости творчества Потье, ставшего в 70—80-х годах великим французским пролетарским поэтом.

Принадлежа в 40-х годах к тому течению коммунистической мысли, которое хранило революционную традицию Бабефа, чем и отличалось от различных направлений «мирного» коммунизма, Потье, естественно, смог дать более углубленное и более правдивое изображение народа. Поэт говорил о народных требованиях, о том, что рабочий класс желает труда и хлеба, т. е. «права на труд», желает человеческой жизни для своих детей, признания своих гражданских прав и права распоряжаться своей судьбой.

Изображая народ, идущий могучей поступью, Потье создавал реалистический образ грозной и наступательной социальной силы. Это был уже не статичный образ горестно размышляющего народа, как в рассмотренной песне Лашамбоди, но действенный, динамический волевой образ. Это был тот народ, который осознал, что он — не только творец всех земных материальных ценностей, но и творец революций, «гигант июльских дней» 1830 г., и он приходит сурово и решительно требовать своих законных прав, которые им завоеваны в февральские дни. Резкий, требовательный характер пожеланий народа подчеркивался энергичным ямбическим ритмом стихотворения.

В первое время после революции Потье, поддавшись общему ликованию, увлеченно воспевал деревья свободы и введение всеобщего голосования, которое, как он надеялся, приведет трудящиеся массы к управлению страной.

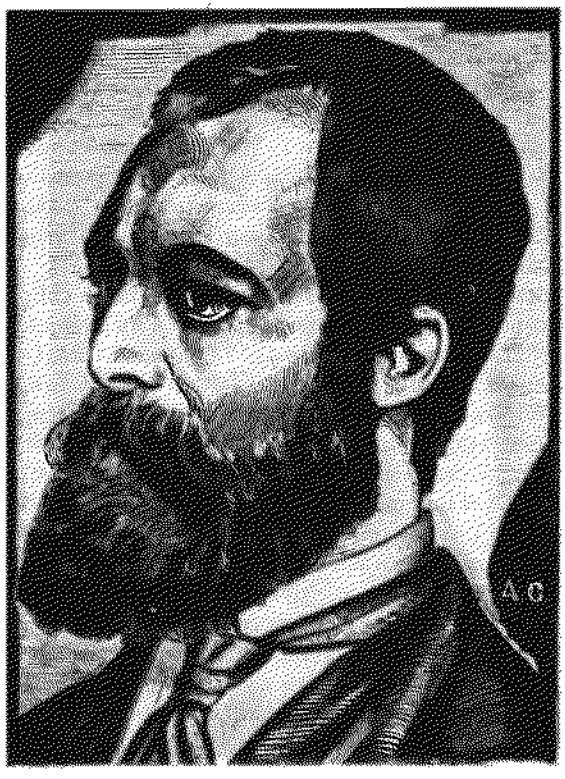
Разделяя иллюзию народа о полезной деятельности люксембургской комиссии, созданной временным правительством под напором требований пролетариата, Потье в песне «Генеральные штаты труда» призывал эту комиссию — людей труда — уничтожить на земле нищету, рабство, ростовщичество.

На примере этой песни полезно отметить влияние пережитков революции XVIII в. в поэзии 1848 г. Энгельс писал, что в эту пору «наши представления о характере и ходе провозглашенной в феврале 1848 г. в Париже «социальной» революции, революции пролетариата, были ярко окрашены воспоминаниями о прообразах 1789—1830 годов»[1]. Власть этих «прообразов» была сильна и среди парижских революционеров. Понятие «генеральных штатов труда» как обозначение люксембургской комиссии родилось у Потье по аналогии с Генеральными штатами, созванными накануне революции 1789 г., а самую песню Потье создал как новый текст «Марсельезы». Воскрешая метрическое построение и сохраняя некоторые призывы «Марсельезы», Потье мобилизовал боевую, любимую народом песню для служения новым задачам, и ее прежний призыв к победе над внешним врагом преображался теперь в призыв к переустройству общества.

В последней строфе Потье восклицал:

Любовь священная к отчизне!
Ты вдохновишь нас! Повели
Навек изгнать во имя жизни
Нужду, невежество с земли!
И скажет гордая эпоха,
Когда закончим мы труды:
«Теперь пора пожать плоды,
Вы поработали неплохо!»
За дело, граждане! Теперь иль никогда!
Вперед! Час наступил правления Труда!

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, М., 1955, стр. 94



Эжен Потье.

Однако, полный иллюзий, Потье не может не видеть неприглядной картины действительности. Надежды прекрасны, но ничто пока не меняется. Заветное Равенство все еще распято на кресте. И в песне «Старый дом — на слом!» голос поэта звучит так же мужественно, трезво и реалистически, как в «Народе».

Нельзя больше терпеть существование буржуазного общества с его вопиющими социальными противоречиями. Пятиэтажный дом современности внешне выглядит чистеньким и даже позолочен, но сколько в нем лжи! В первом этаже живет капиталист, у которого от золота распирает стены; на втором — спекулянт, жиреющий на голоде народа; на третьем — куртизанка, и там царит разврат; на чётвертом — бездельник-рантье; на пятом — нищая семья, умирающая от холода и голода... В подвале живут солдаты,— но стоит ли им защищать этот дом, который давно пора сломать?

Поэзия революционной демократии начала революции 1848 г., тоже еще не освободившаяся от религиозных и кое-каких утопических упований, обладала мужественным и требовательным голосом, энергично и смело призывала к борьбе за народные интересы. И образ народа, создаваемый ею, гораздо глубже и реалистичнее, чем в песнях Агэ или Далеса.

3

Прошел март, проходил апрель. Народные мечты о братстве и единстве не осуществлялись. Безработица и нищета только возрастали. 25 марта 1848 г. революционно-пролетарские клубы Парижа издали воззвание о необходимости коренного преобразования существующего социального строя.

Тем временем реакция сплачивалась и ее пресса призывала «обуздать народ». 31 марта была опубликована клеветническая фальшивка, так называемый «документ Ташеро», преследовавший цель запятнать честное имя признанного народного вождя Бланки.

22 апреля происходили выборы в Учредительное собрание. Подготовка к выборам содействовала обострению народного недоверия и бдительности. В целом ряде пропагандистских и юмористических песен («Вчера и сегодня» Г. Леруа, «Будем настороже» Далеса, «Тряпичник-кандидат» Огюста Алэ и др.) звучали призывы к народу — отказаться от близорукой беспечности и выбирать честных людей, а не приспособленцев, не маскирующихся врагов республики. Подобные «кандидаты» высмеивались во многих сатирических песнях и баснях («Помещик-кандидат» Вуазена, анонимная басня «Волк, ставший республиканцем» и др.). В кантате Фурнье «Народ — своим представителям» выдвигалось требование, чтобы депутаты создали справедливые законы, сбросили вековой гнет с тружеников, воспитали достойную смену граждан, спасли дочерей народа от проституции.

Выборы в Учредительное собрание и их результат, как указывает Маркс, сыграли большую отрезвляющую роль для народного сознания. «Но выборы вместо их *воображаемого* народа показали *действительный* народ, т. е. представителей различных классов, на которые он распадается... Всеобщее избирательное право ...сразу поднимало на вершину государства все фракции эксплуатирующего класса, срывая с них таким образом их лживую маску...» [1].

Так как выборы утвердили власть буржуазии, в конце апреля произошли волнения рабочих в ряде городов. Достойно упоминания, что Беранже, избранный в Учредительное собрание, немедленно под разными предлогами стал добиваться отставки и вскоре добился ее.

Со времени выборов в Учредительное собрание рабочему классу стало ясно настоящее буржуазное лицо Второй республики; «это не та республика, которую парижский пролетариат навязал временному правительству, не республика с социальными учреждениями, не та мечта, которая носилась перед бойцами баррикад» [2]. Естественна и логична была попытка пролетариата разогнать 15 мая Учредительное собрание, на что буржуазная реакция ответила арестом вождей мятежного народа.

С этого времени облик народной поэзии 1848 г. существенно меняется. Доминирующими в ней становятся интонации разочарования, недоверчивости, сознание народом своей обманутости, растущий голос возмущенного протеста.

Настроения эти проникают и в умеренно-демократическую поэзию. В песне Эжена Байе «Будь бдителен!» говорится об обмане народных надежд:

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, М., 1955, стр. 129.
[2] Там же, стр. 130.

На мостовых Парижа кровь застыла...
Мы видим кровь, но не видать свобод.
Ужели все напрасной жертвой было?
Ужель опять ты предан, о народ?
В сердцах у всех сомненье зародилось...
Ружье, рабочий, снова заряди!
Реакция опять зашевелилась...
Будь бдителен! Во все глаза гляди!

«О, где же все, о чем народ мечтал?» — горько восклицает поэт, жалуясь на то, что права людей опять в загоне, что реакционеры жаждут задушить свободу, что монархисты выдвигают своих претендентов на престол... Тем не менее Эжен Байе еще не изжил всех иллюзий, еще не утратил веры в республику, в возможность братства:

Надежды свет блеснул тебе, рабочий...
Дадим зарок бороться до конца!
О братство! Вот наш светоч в темной ночи,
Его огнем горят у нас сердца!

После событий 15 мая буржуазная реакция переходит в решительное наступление. Она ненавидит национальные мастерские, усматривая в них армию рабочих, всегда готовых ринуться в бой. Она осыпает рабочих проклятиями, именует их «кровопийцами». Лозунгом буржуазной контрреволюции становятся слова: «С этим надо покончить!» Тем временем экономический кризис все возрастал. В начале июня в Париже находились без работы и без хлеба десятки тысяч рабочих. «У рабочих не было выбора: они должны были или умереть с голоду или начать борьбу»,— писал Маркс [1].

В песне Огюста Лойнеля (Loynel) «К настоящим демократам» говорится, что реакционеры поднимают голову, угрожая свободе, и что среди «цветистых ораторов» Собрания вряд ли сыщется хоть один настоящий патриот. «Позор тем,— восклицает поэт,— чьи вероломные голоса называют нас *кровопийцами*! Так говорят они об истинных патриотах, освященных крещением на алтаре мостовой!» Однако, как и в рассмотренной песне Байе, негодование Лойнеля разрешается утопическими надеждами. В последней строфе его песни читаем: «Вам, богачи, вам одним на этой земле должна принадлежать благородная и священная миссия: дайте нам поверить в будущее! Богачи, делитесь своим хлебом в тяжелые дни,— ведь безработный рабочий *имеет право быть голодным!*»

Огюст Лойнель принадлежал к направлению умеренно-демократической поэзии. У него, как и в других подобных песнях, звучит, скорее, интонация жалобного недоумения и негодующей защиты от незаслуженного обвинения. Отметим пассивность такой интонации: поэты удивлены, озадачены, негодуют, но им, все-таки, кажется, что происходит недоразумение, что с богачами еще можно будет столковаться. Так полагает Лойнель. А Байе, утрачивая одни иллюзии, цепляется за другие. Все дело снова — во власти утопических влияний, в надежде найти мирный выход из положения.

Но не так отнеслась к буржуазным нападкам на народ революционно-демократическая поэзия. Она не только возмущенно отвергала лживое обвинение, но, под влиянием нараставшей революционной активности рабочего класса, переходила в атаку. В песне «Кровопийцы» Эжен Потье энергично доказывал каждой строфой, что истинные кровопийцы — это банкиры, ростовщики, сановники. Именно они, а не рабочие! «Нет, кровопийцы — это

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, М., 1955, стр. 131.

богачи!» — звучал рефрен песни. Справедливостью своей аргументации, выстраданных обвинений, откликавшихся в каждом рабочем сердце, своим страстным наступательным пылом песня Потье призывала рабочий класс к борьбе с врагами народа.

Другой поэт-коммунист, член клуба Бланки, рабочий Луи Пюжоль (Pujol, 1822—1866), служивший в национальных мастерских, активный участник событий февральской революции и июньского восстания 1848 г., с пламенной энергией выразил ненависть рабочих к буржуазии[1]:

Буржуазия — ты вампир, и ненасытный!
Сосешь ты жадно кровь из жертвы беззащитной.
Доколе будешь ты вгрызаться вновь и вновь
В народное нутро и пить рабочих кровь?

Для изображения эксплуататорской ненасытности буржуазии поэт обратился к образу чудовища из народных поверий. Но Пюжоль уже был не из тех поэтов-утопистов, для которых главным было показывать угнетенность и беспомощность народа-жертвы, из которого буржуазия-вампир высасывает все соки. Он принадлежал к революционно-коммунистическому лагерю 1848 г. и ставил себе задачей в своей поэзии звать народ к сопротивлению, оправдать его право на борьбу, показать кипучее напряжение и динамику этой борьбы. Его стихотворение приобретает особенную энергию и выразительность в финале, где поэт предсказывает, что измученный народ воспрянет и по заслугам воздаст своему палачу:

...Вдруг ненависть придаст несчастной жертве силы
И в ярости она сломает вам клыки,
Вампиры гнусные... И, сжавши кулаки,
На брюхо прыгнет вам, жестокие убийцы,
И выдавит из вас всю кровь, о кровопийцы!

Предельная накаленность пролетарской ненависти накануне июньского восстания, столь ярко отражавшаяся в поэзии коммунистов, вызывала к жизни и политическую сатиру революционно-демократического лагеря.

В поэзии 1848 г. не раз делались попытки воскресить форму «Немезиды» Бартелеми. Остановимся на попытке поэта Пелена (Pélin), редактора газеты «Раскаленные ядра»[2]. Начальная из серии задуманных им сатир, озаглавленная «Первое ядро», с подзаголовком «Программа автора», была напечатана в № 1 его газеты от 22 — 25 июня 1848 г.

Поэт горестно вспоминал здесь о великих республиканцах 1793 г.: они босиком, с пением «Марсельезы», шли в битву с врагом, чуждались золота и мысли об обогащении, думали только о спасении родины, которая была их единственной любовью, разделяли все нужды народа и с чистой душой по-

[1] Биографических сведений о Пюжоле почти нет. «Этот Пюжоль,— пишет о нем буржуазный историк и современник 1848 г. Ипполит Кастиль,— был одним из тех рабочих которых гений революции подхватывает, словно гомеровских героев, увлекаемых воинственными богинями... Становясь на несколько дней поэтами, писателями, ораторами, эти рабочие бросают толпам обрывки головокружительных фраз, которые поднимают народ и разъяряют его» («Революция 1848 года в воспоминаниях участников и современников» М.—Л., 1934, стр. 338). Незадолго до июньского восстания Пюжоль опубликовал брошюру «Предсказание кровавых дней», полную ненависти к эксплуататорам народа, но написанную в мистическом духе. Бежав после июньского восстания, Пюжоль издал в Брюссел в 1855 г. сборник стихотворений «Fables populaires». В 60-х годах он принял участие в гражданской войне в США на стороне северян, в качестве солдата. Погиб при кораблекрушении в 1866 г. О Пюжоле см. в журнале «La Révolution de 1848», t. IV, p. 302.

[2] Никаких биографических данных о Пелене не сохранилось. Во французской революционно-демократической прессе после июня 1848 г. имя его больше нам не встречалось

гибли на эшафоте 9-го термидора. Каким достойным образцом могли бы послужить эти люди!

Но не таковы современные правители Франции, возглавляющие Вторую республику. Это спекулянты, для которых нет ничего святого. Это враги народа, его угнетатели и предатели, люди, полные презрения к нему. Поэт призывает народ не поддерживать их, ибо они только принижают его права. «Нет, отныне наше место обозначено точно: мы станем на гласисах атакуемого места, и если вы осмелитесь открыть огонь, мы сплотим ряды державного народа!»

Сатира Пелена призывала пролетариат — «энергичного рабочего» — к управлению Францией. Она оправдывала его право на вооруженную борьбу, если буржуазия первой откроет огонь, но оставляла право на объявление войны и за народом. В конце сатиры Пелен говорил, что поднимает черный флаг — «флаг невзгод, нищеты и траура, флаг, который скажет господину Дюпену (председателю Учредительного собрания.— *Ю. Д.*): «Если у меня нет работы и хлеба — пусть будет война!»»[1]

Несмотря на некоторые длинноты сатиры Пелена, ее голос звучал мужественно и энергично, подобно стихотворениям Потье и Пюжоля.

В предиюньские дни появлялись и песни, резко и прямо звавшие народ к расправе с эксплуататорами. Такие песни могли бы сохраниться только чудом и, разумеется, не сохранились. В лучшем случае, мы имеем фрагмент в несколько строк, и то лишь потому, что какая-нибудь буржуазная газета, задним числом переживая свой испуг июньских дней, приводила эти стихи в качестве «образчика кровавой поэзии господ социалистов». Таков, например, следующий, именно таким образом спасшийся от забвения отрывок какой-то песни:

Ужели создан люд рабочий,
Чтоб буржуа обогащать,
Для них потеть и дни и ночи,
Для них все силы истощать?
Не быть тому! Коль вы хотите,
Друзья, прихода дней иных,
На плаху богачей тащите,
На фонарях повесьте их!

Они опять злоумышляют,
Хотят нас всех зажать в тиски,
И наши братья умирают,
Чтобы набить им кошельки...
Друзья, скорее отберите
Добро народное у них!
На плаху богачей тащите,
На фонарях повесьте их![2]

Июньское восстание приближалось. Предвидя его, буржуазное правительство все более стягивало к Парижу войска.

---

[1] Форму стихотворной периодической сатиры пытался возродить и Савиньен Лапуант (в соавторстве с Шарлем Дели); сатира их называлась «Пролетарские стихотворения». В № 4 газеты «Организация труда» от 7 июня 1848 г. была напечатана первая из этих сатир «Задача» в № 12 от 14 июня 1848 г. вторая — «Венсенская башня», посвященная Барбесу, заключенному в тюрьме после событий 15 мая. Упомянем, что накануне июня 1848 г. «Организация труда» была еще очень далека от бонапартистских позиций, к которым скатилась позднее. В эту пору она рьяно выступала против бонапартистской агитации среди рабочих, горячо рекомендуя им «избирать себе знаменем не человека, а принцип, именно — принцип демократии» (№ 11 от 13 июня 1848 г.).

[2] Опубликовано в газете «L'Union», 13 июля 1849 г.

«В свое время для создания февральской республики с ее уступками социализму,— пишет Маркс,— понадобилась битва пролетариата, объединившегося с буржуазией против монархии; теперь нужна была вторая битва, чтобы освободить республику от сделанных ею уступок социализму, чтобы официально утвердить господство *буржуазной республики*. С оружием в руках буржуазия должна была отвергнуть требования пролетариата. Настоящей колыбелью буржуазной республики была не *февральская победа, а июньское поражение*»[1].

Восставшие 23—26 июня 1848 г. парижские рабочие были лишены своих вождей, арестованных после событий 15 мая. Особенно нехватало Бланки, который все время удерживал пролетариат от преждевременного выступления, проницательно видя, что рабочих провоцирует на него буржуазия. Руководство восстанием осуществляла группа молодых, пламенных и отважных революционеров, среди которых видную роль играл поэт Луи Пюжоль. Восстание, проходившее стихийно, продемонстрировало величайший героизм и отвагу рабочих, но было обречено на поражение, так как мелкая буржуазия и крестьянство его не поддержали.

Целый ряд поэтов участвовал в восстании: Эжен Потье, Гюстав Леруа, Пьер Дюпон, Дежак, Шарль Жилль, Эжен Шатлен и др. На июньских баррикадах был и Шарль Бодлер, в то время горячо сочувствовавший революционной борьбе пролетариата.

Пьер Дюпон посвятил июньскому восстанию «похоронную песню» под названием «Июньские дни». Дюпон горестно оплакивал восстание, в котором сам принимал участие, видя в нем теперь, после его разгрома, лишь роковое нарушение социального мира, печальную гражданскую междоусобицу. Поэт горевал о тяжелых утратах, понесенных обеими боровшимися сторонами:

Горой калек и мертвецов
Спят бунтари и офицеры.
Как много храбрых здесь бойцов!
Ужели гнев не кончил меры?

Перевод *А. Остроумова*

Дюпон оплакивает даже смерть парижского архиепископа Аффра, который пытался от имени церкви примирить борющихся и был при этом смертельно ранен.

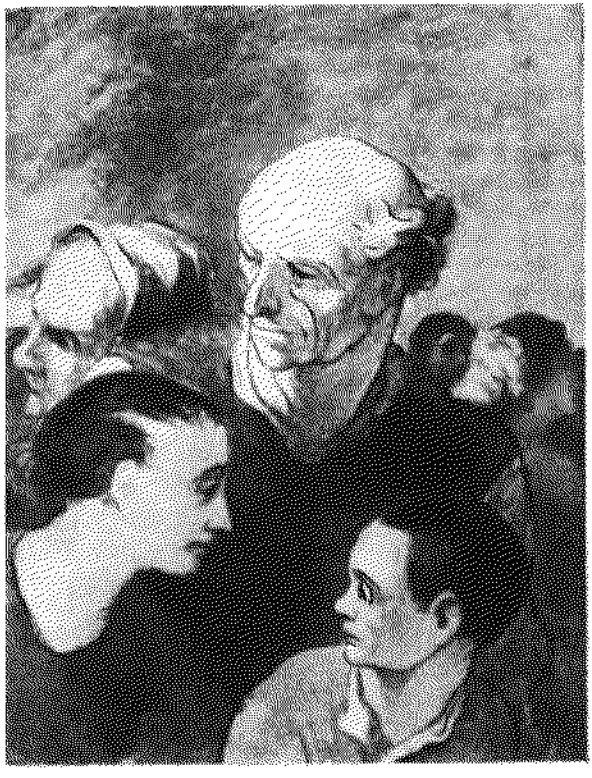
В рефрене этой песни оживает утопический призыв к классовому миру:

Господней воле предадим
Мы крови жертвенные реки,
Да скроем камнем гробовым
Раздор и ненависть навеки.

Беспомощные призывы к классовому миру, раздававшиеся после июньского восстания из уст даже такого значительного поэта, как Пьер Дюпон, свидетельствовали о слабости народа, разгромленного оружием.

Неуспех июньского восстания был тяжело пережит рабочим классом. Надо помнить, что у пролетариата 1848 г. еще не было своей революционной теории («Коммунистический манифест», только что переведенный на французский язык, не успел приобрести известность). Не было у пролетариата и сознания своей исторической миссии, которое поддерживало бы его в пору неудач. Пролетариат 1848 г. представлял собой, по характеристике Энгельса, «разделенные и разобщенные местными и национальными особенностями массы, связанные лишь чувством общих страданий, неразвитые, беспомощно

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, М., 1955, стр. 130—131.



О. Домье. Семья на баррикадах.

переходившие от воодушевления к отчаянию»[1]. В этих условиях понятно и неудивительно, что часть пролетариата, после кровавого разгрома июньского восстания, поддалась порыву отчаяния, тем более тяжелому, чем радостнее было воодушевление начальных недель революции.

Эжен Потье, еще недавно с ликованием воспевавший введение революцией всеобщего избирательного права и рассаживаемые повсюду деревья свободы, посвятил восстанию мрачную песню «Июнь 1848 года», датированную 30 июня. В этой песне поэт изобразил рабочих, идущих в восстание, не такими, какими они тогда были, т. е. полными мужественной решимости сразиться с буржуазией, но такими, какими они стали после восстания,— обессиленными, павшими духом. Рабочие в песне Потье идут на баррикады с единственным желанием умереть...

Песня оформлена в виде монолога рабочей массы, измученной безработицей и голодом. «Заработок для нас — это жизнь, а если его у нас отнимают, мы не имеем права больше жить на земле!» — говорят рабочие. Дары природы, знают они, изобильны, и никакое живое существо не рождается на свет, чтобы только страдать, но кто-то отнял дары природы у бедняков. И бедняки неразумны или преступны, если они заводят семью, ибо они не могут ее прокормить. И вот, измученные, они бросаются в восстание, потому что голодная смерть медлит придти за ними... Пусть лучше их расстреляют

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, М., 1955 стр. 98

«Пусть весь наш род погибнет вместе с нами!» Они идут на смерть, чтобы «не завещать каторгу» своей жизни поколениям будущих тружеников... И в рефрене песни повторяется унылый призыв монахов-траппистов: frères, il faut mourir!

В феврале Потье воспевал шествующий по мостовой Парижа народ как могучую силу, завоевавшую свободу и свои права, как силу, перед натиском которой рухнет всякое сопротивление. Теперь представление поэта о народе диаметрально противоположное: это покорная своему горю, отчаявшаяся масса (правда, необходимо подчеркнуть, что эта масса у Потье еще полна внутреннего протеста и не допускает мысли о каком-либо примирении с буржуазными эксплуататорами). Пессимистическая песня Потье отразила настроения народных масс, потерпевших крушение своих надежд. Но изображение в ней всего рабочего класса, как не имеющего больше воли к борьбе, явилось крайним преувеличением.

Потье здесь бесконечно далек от того могучего революционного оптимизма, которым позже будет проникнуто его творчество, когда он выступит как певец Парижской Коммуны.

В других песнях июньского восстания образ народа сохранял прежний мужественный облик, в них звучало гордое чувство классового достоинства пролетариата, побежденного, но не смирившегося, а главное, живущего надеждой на революционный реванш. Если пролетариат 1848 г. и не был еще вооружен революционной теорией, то он был всегда и крепко вооружен ненавистью к своим эксплуататорам. Его враги победили сейчас, но не все еще кончено. Он будет продолжать борьбу:

Хоть цепи нам сковали
И, чтобы усмирять,
Оружье отобрали —
Как ненависть забрать?

спрашивает Гюстав Леруа в песне «Бойцы отчаяния». И, описывая мужество и бодрость рабочих повстанцев июня,

Всех тех, кто голодал,
Кто смерть в бою от раны
Нужде предпочитал,
Боролся и страдал,—

тех, кто теперь побежден, брошен в тюрьмы, сослан или казнен, поэт твердо верит, что не все погибло:

Сыновья казненных
Лелеют в сердце месть.
То — право их и честь.
В слезах сироты эти,
Им не забыть отцов...
Скорей растите дети
Отчаянья бойцов! [1]

[1] При отсутствии биографических сведений о народных поэтах революции 1848—1849 гг., особенно о певцах июньского восстания, приходится с благодарностью относиться к мельчайшим указаниям на этот счет. Так, в одном романе Алексиса Бувье имеется несколько эпизодических страниц об июньских инсургентах и об устроенном ими тайном совещании после разгрома восстания. Бувье указывает, что на этом собрании находился песенник Гюстав Леруа и что он спел там «первый набросок песни, которой предстояло стать известной». Это и была песня «Бойцы отчаяния». Бувье приводит одну строфу песни, отсутствующую в ее окончательном тексте, и указывает также, что разбитые повстанцы говорили: «Мы с этого дня должны называться бойцами отчаяния»; он прибавляет, что слова «бойцы отчаяния» стали наименованием одного тайного республиканского общества, существовавшего при Второй империи (A. Bouvier, Les Soldats de désespoir, Paris, 1871, pp. 73, 75, 77, 116).

Достойно внимания, что Гюстав Леруа — представитель умеренно-демократического крыла народной поэзии. Но трагическая народная правда июньского восстания заставила этого поэта воззвать к продолжению борьбы, к мести за погибших народных бойцов.

С еще бо́льшим лирическим воодушевлением и страстью откликнулся на июньское восстание Шарль Жилль, ставший в 1848 г. одним из выдающихся революционно-демократических поэтов. В песне «Расплата» он воспел народных повстанцев, взявшихся за оружие во имя блага родины, народа и прогресса.

Мы карликов злобных и пьяных от власти,
Нам путь преградивших, с дороги сметем,
Мы права добьемся на жизнь и на счастье,
С оружьем в руках, если надо, умрем!

Поэт обличает солдат и мобилей, которые стали врагами рабочих вместо того, чтобы оставаться их братьями. Он бичует и депутатов, смеющихся над народом вместо того, чтобы работать для его блага. Но все эти противники и враги народа, как бы ни были они могущественны, не отнимут у него мужества!

Безумцы! Не вырыть могилы народу,
Он иго любое сумеет стряхнуть!
И те, кто геройски погиб за свободу,
Покажут потомкам в грядущее путь!

Борьба не кончилась, народ не побежден — таков вывод поэта.

В песне «Июньские могилы» Шарль Жилль гордо и смело встал на защиту памяти убитых июньских повстанцев против буржуазных клеветников. Поэт заявляет, что борьба народа не кончена, не кончится никогда. Мысль эта выражена им с огромной внутренней силой:

Дрожите же! Нам вместе не ужиться!
Вновь предстоит жестокая борьба!
Вновь богачи спешат вооружиться,
Вновь за ножи возьмется голытьба.
. . . . . .
Немало в тюрьмах наших братьев сгинет,
Но помните: их сыновья растут,
И узников надежда не покинет,
Что мстители на смену им придут...

Шедевром поэзии июньских дней являются два стихотворения Луи Менара (Ménard, 1822—1901), одного из культурнейших и разносторонних по своим политическим, художественным и научным интересам представителей французской революционной демократии.

В конце 1848 г. Менар напечатал в газете Прудона «Народ» серию статей «Пролог революции», описывая первые месяцы февральской революции и рост народного недовольства ее результатами, вылившегося в июньское восстание. Целям этого восстания Менар вполне сочувствовал, несмотря на свое тогдашнее увлечение прудонизмом. В одну из своих статей он включил стихотворение «Gloria victis» («Слава побежденным»), написанное под свежим впечатлением поражения восстания. Приговоренный по суду за «Пролог революции» к трем месяцам тюрьмы и к денежному штрафу, Менар эмигрировал затем в Лондон, где сблизился с Карлом Марксом. В № 4 «Обозрения Новой Рейнской газеты», издававшегося Марксом в Лондоне в 1850 г., было напечатано другое стихотворение Менара «Ямбы».

Стихотворение «Gloria victis» представляет собой монолог поэта, обращенный к погибшим инсургентам июньского восстания. Художественная

задача поэта — восславить павших и то справедливое дело, за которое они боролись, создать возвышенный и волнующий образ народного благородства и героизма. С любовью и нежностью воспевает Менар великодушных, доверчивых детей народа, которые никак не могли думать, что временное правительство и избранные ими депутаты будут нагло обманывать народ целых три месяца:

Но вас тиски нужды безжалостно сжимали
И дети плакали голодные... Тогда
Вы, знамя развернув багряное, восстали,
Потребовав для всех и хлеба, и труда.

И вот построены святые баррикады...
Но стягу вашему правители в ответе
С насмешкой бросили под грохот канонады:
«Работы нет для вас и хлеба тоже нет!»

Ну что же! Ведь свинец не так жесток, как голод...
И бойня началась. На камни мостовых,
Настигнут пулями, валился стар и молод...
Но лучше ли судьба оставшихся в живых?

Ах, вы не видели, как кинулись под пули
Ребята, женщины, крича: «Убейте нас!»
О братья! Вечным сном вы во время заснули!
Благодеянием бывает смерть подчас.

Оплакивая погибших, поэт говорит о смятенности живых, о бесконечной их подавленности под игом кавеньяковского террора, под бременем социальной несправедливости, вечно угнетающей бедняков. Поэт с грустью отмечает, что у оставшихся в живых пока еще нет сил отомстить за погибших: «Как нам отомстить? Ведь сами мы в цепях!»

Основная интонация этого стихотворения — скорее, безутешная жалоба, хотя подспудно здесь и клокочет стихия возмущения и мятежа. С гораздо большей энергией, силой и мужеством звучат «Ямбы» Менара. Все пережитое в связи с июньским восстанием переплавилось в душе поэта в единую, рвущуюся вперед волю к отмщению, выраженную здесь с властным и грозным лирическим подъемом.

«Ямбы» построены как пламенная ораторская речь, произносимая поэтом от имени побежденных бойцов июня, разбитых, но духовно не разоруженных, горячо верящих в свою завтрашнюю победу и в то возмездие, которое они воздадут палачам народа.

Проникнутое исключительной энергией, сжатое, лаконичное, стихотворение Менара начинается картиной будущей революционной победы народа. Когда придет этот великий день Искупления, день возмездия, дряблые обыватели будут, конечно, просить помилования для палачей июньского восстания. Но нет! Его не будет!

Не станем мы щадить! Мы вспомним братьев стоны,
Разлившееся море зла...
Пора, чтоб в ярый гнев, гнев праведный, законный
Вся наша ярость перешла!

В последующих строфах поэт дает яркую картину расправы буржуазии с побежденными рабочими:

Мы вспомним дни резни, дни ужаса, печали,
Когда в предместьях вновь и вновь
На крик: «Мы голодны!» картечью отвечали
И брызгала на стены кровь...

Насилья вспомним мы, когда под гнусный хохот
Боролись девушки, моля
Убить иль пощадить, когда хрипела похоть,
Тела бесстыдно оголя.

Мы вспомним, как в те дни казнили побежденных,
Обезоруженных людей...
Гремел за залпом залп... Меж тел нагроможденных
Кровавый побежал ручей.

. . . . . .

А за победою, за оргией тою —
Доносов мерзких череда,
Вслед за убийствами разящих клеветою,
Судей холодная вражда,

Застенки тесные, где глухо в своды бились
Стенанья узников в ночи,
Где истязали их, над ранами глумились,
Тела топтали палачи...

Нагнетание всех этих примеров буржуазного белого террора, начиная от уличных самоуправств пьяной кавеньяковской солдатни и кончая организованным истреблением уцелевших повстанцев при помощи машины буржуазного суда, возвращает поэта к теме грядущего отмщения:

В день правосудия не будет вам пощады!
Убийцы, мы заставим вас
Ту землю целовать, где были баррикады,
Где кровь святая пролилась!

Стихотворение заканчивается глубоко-волнующими строками, истинным воплем израненной и рвущейся к отмщению души:

О, если бы судьба, слепа, но величава,
Мне на единый миг дала
Карающий свой меч и с ним — святое право
Воздать за черные дела!

. . . . . .

На трупах я сочту следы всех ран жестоких
В день искупленья... Близок он.
Хотим мы зуб за зуб, хотим за око — око,
Таков возмездия закон.

Сторицей я воздам за муки и страданья
Всех неотмщенных мертвецов...
До нас доносятся немые их рыданья
Из глубины седых веков...

Приди, священное, великое возмездье!
Стенанья тех, кто не отмщен,
Извечной жалобой возносятся к созвездьям,
Они услышат этот стон!

В мечте Менара о будущем возмездии отражался неимоверный накал ненависти, которую рабочий класс испытывал к своим буржуазным «усмирителям». В стремлении возвеличить эту мечту, придать ей грандиозный, чуть ли не космический характер, поэт-романтик обращается к небесам, требуя их санкции на возмездие — и уже не только за убитых июньских повстанцев, а за всех вообще «неотмщенных мертвецов», за погубленных революционеров или иных жертв всяческой жестокости всех былых времен... Эта страстная воля к отмщению палачам народа становилась могучим и вдохновляющим началом в поэзии июньского восстания.

В стихотворении «Ямбы» Менар широко развивал тему, намеченную Гюставом Леруа и Шарлем Жиллем, отразил страстную веру пролетариата в неотвратимость будущей борьбы, революционной победы и народную волю к беспощадному отмщению палачам июньских повстанцев.

Поэзия июньского восстания содействовала усилению реалистических тенденций в народной поэзии революции 1848 г. Здесь правдиво обрисованы настоящие мотивы, толкнувшие пролетариат на восстание: безвыходность безработицы, голода и нужды, понимание полной непримиримости назревших социальных противоречий, воля к революционному разрешению их, ненависть к врагам и обманщикам народа. Здесь правдиво изображены пролетарские участники восстания, «бойцы отчаяния», их воля к борьбе, их вера в народ, осознанность ими непримиримой борьбы классов. Здесь правдиво показана картина бешеной расправы буржуазной реакции с рабочими, вся людоедская ярость репрессий «партии порядка». Здесь, наконец, реалистически намечена, хотя и недостаточно развернута революционная перспектива: надежда на будущее продолжение борьбы «сыновьями казненных», на их отмщение.

Романтические стороны народной поэзии 1848 г. претерпевают сильное изменение в поэзии июньского восстания. Прежняя романтика оптимистического утопизма, сентиментальной идеализации действительности, пассивной мечтательности — явственно сходит здесь на нет.

Иначе и быть не могло: таковы были горькие уроки июньской бойни. На смену пассивным упованиям теперь приходит активный и волевой революционный романтизм, ярко заявляющий о себе в «Ямбах» Менара.

Июньское восстание, естественно, сопровождалось активизацией реакционной литературы, которая с исступленной и кровожадной радостью издевалась над побежденными рабочими. Каннибальская ярость белого террора вызвала протесты со стороны ряда французских писателей. Заслуживает внимания стихотворение Гюго «Что говорил себе поэт в 1848 году». В июньские дни Учредительное собрание обязало своих членов отправиться к баррикадам и уговорить восставших сложить оружие. Гюго вынужден был исполнить это поручение. Успеха он, конечно, не имел. В этом стихотворении поэт ставит себе задачей, во имя гуманности, примирять борющиеся стороны и защищать побежденных июньских повстанцев.

...Потом, в палате, став на страже боевой
Средь криков яростных, загородить собой
Всех изгоняемых, всех, для кого темница...

Перевод *Г. Шенгели*

К чести поэта добавим, что его слова не остались словами: он спас нескольких инсургентов. Нельзя не упомянуть и о благородном поступке Альфреда де Мюссе, который пожертвовал семьям репрессированных повстанцев июня присужденную ему Академией литературную премию. Беранже отозвался на июньское восстание горькой песней «Барабаны», говоря в ней о крахе своих надежд на всеобщее братство:

Я пел о братстве... Вдруг в азарте
Бьет барабанщик полковой.
Я грезил... Лишь враждебных партий
Братались кровь на мостовой.

Герцен, очевидец июньского восстания, писал о нем с необычайным волнением. Он упоминает о том набатном звоне, «которым еще раз обманутый пролетарий звал своих братий к оружию» [1]. Свирепость белого террора потрясла Герцена: «Я не умер, но я состарился. Я оправляюсь после июньских дней, как после тяжкой болезни. Горе тем, кто прощает такие минуты...» [2].

[1] А. И. Герцен, Избранные философские произведения, т. II, Огиз, 1946, стр. 37.
[2] А. И. Герцен, Полн. собр. соч. и писем, т. V, стр. 412—413.

4

Поэзия революции 1848 г. во втором периоде своего развития, обогатившись пережитым политическим опытом, старается осознать положение народа и перспективы дальнейшей его борьбы.

После июньских дней 1848 г., в обстановке усиливающегося натиска реакции на революционные завоевания, народная поэзия совершенно утрачивает свой былой оптимизм. Умеренно-демократическое направление, отрекаясь от былого ликования, выражает горькое и угрюмое разочарование народных масс, обманувшихся в своих надеждах на республику. Такова, например, песня А. Барона (Baron) «Элегия республике»:

Твои глаза так радостно блистали,
А ныне ты не поднимаешь взор...
Плохие дни, республика, настали.
Закрой лицо... Увы, какой позор!

Позор в том, указывает поэт, что правители республики, дорвавшиеся до власти, равнодушны к нуждам и голоду народа, равнодушны к благородным республиканским традициям. Народ ждал великих социальных перемен, но их нет и нет. Напротив, настали дни жуткого произвола. Депутаты продажны, они только и знают, что дерутся из-за мест и добычи. И они беспрестанно обманывают народ лицемерным краснобайством, лживыми и пустыми посулами:

Они твердят: «Конец слезам, страданьям!
Жизнь облегчить и беднякам пора!»
Но верить ли всем этим обещаньям?
Налоги жмут и нынче, как вчера,
Как сделать, чтоб голодных напитали —
Никто, увы, не знает до сих пор.
О, что за дни, республика, настали!
Закрой лицо... Увы, какой позор!

Разрабатывая тему тяжелого положения народа, умеренно-демократическая поэзия ограничивается созерцательностью, горькими сетованиями и не может указать выхода. Она видит, что народ обманывают без конца, она полна негодующего недовольства, ее глубоко возмущает равнодушие высших классов к народу, но она еще продолжает верить во Вторую республику. Так, Шарль Венсан в песне «Налоги» ратует за снижение налогов, видя в этом путь к урегулированию социальных противоречий.

Другой поэт того же направления — Гюстав Леруа — тоже полон недовольства. В песне «Богачи» он заявляет, что ненавидит богачей, потому что, будучи богатыми, они утрачивают человечность. Деньги развращают богачей, портят их как людей. Богачи превратились в лжецов, в вечных обманщиков и эксплуататоров доверчивого народа.

А выборы уже не за горами...
Афиш везде увидите вы тьму:
— «Хочу всех вас я сделать богачами!»
— «Когда-то сам я угодил в тюрьму!»
— «Мы — братья вам!» Не верьте ничему:
Посулы их потом как в воду канут.
За их пиры, народ, плати живей!
Работы нет, налоги выше станут,
И вновь бедняк бессовестно обманут...
Вот почему я против богачей!

Сознание того, что народ обманут богачами и всегда будет ими обманут, стало на данном этапе самой значительной, самой ценной стороной умеренно-демократической поэзии. Ее реалистические стороны усилились. Образ

народа приобрел теперь в ней черты разочарованного, разуверившегося, понурившегося труженика, утратившего свои былые мечты, сознающего себя попрежнему жертвой бесправия, жертвой лживых и корыстных эксплуататорских классов. Рост пессимистических настроений, угрюмой подавленности, бессильного протеста, сознание безвыходности — таково господствующее настроение умеренно-демократической поэзии в начале второго периода развития поэзии революции.

Образ обманутого, разочарованного народа был присущ и революционно-демократической поэзии, но она звала народ стряхнуть подавленность, верить в будущее и вновь включиться в борьбу.

12 ноября 1848 г. была торжественно провозглашена новая конституция. Поэт А. Буржуа (Bourgeois) посвятил этому событию песню «Конституция 1848 года».

...Что ж ты, народ, не весел?
Трон королей отныне — просто хлам!
Но ты грустишь, ты голову повесил...
Законов ложь, народ, ты знаешь сам!

Конституция, говорит поэт, начата словами: свобода, равенство и братство. Но они звучат как насмешка над семьями убитых июньских инсургентов:

Когда мы носим траурные платья —
Идут пиры... Раздолье богачам...
Равны ли мы? Свободны ль? Все ль мы братья?

В песне прорывается народное возмущение по поводу роста налогов, неуклонно растущей нищеты, гонений на свободную мысль и свободное слово. Можно ли назвать настоящей такую республику? И песня завершается призывом к народу, как к верховному судии. Пусть он, вспомнив о своих правах, выгонит «героев празднословных», новых своих тиранов:

Греми, набат, по селам, городам!
Иль равенство, иль смерть в борьбе кровавой!
Народ, пиши свои законы сам.

То обстоятельство, что Буржуа сумел найти выход из положения,— в отличие от Барона и Леруа,— объясняется его близостью к коммунистическому лагерю. В другой песне Буржуа «Франция — Распайлю» опечаленная Франция приходит в тюрьму к коммунисту Распайлю, одному из народных вождей 1848 г., и просит исцелить ее от тягостной болезни. Но путь Распайля — это революционный путь. Вот почему поэт призывает народ бить в набат и продолжать борьбу, победа в которой позволит народу создать справедливые законы.

Революционно-демократическая поэзия после разгрома июньского восстания в условиях кавеньяковского террора сумела сохранить свой наступательный пыл: она резко бичевала буржуазию, разоблачала ее кровожадную злобу, вооружала рабочий класс пониманием буржуазного характера Второй республики и людоедских воззрений буржуазной реакции. Она стала понимать и роль церкви как прислужника капитализма. Виктор Рабино построил свою сатирическую песню «Сетования белых» в форме монолога буржуа, озлобленного июньским восстанием, социальными требованиями рабочих и панически боящегося, как бы рабочие не восстали снова:

Вы слышите — они ревут...
Доктрины их ужасны:
Подай им хлеб, подай им труд,
Нуждаться — не согласны!
Поверьте, что всего умней
Свинцом их накормить, свиней!



Бой в Сент-Антуанском предместье в июньские дни 1848 г.
Литография Дешана

В песне «Мальтузианцы» Рабино разоблачил реакционную теорию Мальтуса, которую приняла на свое идейное вооружение победившая буржуазия 1848 г.

Чего вам ждать, о, безработных дети?
Вы голодны... Судьба вас не щадит...
Работы нет... Вы — лишние на свете.
Умрите же! Так Мальтус говорит.

Рабочие, указывал поэт, руководятся благороднейшими целями, хотят добиться счастья для всего человечества.

Но алчные бароны, финансисты,
Класс мальтусов, от лени жирный класс,
И с ними их лакеи-журналисты
Сказали: «Нет! Весь этот пир — для нас!»

И богачи властвуют... «Худей, бледней и проклинай их, парий! Кормилец их, ты сам лишен всего!» Класс мальтусов не беспокоится о том, чтобы обеспечить рабочего трудом, а обеспечивает его лишь тюрьмой. Класс мальтусов, наконец, запрещает пролетарию иметь семью, жену, детей, а продажные попы поддерживают этот запрет, выдавая его за волю божества.

Новые песни Эжена Потье — «Петиция бакалейщиков», «Умеренная республика», «Картуш-банкир», рисуя ту же победу буржуазной реакции, разоблачая буржуазный характер Второй республики, просвещали рабочих, подобно песням Рабино. Преодолев свое отчаяние после разгрома июньского восстания, Потье снова обрел способность сражаться убийственной насмешкой, песней-памфлетом. В «Петиции бакалейщиков» Потье бичевал алчных торговцев, жаждущих безнаказанно грабить народ и раздраженных рабочими кооперативными ассоциациями. В «Умеренной республике» поэт насмешливо объявлял, что столпом Второй республики является Робер Макэр, который теперь правит биржей, издает газету для защиты семьи и собственности и стал легитимистом. Сатирический образ буржуазного властелина современности создает Потье и в песне «Картуш-банкир», где разбойник Картуш приходит к убеждению, что гораздо выгоднее грабить людей не в лесу, а на бирже.

Народная поэзия активно откликнулась на выборы президента республики, происходившие 10 декабря 1848 г. Это был один из поворотных дней в истории революции — не только потому, что он неожиданно привел к власти Луи Бонапарта, но потому, что здесь вскрылась позиция французского крестьянства. Луи Бонапарт был избран голосами консервативного крестьянства, враждебно настроенного к республике. Смысл этого избрания обнаружился не сразу. «Избранником крестьян является не тот Бонапарт, который подчинялся буржуазному парламенту, а тот, который разогнал буржуазный парламент... Выборы 10 декабря 1848 г. нашли свое истинное выражение только в перевороте 2 декабря 1851 года» [1],— пишет Маркс.

Народные поэты энергично участвовали в предвыборной агитации. В своих пропагандистских песнях Гюстав Леруа красноречиво советовал народу отвергнуть таких кандидатов, как Луи Бонапарт, Тьер, Ламартин и прочие ставленники буржуазии,— но ратовал за избрание Ледрю Роллена, которого он считал другом рабочих и врачевателем народных бедствий (песни «Кому быть президентом», «Выборы президента»). В песне «Три шляпы» Шарль Жилль язвительно осмеял Луи Бонапарта, который хотя и является племянником Наполеона I, но далеко не дорос до него и ему

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, М., 1955, стр. 292.

не по голове ни одна из дядиных шляп: ни шляпа полководца революции, ни шляпа консула, ни шляпа императора.

Желанье ваше нелегко
Исполнить даже денег ради,
Поскольку очень далеко,
Видать, племяннику до дяди.
Моя коллекция полна...
Примерьте эту... Ту примерьте!
Нет, не подходит ни одна
Для вашей головы, поверьте!

Но трудно было народным поэтам бороться с бонапартистской пропагандой, не останавливавшейся ни перед какой ложью для достижения своих целей. Яркий пример: одна из бонапартистских газет нагло объявила однажды, что имя Луи Бонапарта неотделимо от имени Беранже и что последний пишет новую песню, посвященную племяннику Наполеона. «Эта песня может быть только шедевром: Беранже мастер своего дела», — беззастенчиво лгала газета [1]. Бонапартистские газеты дружным хором превозносили «демократизм» Луи Бонапарта, его «преданность народу» и его шарлатанские брошюрки об уничтожении пауперизма. Вся эта беспардонная пропаганда принесла свои плоды в декабре 1851 г. и сбила с толку некоторых неустойчивых поэтов, перешедших в бонапартистский лагерь, как это случилось, например, с Савиньеном Лапуантом,— правда, уже после декабрьского переворота.

В сатирических песнях и баснях того времени не раз звучали опасения народных поэтов за благополучие молодой республики. Попытка государственного переворота, предпринятая легитимистами и орлеанистами 29 января 1849 г., не могла не найти поэтому своего отражения в народной поэзии, в частности, в политической сатире. Больше того: она содействовала новым стремлениям народных поэтов воскресить форму «Немезиды». Поэт Эд Дюгайон (Dugaillon) издал сборник таких политических сатир под названием «Монтаньярки» [2]. Поэт-рабочий Адриан Делэр (Delaire) выпустил сборник политических и социальных сатир «Эвмениды». Остановимся на большой сатире Делэра «К реакционерам», помещенной в № 1 газеты «Революционер» в феврале 1849 г. Имя автора сопровождено в газете указанием: «Рабочий-краснодеревец, сидевший в тюрьме после июня 1848 г.».

Делэр начинает сатиру энергичным призывом к бдительности: республике угрожает опасность, реакционеры готовят новую Варфоломеевскую ночь, думая, что народ заснул. Поэт имеет в виду сорвать маску с заговорщиков, потому что, побывав в тюремном заключении, он отлично понял их политические намерения. «Да,— говорит поэт,— для финансовой клики стало заранее решенным делом отвергать права рабочего класса: эти горделивые буржуа, эти короли *капитала* утверждают, что причина *зла* вовсе не в их грабежах, а в *пропагандистах* наших *святых доктрин*, и что с этими *передельщиками* надо покончить, ибо *порядочным* людям стало невтерпеж».

Поэт гневно разоблачает лагерь врагов республики, возглавляемый людьми из «финансовой клики». Эти биржевые спекулянты, новые властители Франции, говорит он, эти современные жирондисты, ненавидящие республику, ополчаются против нее, создают тайные организации, набирают наемных убийц, издают декреты против народа и нагло утверждают, что

[1] «L'Aigle républicain», 1848, № 1.

[2] Газета «Революционер» в № 2 называла Эда Дюгайона «плодовитым поэтом, который по смелости своих идей, по богатству стиля и рифмы далеко оставляет за собой Мери и Бартелеми» («Le Révolutionnaire», mars, 1849, № 2).

Франция чуждается республиканского строя. Но поэт уверен, что эти преступные махинации обратятся против их изобретателей, как бы ни старались реакционеры гноить в тюрьмах и в ссылке народных революционеров, самоотверженных защитников республиканского строя.

Сатира Делэра энергично разоблачала монархические происки реакционеров из крупной буржуазии, правильно видела в них самую опасную движущую силу контрреволюции, но она отличалась слишком абстрактной верой в республику и жила иллюзиями, считая, что крестьяне на стороне республики и что они — социалисты. Остались неразвернутыми, несомненно по цензурным условиям, слова Делэра о «святых доктринах» народа и беглые упоминания об июньских инсургентах 1848 г.

В 1849 г. происходит перегруппировка сил народной поэзии. Если в начале второго периода ее развития голос революционно-демократической поэзии громко и решительно звучал в песнях Буржуа, Рабиню и Потье, то теперь, отвечая временной индифферентности рабочего класса, обескровленного разгромом июньского восстания и все более разуверяющегося в буржуазной республике, а также вследствие цензурных и полицейских преследований, революционно-демократическая поэзия в 1849—1851 гг. слабеет и почти смолкает. На первое место выходит умеренно-демократическая поэзия. Она разрабатывает такие темы, как защита существующего республиканского строя, борьба с нарушением конституции, разоблачение контрреволюционного лагеря и монархических происков, борьба против реакционных мероприятий президента, отклики на зарубежное революционное движение и т. д. Вопросы социальные, темы общественных контрастов, противоречий между трудом и капиталом все реже звучат в поэзии, тем более, что цензура свирепо преследует проявления общественного недовольства в литературе.

Одним из крупнейших представителей демократической поэзии в 1849—1851 гг. явился Пьер Дюпон. Особенно широко, хотя и несколько риторично по форме, развертывалась в его поэзии интернациональная тема, тема зарубежного революционного движения.

Еще в своей знаменитой «Песне солдат» Пьер Дюпон патетически заявлял о готовности солдат перейти рубежи, дабы утвердить в Европе всемирную республику, изгнав всех королей. Эта же тема является основной и в «Песне студентов». Здесь говорится, что студент и рабочий прокладывают путь к социализму, что они сделают науку достоянием всего народа, что студенты, как и рабочие, преданы республике и будут защищать дело революции во всем мире против всех Аттил реакции. Песня Дюпона «Смерть никого не пощадит!» («Hurrah! Les morts vont vite!»), не включенная в собрания его песен [1], была связана с попыткой восстания Горы 13 июня 1849 г.

С конца декабря 1848 г. президент республики Луи Бонапарт предпринял интервенцию против Римской республики в целях восстановления папского трона. Мера эта возмутила всю французскую демократию. Поскольку президент нарушил конституцию, гласившую, что Франция никогда не посягнет на свободу другой страны, Ледрю Роллен под натиском народного негодования вынужден был отказаться от риторических запросов правительству и объявить 11 июня: «Конституция нарушена, и мы будем защищать ее всеми возможными средствами, даже силой оружия». В песне Дюпона «Смерть никого не пощадит!» отразилось это народное негодование.

Поэт скорбит о начавшейся гибели революционного движения — в Австрии, Венгрии, Сицилии — под напором международной монархической

[1] Напечатана в газете «Le Peuple», 13. VI 1849, № 206.

реакции. Но он уверен, что силы народа необъятны, а его воля к свободе не знает преград, ибо благословлена небесами. Пусть поэтому монархи-усмирители содрогаются перед народной яростью!

О, Гогенцоллерны, Бурбоны,
Романов, Габсбург! Час пробил!
Повсюду низвергают троны,
Неукротим предместий пыл.
Нигде от ярости народной
Не скрыться вам! Она кипит...
Так небесам самим угодно.

Поэт призывает республиканский Рим выполнять свои великие задачи и помнить, что французские войска пошли на него в поход против воли, что им совестно, стыдно. И песня завершается призывом к восстанию, которое должно положить конец всем описанным несчастьям:

Но день настал. Париж проснулся,
Сигнал к восстанию дает.
Лицом к врагам он повернулся,
Он победит или умрет.
Лжецы, предатели в тревоге:
Возмездье близкое грозит...
Проснулся лев... Эй, прочь с дороги!

Как бледно, неуверенно звучит этот призыв!.. Совсем не похоже на Пьера Дюпона, песни-призывы которого всегда отличаются большой эмоциональной силой, пропагандистской убедительностью, богатством ярких образов и красок. Неуверенность этого призыва Дюпона объяснялась слабостью мелкобуржуазной демократии 1849 г. в ее попытке поднять восстание. Задачей восстания было свергнуть правительство Второй республики. Однако у мелкобуржуазных революционеров и у их главы, уклончивого соглашателя Ледрю Роллена, не оказалось социальной программы и революционных лозунгов, способных увлечь за собой массы. Гора не сумела организовать восстание, получить поддержку рабочего класса, и жалкие попытки уличных волнений были немедленно подавлены войсками правительства.

В «Песне ссыльных» Пьер Дюпон еще раз возвратился к теме европейского революционного движения, потерпевшего к сентябрю 1849 г. (дата песни) повсеместный разгром. Дюпон оплакивает гибель революции в Венгрии, в Риме, в Бадене. Ратуя за амнистию для ссыльных — июньских повстанцев 1848 г., проникновенно изображая их страдания, тоску по родине, тревогу о семьях, поэт заявляет, что все они — убежденные республиканцы и всегда будут готовы встать на защиту неласковой к ним Второй республики против ее врагов.

Если тема международного революционного движения заняла такое большое место в песнях Дюпона 1849 г., это не означало, что социальные проблемы, стоявшие перед рабочим классом, перестали интересовать поэта. Его творчество не могло не отзываться на вечно волнующие социальные проблемы, на вопрос о судьбах народа и революции. Об этом свидетельствует появление замечательной «Песни крестьян» Пьера Дюпона — самого значительного из его поэтических созданий революционной поры. Песня эта, напечатанная поэтом 16 апреля 1849 г. в газете «Народ», была запрещена при Второй империи, но стала своего рода молитвой политических ссыльных, была бесконечно любима коммунарами и вошла в золотой фонд французской революционной поэзии XIX в.

Дюпон не мог не видеть враждебного отношения крестьянства ко Второй республике. Но он знал, что, кроме консервативного крестьянина,

ненавидевшего революцию из страха перед «переделом», имеется и другая крестьянская масса, которая живет общими интересами родины и свободы. Эта масса тоже страдает от наступившего кризиса, от застоев в делах, от возрастания нужды, и она обращается к городской революционной демократии с призывом дать ей место для общей борьбы против реакции, против монархической «партии порядка». Песня Дюпона провозглашает необходимость союза крестьян с рабочими: этот союз будет предпосылкой народной победы:

Что нужно черно-белой своре? —
Нас натравить на парижан,
Пролить, как в Польше, крови море,
Закабалить опять крестьян.
Не выйдет это! Смерть тиранам!
Ростовщики! Ваш минул час!
Стать властелинами пора нам,
С рабочими объединясь.

«Песня крестьян»— одно из самых выдающихся произведений поэзии революции 1848 г. Однако будущая социальная революция и ее победа мыслятся поэтом, прежде всего, как победа крестьянской массы, которая добивается успеха, объединясь с рабочими. В этом братском союзе руководящая роль, повидимому, должна принадлежать тоже крестьянам, а не рабочим. «Приди, республика крестьян!»— говорится в рефрене. Таким образом, вполне правильного понимания союза рабочих и крестьян у Дюпона еще нет. Но важно, что его песня отражает тот *глубочайший революционный народный инстинкт*, который ведет массы к исторически правильному решению — к необходимости боевого союза рабочих и крестьян.

Эта мысль оказалась плодотворнейшим порывом в будущее, и она, естественно, была подхвачена и углублена на новом, более зрелом этапе революционного движения поэтами Парижской Коммуны — Эженом Потье, Ж. Б. Клеманом, Эмманюэлем Делормом и др.

«Песня крестьян» завершается величественной строфой — революционной мечтой о будущем счастливом царстве труда, мечтой, свободной от всякой романтической неопределенности:

Земля, ты сбросишь рабства цепи,
Нужды исчезнет кабала...
Преобразит холмы и степи
Наш общий труд... Ему хвала!
Впервые он на пир обильный
Зовет голодных бедняков.
Багряный сок течет в давильне
И хлеб для каждого готов.

В последующих песнях Дюпона опять обнаружились противоречия поэта. В 1850 г. он написал «Песню о выборах», проявляя в ней и прежнюю веру в буржуазную республику, и прежние иллюзии о социальном мире.

Цензурные строгости, усиливавшиеся с каждым годом, ополчавшиеся порой даже на произведения, не имевшие никакого отношения к революции [1], с особенным ожесточением препятствовали развитию народной поэзии. Революционно-демократическому ее крылу пришлось уйти в подполье: печататься его поэты почти уже не могли. Но писать они продолжали. В песне «Кто же безумен?» Эжен Потье говорил, что он не откажется от своих взглядов, не смирится, не пойдет на дружбу и мир с врагами, что он

[1] Об этих цензурных тисках позволяет судить запрещение пьесы Бальзака «Меркаде» в августе 1851 г., причем газета «Театр», напечатавшая статью об этом запрещении, сама понесла цензурную кару.

попрежнему живет мечтой о равенстве, о грядущем всеобщем счастье людей. А в песне «Смерть земного шара» Потье заявляет, что земной шар, ставший царством непрекращающихся войн, ростовщиков и капиталистического каннибализма, так или иначе обречен на гибель. «Светила, плачьте: шар умрет земной!»— иронически твердил рефрен. Эти песни, написанные в 1849 г., Эжен Потье смог напечатать лишь много лет спустя.

Последней публикацией революционно-демократической поэзии был сборник стихотворений Дежака (Dejacques) «Песни Лазаря» (1851), где имелось несколько сильных политических сатир: они бичевали буржуазную республику и оплакивали горестную участь народа, доведенного до отчаяния, но попрежнему остающегося рабом. В стихотворении «Лев» Дежак писал о народе-льве, который способен был победить своего укротителя (намек на Луи-Филиппа), но оказался не в силах разломать самую свою клетку. Эта клетка — буржуазный строй.

Победит он — и все-таки раб.
Снова раб! Далеко до его идеала!
Клетку он не сломал, он измучен и слаб,
Он — в цепях Капитала.

Подвергшийся судебному преследованию за свою книгу, Дежак был приговорен к двум годам тюрьмы, после чего эмигрировал в Англию.

Горькое признание Дежаком нового рабства народа перекликалось с песнями Потье и Виктора Рабино, констатировавшими победу буржуазных эксплуататоров. Это было реалистическое осознание жестоких политических уроков поражения революции, торжество правдивого отношения к действительности, освобождение от иллюзий о братстве классов, о доброй республике, о доброжелательных к народу буржуа. И к этому осознанию нового рабства народа присоединялась мысль о необходимости дальнейшей революционной борьбы, победа в которой будет достигнута с помощью союза крестьян и рабочих. Таков был плодотворный итог народной мысли, приводивший к становлению реализма в поэзии революции, но того реализма, который идет в будущее и будет более прочно утвержден поэзией Парижской Коммуны.

Государственный переворот 2 декабря 1851 г. положил конец существованию Второй республики. «Во Франции Луи Бонапарт использовал борьбу буржуазии и рабочего класса, чтобы с помощью крестьян подняться на президентское кресло, а затем с помощью армии — на императорский престол» [1],— писал Энгельс. Певцом переворота и провозглашенной через год Второй империи не замедлил стать вынырнувший из безвестности Бартелеми.

4 декабря Эжен Потье ответил на переворот песней «Кто отомстит?» «Кто отомстит за убитую республику?» — спрашивал поэт. Использовав здесь народную форму компленты, песни-плача, и обращаясь к новым властителям, к новым палачам народа, Потье гневно восклицал:

В колокола звоните,
Добычу поделите,
Пируйте день за днем!
О, кто же отомстит, народ?
Пируйте день за днем,
Насытясь грабежом!
Она еще придет,
Возмездья часа ждите!

Так мужественной верой в приход новой республики заканчивается народная поэзия 1851 г.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. I, стр. 457.

5

Поэзия революции 1848 г. беспощадно истреблялась буржуазной реакцией. Многие ее памятники безвозвратно погибли. После июня 1848 г. была создана специальная комиссия под председательством Тьера для планомерного уничтожения обильной революционной литературы, в том числе и художественной. После декабрьского переворота, сопровождавшегося ожесточеннейшей политической реакцией 50-х годов, деятельностью «смешанных комиссий» и свирепым законодательством о печати, аналогичное истребление революционной литературы продолжалось.

Поэзия февральской революции не завершается, однако, рубежом декабрьского переворота. В 50-х и 60-х годах, несмотря на самые неблагоприятные внешние условия, все еще появлялись отдельные и порой глубоко замечательные произведения этой поэзии.

Реакция 50-х годов прежде всего обрушилась на всех писателей, связанных с революцией 1848 г. Из Франции были изгнаны или добровольно эмигрировали Виктор Гюго, Эжен Сю, Пьер Лашамбоди, Констан Ильбей, Этьен Араго, Дежак, Ноэль Парфе и др. Они пополнили ряды эмигрантов, где уже находились бежавшие после июня 1848 г. и июня 1849 г. Луи Менар, Луи Пюжоль, Феликс Пиа. Но как ни тягостно было существование эмигрантов на чужбине, эти писатели хоть имели право на свободное слово, на открытую борьбу против Второй империи. Неизмеримо тяжелей было положение писателей, оставшихся во Франции: они стали жертвами полицейского террора, судебных преследований, цензурной травли. О деятельности некоторых народных поэтов, вроде Виктора Рабино, всякие сведения обрываются; вероятно, таким поэтам пришлось совершенно перестать печататься. Полиция не спускала глаз с Беранже и Пьера Дюпона. Цензурная и полицейская травля народных поэтов иной раз заканчивалась трагически: Шарль Жилль, измученный преследованиями, повесился в 1856 г.; он до конца дней оставался верен своим революционным воззрениям и еще накануне смерти зашел пожать руку Эжену Потье, узнав, что тот был автором одной популярной бабувистской песни 40-х годов. Тягостно сложилась и судьба Пьера Дюпона. После декабрьского переворота полицейские ищейки полгода гонялись по следам скрывавшегося в подполье поэта. Наконец, Дюпон был арестован и приговорен к семилетней ссылке в Северную Африку; друзьям поэта удалось его спасти. От политической поэзии Дюпону пришлось отказаться. Человек слабый, неустойчивый, Дюпон долгие годы терпел всевозможные преследования, но, в конце концов, сдался, сделал попытку примириться с империей и стал воспевать в вымученных стихах ее военные победы; поэт умер 15 июля 1870 г., накануне падения империи. Память о Дюпоне, особенно как авторе «Песни крестьян», была дорога революционным кругам, и коммунары простили поэту его политические ошибки.

Революционно-демократическая поэзия, возникшая во Франции в 50-х годах, остается совершенно неизученной: это крайне сложная и трудная задача. Здесь материалом для исследователя должны являться не только сборники отдельных народных поэтов, хотя бы и «облегченные» цензурой от всякого более или менее «крамольного» материала. Немалое значение имеют и отдельные стихотворения, иной раз даже рукописные, не имевшие возможности быть опубликованными, а наряду с ними и те, которые обходили цензурные рогатки и попадали в печать, вслед за чем авторы их попадали в тюрьму. Большой материал для исследования и в левой печати 60-х годов, тех лет, когда Вторая империя, под напором оживавшей народной борьбы, принуждена была пойти на смягчение цензурного режима.

Революционно-поэтическая традиция 1848 г. продолжала существовать в творчестве многих поэтов. В 1852 г. Эжен Потье создал сатирические песни «Парад империи» и «Да здравствует Наполеон». Потье продолжал писать революционные стихи и далее; так, в 1858 г. находившийся в Париже русский революционный демократ М. И. Михайлов слышал в его исполнении восхитившую его песню «Жак и Марианна». «Эта песня,— писал Михайлов,— непременно должна войти в народ, потому что ее смело можно поставить в ряд с лучшими песнями Беранже и Пьера Дюпона» [1]. В этой песне, отражавшей влияние «Песни крестьян» Дюпона, повторявшей даже ее рифмы, речь шла о том, что французские крестьяне ждут не дождутся возвращения республики. Некоторые мотивы революционной поэзии 1848 г. Потье воспроизводил и в других своих стихотворениях 50—60-х годов.

Наряду с Эженом Потье, необходимо назвать имя еще одного поэта февральской революции и его ближайшего друга Гюстава Матьё (Mathieu, 1808—1878), певца деревни и крестьянства в 40-х годах, а в 1848 г.— автора политических песен: «Свобода, равенство и братство» и др. Оставаясь непримиримым врагом Второй империи, Гюстав Матьё сложил в 50—60-х годах ряд острых политических песен, часть из которых все же попала в печать: «Бедняки», «Народ изгоняет», «Господин Годерю», «Господин Капитал». Песня «Господин Капитал», своего рода итог политического опыта, вынесенного поэтом из революции, похоронившей его начальные утопические иллюзии,—была напечатана в 1852 г. и привела к тюремному заключению поэта. Вообще Матьё настолько часто попадал в тюрьмы Второй империи, что, когда в 1870 г. песня «Господин Капитал» была перепечатана в левой прессе, под песней стояла подпись: «Гюстав Матьё, почетный политический заключенный».

Традиция поэзии 1848 г. продолжалась и у других народных поэтов революции. Известно, что Гюстав Леруа не раз выступал на объединениях демократических песенников 50-х годов с песнями против Второй империи. Но пути поисков этой поэзии трудны: каждый поэт 1848 г. был бельмом на глазу у полиции. При обыске у поэта Поля Авенеля в 1855 г. полиция отобрала рукопись сборника ямбических стихотворений «Человеческие голоса», и рукопись погибла. Несомненно, что какие-либо отголоски поэзии 1848 г. должны найтись у Огюста Русселя, писавшего в 50—60-е годы под именем Русселя де Мери и опубликовавшего несколько сборников, в вечной борьбе с цензурой, полицией и судами.

Ряд сборников был опубликован в эмиграции. Это сборник Луи Менара «Стихотворения» (Лондон, начало 50-х годов), сборник Этьена Араго «Голос изгнания» (Женева, 1860), сборник Луи Пюжоля «Народные басни» (Брюссель, 1855), обширная и не доведенная до конца поэма Констана Ильбея «Революция» (Женева, песни I—X, выходившие выпусками в 1865—1870 гг.) и др. Большинство этих изданий остались для нас недоступными.

Крупнейшим памятником французской поэзии революции 1848 г. бесспорно является также опубликованный за пределами Франции сборник В. Гюго «Возмездие».

«Возмездие» представляет собой замечательнейшее произведение политической сатиры демократического романтизма, той сатиры, которая в 1848—1851 гг. много раз пыталась отлиться в значительное произведение, но достигла этого лишь в творчестве Гюго. По своей монументальности, по властной силе экспрессии, по своему громовому голосу беспощадных инвектив и страстных призывов, по мастерскому умению Гюго мобилизовать на

[1] «Современник», 1858, № 9.

службу политической теме решительно все жанры поэзии — гражданскую сатиру, памфлетную песню, элегию, интимную лирику, дидактическую и описательную поэзию, «Возмездие» принадлежит к величайшим памятникам поэзии революции 1848 г.

6

В истории французской литературы поэзия революции 1848 г. составляет переходное звено между тем этапом, которого французская политическая поэзия достигла в творчестве Беранже, и последующим ее этапом, представленным поэзией Парижской Коммуны.

Реализм политической песни Беранже был связан еще с буржуазно-демократической революционностью. Песни Беранже отображали борьбу народных масс против попыток возрождения феодальных отношений, против претензий эмигрантского дворянства и духовенства вернуть себе господствующее положение в государстве. Песни Беранже с великой реалистической силой разоблачали этих старых врагов народа, против которых боролась еще французская революция XVIII в. Но с укреплением во Франции капиталистических порядков, при Июльской монархии, буржуазно-демократическая революционность уже не вооружала поэта к борьбе против буржуазного строя в целом, а приводила его к поискам мирного выхода из положения, к упованиям утопического социализма, к появлению в его творчестве романтических ноток.

В народной поэзии революции 1848 г., целиком связанной со всем кругом проблем капиталистической действительности, напротив, происходит постепенное освобождение ее от начального господства романтических иллюзий, навеянных влияниями утопического социализма, происходит сложный, трудный, медленный процесс становления реализма. Процесс этот развивается на основе изживания народными массами угасающей буржуазно-демократической революционности и на основе начинающей созревать революционности социалистического пролетариата.

Традиции поэзии революции 1848 г. будут унаследованы поэзией Парижской Коммуны. Сильные стороны будут подхвачены большинством поэтов Парижской Коммуны и получат в их творчестве дальнейшее и углубленное развитие.

ГЛАВА II

ПОЭЗИЯ 50—60-х ГОДОВ

ТВОРЧЕСТВО БОДЛЕРА



О французской поэзии середины XIX в. видное место занимает творчество Бодлера (Charles Baudelaire, 1821—1876). Бодлер критиковал буржуазное общество с анархически-мелкобуржуазных позиций, показывал бессмысленность его существования, а в известные периоды даже призывал к бунту против него. Горький писал, что Бодлера «не терпели за то, что он укоризненно говорил пресыщенному обществу:

Очнись! Великий грех
Без пользы занимать на божьем пире место!...» [1]

Но в то же время реакционная направленность части произведений Бодлера середины 50-х годов сделала его одним из предшественников декаданса. Объективная возможность использования части его творчества вызвала у декадентов стремление завладеть всем наследием поэта. Была создана легенда о Бодлере, умалчивавшая о критике буржуазного общества в его произведениях. Такая предвзятость обесценивает значительное число посвященных Бодлеру книг и статей буржуазных исследователей. Научный интерес представляют немногие из этих работ, содержащие большой фактический материал, и среди них, в первую очередь,— тщательно подготовленное Жаком Крепе первое действительно полное собрание сочинений Бодлера [2].

В анализе творчества Бодлера большая заслуга принадлежит русской прогрессивной критике, особенно Горькому. В статье «Поль Верлен и декаденты» Горький отмечает мрачный характер стихотворений Бодлера, звучавших холодным отчаянием [3], но не смешивает его с декадентами, которые относились скептически к Бодлеру за то, что он «не может отрешиться от морали» [4]. Горький цитирует антибуржуазные стихотворения Бодлера и вклю-

[1] М. Горький, Соч., т. 23, 1955, стр. 128. Горький цитирует стихотворение Бодлера «Часы».
[2] Ch. Baudelaire. Oeuvres complètes par J. Crépet et Cl. Pichois, Paris, Conard, 1922—1953.
[3] М. Горький, Соч., т. 23, стр. 128.
[4] Там же, стр. 130.

чает его в число художников, «погибших оттого, что они были честны и не хотели преклониться перед идолами, нося в своих сердцах вечные идеалы» [1]. Горький различает отношение буржуазии к Бодлеру и к декадентам: Бодлера «по смерти назвали поэтом и позабыли, слушая Коппе и Ришпена, истых сынов своего общества» [2].

Творчеством Бодлера занимался Якубович-Мельшин. Он перевел «Цветы Зла» (1-е изд. в 1895 г.) и написал статью: «Бодлер, его жизнь и поэзия» (1901). Раскрывая противоречивость творчества Бодлера, Якубович-Мельшин отверг односторонний декадентский взгляд на поэта. «Буржуазное общество, такими мрачными красками обрисованное в его сочинениях,— писал Якубович-Мельшин о Бодлере,— не могло считать его своим сторонником» [3]. Якубович-Мельшин обратил внимание на произведения Бодлера, говорящие об угнетенных: «он не остается только холодным и бесстрастным изобразителем кицеты, порока и разврата современного общества. Сочувствие его всегда на стороне несчастных, униженных и обездоленных» [4].

Луначарский в статье о Бодлере (1930), анализируя творчество поэта, не проходит мимо его слабых сторон, но останавливается и на том, что «Бодлер был все-таки современником двух революций и... в феврале братался с революционными рабочими». Луначарский объясняет сильные стороны поэзии Бодлера «некоторыми отблесками революционного подъема энергии».

Французская буржуазия, внешне окружая память Бодлера почетом, не поднимала вопроса о пересмотре унизительного приговора, вынесенного поэту судом Второй империи в пору крайней реакции 50-х годов за «безнравственность» книги «Цветы Зла». Только по требованию коммунистической фракции (от имени которой выступил Жорж Коньо) Учредительное собрание Франции осенью 1946 г. реабилитировало поэта, приняв закон, кассировавший приговор Бодлеру. По словам члена ЦК КПФ Фревиля, коммунисты, взяв на себя инициативу в оправдании памяти поэта, стремились «нанести удар по фарисейству и заклеймить, пусть с опозданием, церковных, судейских и академических тартюфов» [5].

Шарль Бодлер родился в Париже 17 апреля 1821 г. Юность Бодлера проходила в период Июльской монархии, первое десятилетие которой было отмечено многочисленными народными восстаниями. К началу 40-х годов правительству удалось подавить революционные организации, но установившееся «умиротворение» было иллюзорным: недовольство олигархией банкиров стало всеобщим и охватило даже значительные круги буржуазии. Начавший свою литературную деятельность около 1840 г., Бодлер примкнул к тем кругам мелкобуржуазной интеллигенции, которые были в оппозиции к Июльской монархии и приняли участие в февральской революции 1848 г. В развитии неудовлетворенности социальными порядками у Бодлера сыграли некоторую роль и обстоятельства его личной жизни. Его отец, Жозеф-Франсуа Бодлер, происходивший из крестьянской семьи, был дружен с просветителями и участвовал в революции 1789—1794 гг. При реставрации Бурбонов он отказался от ответственного поста, до которого дослужился в наполеоновской администрации, и демонстративно подал в отставку. До конца жизни Ж.-Ф. Бодлер поддерживал связи с друзьями революционных лет. После его смерти (1827) вдова вскоре вышла замуж за офицера Опика, ограниченного, реакционно настроенного человека. После этого Шарлю стали особенно

[1] М. Горький, Соч., т. 23, стр. 129.
[2] Там же, стр. 128—129.
[3] П. Я. (Якубович-Мельшин), Стихотворения, т. II, изд. 3-е, СПб., 1906, стр. 283.
[4] Там же, стр. 294.
[5] «Lettres Françaises, 25. X 1946.



Шарль Бодлер. Портрет работы Г. Курбе.

дороги воспоминания об отце и обо всем, связанном с ним. Таким образом, условия детства способствовали развитию положительного отношения будущего поэта к Просвещению и к революции 1789—1794 гг. В одном из своих юношеских стихотворений он говорит о «справедливом гневе» народа во время революции 1789 г.

По настоянию матери и отчима, Бодлер в 1841 г. отправился преподавателем на остров Бурбон в Индийском океане. Капитан доносил отчиму, что Бодлер так резко высказывался на общественные темы, что его слова «представляли опасность для других молодых людей, находившихся на борту». Бодлер недолго пробыл в тропиках и весной 1842 г. вернулся во Францию. Он отказался от места воспитателя на острове Бурбон и вообще от служебной карьеры, к которой его склоняли мать и отчим. Для Бодлера началась трудная, полунищенская жизнь профессионального литератора.

В 40-х годах Бодлеру не удалось издать ни одного сборника стихотворений. Он опубликовал только отдельные стихотворения и несколько статей и брошюр, из которых наибольший интерес представляют «Классический музей Базар Бон-Нувель» (1845) и «Салон 1846 года».

В статье «Классический музей Базар Бон-Нувель» центральное место занимает вдохновенное описание знаменитой революционной картины Давида «Марат», проникнутое восхищением перед великим общественным деятелем и великим художником: «*Божественный* Марат, рука которого свешивается из

ванны, едва удерживая его последнее перо, с зияющей *святотатственной* раной на груди, только что испустил последнее дыхание. Другая рука на зеленом пюпитре еще сжимает предательское письмо: «Гражданин, я несчастна, и этого достаточно, чтобы иметь право на ваше сочувствие». Вода в ванне покраснела от крови; бумаг[а] залита кровью; на полу лежит большой окровавленный кухонный нож. На жалком дощатом ящике, из которого состояла движимость неутомимого журналиста,— подпись художника: *Марату — Давид* [1]. Все эти детали историчны и правдивы, как роман Бальзака: вот она, драма; она живет во всем своем горестном ужасе; и благодаря необыкновенному напряжению гения, которое делает эту картину шедевром Давида и одной из величайших редкостей нового искусства, в ней нет ничего тривиального и низкого...»

В своих работах этого времени Бодлер выдвигает положение о преемственной связи — «таинственном родстве» — современных художников, особенно Делакруа, с революционной школой живописи Давида, представителей которой Бодлер называет «нашими учителями». Эту связь Бодлер видит, в первую очередь, в стремлении к правдивому, неприкрашенному изображению современности. Он настаивает на этом, подкрепляя свои мнения ссылками на Стендаля и Бальзака.

В февральской революции 1848 г. Бодлер принял активное участие. В первые дни революции он вступил в члены организованного Бланки клуба «Центральное республиканское общество», и вместе с Шанфлери основал газету, резкость статей которой соответствовала ее обязывающему названию — «Общественное спасение». Ввиду материальной необеспеченности газета в марте закрылась. Тогда Бодлер вошел в редакцию газеты с более путаной программой — «Национальная трибуна».

В решительный момент размежевания сил буржуазии и пролетариата в июне 1848 г., когда мелкобуржуазные демократы предали парижский пролетариат, подготовив тем самым собственное грядущее поражение и торжество реакции, Бодлер вместе с Пьером Дюпоном принял участие в вооруженном восстании рабочих. «Что бы ни говорили о мужестве Бодлера,— писал литератор Ле Вавассер, видевший его во время июньского восстания,— в этот день он был храбр и готов был принять смерть».

Участие Бодлера в июньском восстании, в котором борьба шла «за сохранение или уничтожение *буржуазного* строя» [2], отнюдь не было случайностью (как об этом говорят буржуазные исследователи, если они не могут уклониться от упоминания об этом факте). Но нужно отметить, что Бодлер, сочувствуя рабочим, стоял на анархически-бунтарских позициях.

В рабочих он ценил, главным образом, непримиримых врагов буржуазии, готовых смести ненавистный Бодлеру строй, за пределами которого поэт, однако, не видел ничего определенного даже в те годы, когда он верил в прогресс общества. Бодлер не отличал в должной мере рабочих от люмпен-пролетариата, от анархических мелкобуржуазных бунтарей: сильные и слабые стороны в отношении Бодлера к пролетариату отразились в его известном революционном стихотворении «Авель и Каин»:

1. Авеля дети, дремлите, питайтесь,
Бог на вас смотрит с улыбкой во взоре.

Каина дети, в грязи пресмыкайтесь,
И умирайте в несчастье, в позоре.

---

[1] Курсив везде Бодлера.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 23.

Авеля дети, от вас всесожженья
К небу возносятся прямо и смело!

Каина дети, а ваши мученья
Будут ли длиться всегда, без предела?

. . . . . .

17. Авеля дети, любите, плодитесь,
Пусть вас заменят детей ваших дети!

Каина дети, любить берегитесь,
Бедных и так уж довольно на свете!

. . . . . .

25. Авеля дети! Но вскоре, но вскоре
Прахом своим вы удобрите поле!

Каина дети! Кончается горе!
Время настало, чтоб быть вам на воле!

Авеля дети, теперь берегитесь!
Зов на последнюю битву я внемлю!

Каина дети! На небо взберитесь!
Сбросьте неправого бога на землю![1]

Июньское восстание открывает период творчества Бодлера, характеризующийся наибольшей политической активностью поэта. После восстания Бодлер подолгу жил в провинции, причем в таких пунктах, как Дижон, Шатору, которые были центрами революционного брожения в конце 40-х — в начале 50-х годов. О политической деятельности Бодлера этих лет, оставляемой в тени буржуазными исследователями, сохранились лишь отрывочные сведения. Так, например, известны первые слова статьи, которой он собирался дебютировать в качестве редактора одной буржуазной газеты в Шатору: «Когда Марат, этот мягкий человек, и Робеспьер, этот честный человек...» Само собой разумеется, что всполошившиеся буржуа отказали Бодлеру в месте редактора. До конца 1851 г. Бодлер издает демократический альманах «Народная республика». В день государственного переворота Луи Бонапарта 2 декабря 1851 г. его видели на улице среди баррикад.

Наиболее характерными работами Бодлера начала 50-х годов является статья о Пьере Дюпоне (1851) и статья «Языческая школа» (январь, 1852), в которых Бодлер выступает за связь искусства с жизнью, нападает на реакционных романтиков и «ребяческую», как он выражается, теорию «искусства для искусства». Бодлер называет ее «прискорбной манией, ставящей своей целью превратить человека в инертное существо, а писателя — в курильщика опиума». Вся статья «Языческая школа» специально направлена против складывавшейся тогда парнасской группы и была первым значительным выступлением против нее во французской критике.

В начале 50-х годов у Бодлера возникает новый план книги стихотворений, задуманной еще до революции 1848 г. и впоследствии изданной под заглавием «Цветы Зла». По аналогии с поэмой Данте, Бодлер решает назвать книгу «Круги ада» («Les Limbes») и включить в книгу новые разделы, среди которых особенно важно отметить раздел «Бунт» (в него входят мятежные богоборческие стихотворения: «Отречение Святого Петра», «Авель и Каин», «Молебствие сатане»). В таком виде книгу Бодлеру издать не удалось, и к моменту ее первого издания в 1857 г. план ее был снова расширен и дополнен.

---

[1] «Цветы Зла», 144, перевод Брюсова. Сб. «Революционная поэзия Запада XIX в.», М., 1930, стр. 22. Брюсову не везде удалось передать социальную остроту образов (см., например, в подлиннике стихи 17—18: «Племя Авеля, люби, размножайся во всю / Ведь твое золото тоже делает детей...») и ненависть к угнетателям (стихи 25—26: «Ну, племя Авеля, твоя падаль / Удобрит дымящуюся почву...»).

В созданных в начале 50-х годов стихотворениях «Вечерние сумерки», «Утренние сумерки», «Пирушка тряпичников» возникают образы Парижа угнетенных. «Сочувствие поэта,— писал по поводу этих стихотворений Якубович-Мельшин,— на стороне несчастных, униженных и обездоленных,— это слишком ясно чувствуется по той любви и нежности, с которыми он рисует их. Парижские рабочие пользуются при этом особенными симпатиями Бодлера: чтобы убедиться в этом, достаточно прочесть «Le Vin des chiffoniers» («Пирушка тряпичников»)» [1].

Ненастье. Фонарей дрожащих слышен стук.
Чуть льется красный свет на лабиринт лачуг
Предместья старого, где бурными дрожжами
Рабочий бродит люд, и грязь стоит морями.

В душе тряпичника, меж тем, тепло и свет!
Качаясь, стукаясь о стены, как поэт,
Забыв и помышлять о сыщиках коварных,
Он весь излиться рад в проектах лучезарных;

Законы издает для всех племен земных,
Венчает лавром жертв, ниспровергает злых
И под шатром небес, нависших балдахином,
Отважным мнит себя и мощным паладином!

Старик, до времени согнутый и седой,
Измолотый трудом, заботой и нуждой,
Уставший подбирать вонючие тряпицы,
Отрыжку грязную прожорливой столицы...

Так он идет домой, в свой угол бедняка,
Пропитан запахом приятным погребка,
С толпой товарищей, и их усы седые
Висят, как пред полком знамена боевые!

Пред ними солнца блеск, и флаги, и цветы...
И в шумной оргии — о, светлые мечты! —
Победных кликов, труб несут они свободу
И воскресенья весть усталому народу! [2]
. . . . . .

Над «Пирушкой тряпичников» Бодлер много работал. Набросок этого стихотворения уже содержится в его очерке «О вине и гашише» (март 1851). В этом очерке, как и в первом варианте стихотворения, Бодлер с сочувствием показывает трагедию изнуренного грязным безрадостным трудом тряпичника, все лучшее в жизни которого связано со сном и с опьянением. В процессе работы над стихотворением Бодлер заострил его социальное содержание. Сон и вино для поэта больше — не просто «благостные дары божии». Бог создал сон, чтобы «утопить жажду возмездия» угнетенных, и создал его, «мучимый совестью виновной», видя, как они героически умирают. В стихотворении изображается накаленная обстановка, «бурное брожение» рабочих предместий Парижа, и даже введены такие конкретные штрихи, как упоминание о правительственных шпиках. Но — самое главное,— если в первоначальных вариантах тряпичник у Бодлера мечтал о военной славе Франции, связывая ее с мыслями о Наполеоне I, то в ходе работы Бодлер исключил ставшее одиозным и не характерным для рабочих, недовольных политикой Луи Бонапарта,— упоминание об императоре. Поэт, в соответствии с действительностью, придал мечте своего героя революционный

[1] П. Я. (Якубович-Мельшин), Стихотворения, т. II, СПб., 1906, стр. 295.
[2] Там же, стр. 134—135. Цитируются первые 6 из 8 строф стихотворения.

характер. Рабочие мечтают о ниспровержении угнетателей, об издании новых законов, о полных ликования днях победы революции. В подлиннике возвышенность этой светлой мечты подчеркнута вполне уместной здесь торжественной лексикой в духе речей революции 1789 г. и чеканным ритмом, выделяющим глаголы все более решительного действия:

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes...

Государственный переворот Луи Бонапарта привел Бодлера в отчаяние. В глухие годы реакции 1852 — 1857 гг. Бодлер не знает, во что ему верить, на что надеяться. Политическая деятельность стала казаться ему бессмысленной. Он вспоминал: «2 декабря вызвало у меня физическое отвращение к политике». Он считает, что писатель не может способствовать политическому прогрессу, ибо сама идея прогресса представляется ему нелепой. От мелкобуржуазной демократии он отмежевался еще в период ее предательства в июне 1848 г., а в декабре 1851 г. он разочаровался в боеспособности той ее небольшой части, которая в июне шла с рабочими, и в рабочих, которые пассивно отнеслись к бонапартистскому перевороту.

Победа реакции дезориентировала Бодлера и способствовала восприятию им влияния реакционного романтизма. У Бодлера усиливается интерес к таким писателям, как Готье, Эдгар По. Изучая творчество и трагическую жизнь По, Бодлер рассматривает их с точки зрения сложившихся у него в ту пору представлений о вечной противоположности прекрасного и реального, поэта и общества. Читая По, Бодлер воспринимает и, хотя с существенными оговорками, усваивает ряд положений кантовской теории «искусства для искусства». Наступает период известного сближения Бодлера с парнасцами [1], продолжающийся примерно до 1857 г. Хотя поэт и не принимал целиком теорию «искусства для искусства», к парнасцам его толкали не только разочарование в возможности прогресса и воздействия писателя на ход исторических событий, но и протест против демагогического использования тезиса «искусство для жизни» насквозь буржуазными писателями, вроде Ожье или Дюма-сына. Эти последние, прикрываясь тезисом «искусство для жизни», подчиняли искусство задаче пропаганды пошлой и лицемерной буржуазной морали. Против них Бодлером была написана ироническая статья «Добропорядочные драмы и романы» (ноябрь 1851).

Падение творческой активности Бодлера после отхода от прогрессивных кругов сказалось в идейной обедненности его статей «Всемирная выставка 1855 года» и «Эдгар По, его жизнь и произведения» (январь 1856), а также в его обращении к переводу собрания сочинений Эдгара По в середине 50-х годов. В эти годы Бодлер написал несколько антиреалистических эстетских стихотворений, вроде сонета «Красота» (апрель 1857). В этом холодном стихотворении красота изображается как мечта, изваянная из камня, непостижимый белоснежный сфинкс, чуждый всякому движению и эмоции; все,— пишет Бодлер,— делается еще прекраснее, отражаясь в ясном зеркале ее глаз. В эти же годы был написан сонет «Соответствия». Идеи этого стихотворения, особенно то, что

«...в соответствии находятся прямом
Все краски, голоса и запахи земные» [2]

[1] См. ниже, раздел настоящей главы «Леконт де Лиль и парнасская группа», стр. 582 и след.
[2] Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

были использованы символистами, начиная с Рембо (сонет «Гласные»), в их абсурдных попытках найти средство для косвенного, посредством символов, изображения «сверхчувственной действительности».

В середине 50-х годов в творчестве Бодлера усиливаются реакционные тенденции. В эти годы, когда, по словам Салтыкова-Щедрина, «Париж уже перестал быть светочем мира», изнывая под игом «постыднейшего... из бандитов, когда-либо удручавших мир позором своего тяготения» [1], Бодлер видел в жизни, в первую очередь, господство зла. Выдвигая в качестве одной из главных задач искусства изображение торжества зла в человеческом обществе, Бодлер в некоторых произведениях становится на путь эстетизации болезненных явлений действительности. Критика современности в произведениях Бодлера во многом ослабевает, переплетаясь с тенденцией к какому-то горькому, болезненному любованию безобразным. Бодлер отверг для своей книги стихов заглавие «Круги ада», ясно отражавшее критическое отношение к современности [2], и издал ее в 1857 г. под подсказанным ему одним приятелем претенциозным названием — «Цветы Зла» («Les Fleurs du Mal»). Идейная установка, отраженная в этом двусмысленном наименовании открывала возможность изображения без определенной нравственной оценки безобразного, зла, порока, извращений. Именно эти тенденции Бодлера, наметившиеся в годы реакции, оказались ближе всего декадентам разных направлений, которые хотели найти оправдание характерному для их искусства безидейному любованию цинизмом буржуазного мира.

Сам Бодлер давал для подобного толкования «Цветов Зла» очень шаткую опору. Он настаивал на том, что его «книгу надо судить в ее целостности, и тогда из нее вытекает жестокий нравственный урок». Во втором, принципиально измененном дополнениями издании «Цветов Зла» (1861) и в процессе подготовки к третьему изданию (1868) Бодлер усилил критический характер и социальную насыщенность книги.

При рассмотрении «Цветов Зла» в целом видно, что уже в первое издание книги вошли не только стихотворения, с горечью рисующие картины порока, и несколько эстетских сонетов середины 50-х годов. Бодлер включил в книгу также все свои мятежные, гуманные стихотворения, стихотворения, осуждающие порок, рассказывающие о борьбе, о поисках идеала, о возвышающем действии любви.

Бодлер противопоставлял своему отчаянию искание идеала и намеренно назвал, в известном противоречии с общим заголовком книги, ее важнейший раздел «Сплин и Идеал». Правильному пониманию книги должны были содействовать предпосланные ей в качестве эпиграфа смелые стихи Агриппы д'Обинье, защищающие право поэта разоблачать и бичевать зло [3].

В издании 1857 г. «Цветы Зла» состояли из обращения к читателю и ста стихотворений, помещенных в пяти отделах: «Сплин и Идеал» (1—77), «Цветы Зла» (78—79), «Бунт» (90—92), «Вино» (93—97) и «Смерть»

---

[1] Салтыков-Щедрин, Избр. произв. в семи томах, т. V, М., 1948, стр. 232.

[2] На то была и формальная причина: в 1852 г. так озаглавил свой сборник стихов один малоизвестный поэт.

[3] Говорят, нужно скрывать постыдные дела.
В колодцах забвения и погребенными в земле,
И, что зло, воскрешенное в писаниях,
Станет заражать нравы потомства.
Но ведь отнюдь не наука — матерь порока,
А добродетель — не дочь невежества.
(«Трагические поэмы», Кн. II).

(98—100). В последующих изданиях в книгу была введена новая часть («Парижские картины») и были внесены другие изменения и дополнения.

Для понимания «Цветов Зла» Бодлера особенно важна, кроме упоминавшегося выше раздела «Бунт», центральная часть книги: «Сплин и Идеал». В ее первых 19 стихотворениях[1] поэт ставит общие вопросы искусства. В соответствии с идеей, выраженной в названии этой части, в раздел «Сплин и Идеал» включены как эстетские сонеты («Красота», «Соответствия», «Великанша»), так и находящиеся с ними в противоречии стихотворения, рассказывающие о поисках идеала, говорящие о неудовлетворенности поэта и об его исканиях.

Во-первых, это произведения, в которых Бодлер, как бы разъясняя замысел всей книги, настаивает на праве, обязанности и внутренней необходимости для поэта с негодованием изображать окружающее его зло («Маяки», «Скверный монах», «Враг», «Солнце»). Так, в стихотворении «Маяки» Бодлер обращается к художникам, не примирявшимся с действительностью, к «маякам человечества». Леонардо да Винчи, Рембрандт, Гойя, Делакруа перекликаются как часовые, передавая друг другу возмущение окружающим, проклятия, слезы. В патетических и в то же время чеканных стихах Бодлер восклицает, что нельзя дать лучшего свидетельства достоинству людей, чем это жгучее рыдание, перекатывающееся из столетия в столетие.

Во-вторых, это стихотворения, в которых поэт противопоставляет своему больному времени античность («Мне дороги былых времен воспоминанья», «Больная Муза»). Поэт мечтает о том, чтобы и его муза была здорова, чтобы в ее жилах кровь стучала ритмически —

«Как звук размеренный античного стиха».

После стихотворений, в которых поставлены проблемы искусства, в «Сплине и Идеале» можно выделить два следующих друг за другом и противопоставляемых друг другу цикла любовных стихов. Первый, навеянный Бодлеру, главным образом, его страстью к продажной женщине, красавице-мулатке Жанне Дюваль (20—35), и второй, посвященный м-м Сабатье, в салоне которой собирались писатели и художники 50-х годов (36—44)[2]. В мрачных эротических стихах первого цикла, отличающихся резкостью и зрительной четкостью образа, Бодлер с горечью изображает любовь как греховную и эгоистическую, чисто чувственную страсть, не предполагающую какой-либо душевной близости. Мысль, которая должна была быть проведена через эти стихотворения, полнее всего выражена в «Гимне красоте» (представляющем собой своеобразное предисловие к этому циклу во втором издании «Цветов Зла»). Бодлер хочет убедить самого себя, что его не интересует нравственная сторона чувства, и спрашивает, не все ли равно, приходит ли красота с неба или из ада; не все ли равно, — от сатаны или от бога, если ее бархатистые глаза, ритм ее движений и благоухание делают мир не таким гнусным и мгновенья не такими тяжелыми?

Но по стихотворениям этого цикла видно, что, на самом деле, Бодлер далеко не безразличен к нравственным вопросам. Порочные страсти он показывает не легкомысленно, а воссоздает картину страданий и опустошения — ада, который они заключают в себе. Порок отталкивает Бодлера, и в некоторых стихотворениях цикла он дает понять, какую нежность могла бы пробудить его подруга, вынужденная продавать себя, если бы хоть раз он увидел в ее глазах искреннюю слезу.

---

[1] По 3-му изданию: 1, 3—15, 17—20 и 109

[2] По 3-му изданию: 23, 25—35, 37, 40 и 42—49.

Стихотворения, написанные Бодлером позже, под влиянием его любви к м-м Сабатье, вдохновенно воспевают возвышающее действие любви на душу («Духовная заря», «Живой светоч», «Что скажешь прекрасной ты, дух одинокий», «Исповедь»). В этих новых стихах любовь для Бодлера — духовная заря:

Ты — солнца светлый лик с его небесной силой.

В стихотворениях этого цикла Бодлер находит для гуманистического изображения любви стиль, сочетающий элементы приподнятости и внутреннего света с удивительно простыми интонациями дружеской беседы.

Своеобразным финалом для «Сплина и Идеала» в первом издании «Цветов Зла» служит цикл философских стихов, в которых отразились стремление поэта вырваться, разорвать оковы буржуазного мира («Прочь! Прочь! здесь даже грязь замешана на наших слезах!»), трудность и тщетность таких попыток, необходимость вновь и вновь возобновлять их [1]. Иной раз речь идет просто о поездке с любимой женщиной в далекие экзотические страны, как, например, в «Приглашении к путешествию».

Чаще, Бодлер пишет о жалком положении поэта в современном обществе, о давящем его кошмаре, об отчаянных и бесплодных, но постоянно возобновляемых попытках освободиться от этого кошмара, о неиссякающей ненависти и вечной борьбе («Бочка ненависти», «Могила отверженного поэта», «Надтреснутый колокол»). Одним из самых смелых и художественно законченных из завершающих «Сплин и Идеал» стихотворений является сонет «Музыка». В нем Бодлер под влиянием музыки Бетховена (первоначально сонет был озаглавлен «Бетховен») создает картину жизни как борьбы с бушующим морем.

Бодлер очень тонко варьирует избранную им общую ритмическую форму, создавая с первой строки уже самим ритмом стиха впечатление порывистости, наступления, борьбы:

Как море музыка вперед меня влечет.

К последним стихотворениям «Сплина и Идеала» по содержанию тесно примыкают разделы «Смерть» и «Бунт». В «Бунте» начертан путь мятежа, неизбежность которого подсказана логикой заключительных стихотворений «Сплина и Идеала». В первом издании между «Сплином и Идеалом» и «Бунтом» помещен раздел, названный, как и вся книга, «Цветы Зла». Этот раздел рисует в обобщенной форме ужасные картины порочных страстей. Между «Бунтом» и «Смертью» поставлен раздел «Вино»; в нем, наряду с социально насыщенными стихотворениями, есть стихи, где порок эстетизирован, показан без осуждения.

Анализ «Цветов Зла» показывает, что уже в первом издании они представляли собой сложную, противоречивую книгу стихов. Рисуя с горечью нравственный упадок современного общества и чувствуя печать этого упадка на самом себе, Бодлер не смиряется с этим. Он сам пишет, что ему нужны вся его сила и мужество, чтобы «созерцать свое сердце и тело без отвращения» («Путешествие на Киферу»). «Он старается,— говорил по этому поводу Луначарский,— сохранить какое-то высокое спокойствие, стремится как художник доминировать над окружающим. Он не плачет. Он поет мужественную и горькую песню...». Осуждение буржуазной действительности в «Цветах Зла» усиливается и «суровой граненностью формы» (Луначар-

[1] №№ 45—77 (по 3-му изданию: 50—55, 62—64, 76—80, 105—106, 125).

ский). Бодлер постоянно возвращается к теме борьбы против кошмара буржуазной жизни и, не умея противопоставить своему отчаянию определенный идеал, все же не оставляет исканий идеала.

Реакционное правительство Наполеона III восприняло «Цветы Зла» как пощечину буржуазному обществу. Против Бодлера, несмотря на его политическую пассивность последних лет, в 1857 г. был возбужден процесс. Обвинителем по делу «Цветов Зла» выступил прокурор Пинар, имевший «литературный опыт» (он был обвинителем и на недавнем процессе «Госпожи Бовари»). Как показывает речь прокурора, удар был направлен против критической стороны «Цветов Зла», против серьезного и трагического изображения пороков общества. Прокурора возмущали не только мятежные стихотворения («Быть за отречение Петра и против Иисуса, за Каина и против Авеля, взывать к сатане, выступая против святых»,— изрекал прокурор), но и теория искусства Бодлера, которую прокурор понимал как стремление «изображать все, срывать покровы со всего». В заключение прокурор потребовал осуждения всех произведений, не скрывающих, что буржуазия своей практикой попрала всякую мораль. «Противодействуйте вашим приговором,— говорил прокурор, подводя итоги обвинительной речи,— этим растущим и уже определенным тенденциям, этому нездоровому стремлению изображать все, описывать все, рассказывать обо всем так, как если бы и понятие преступного оскорбления общественной морали было упразднено и как если бы этой морали не существовало».

В практической борьбе Бодлер вынужден был отбросить аргументы теории «искусства для искусства». В своих заметках для адвоката Бодлер отвергает ханжескую мораль, «отвратительное лицемерие» прокурора и ему подобных, которое «дойдет до положения: «Отныне станем писать только утешительные книги, доказывающие, что человек от рождения хорош и все люди счастливы»». Бодлер настаивает на том, что книгу надо судить в ее целостности, и тогда из нее вытекает жестокий нравственный урок. Помимо ссылки на эпиграф из д'Обинье, Бодлер предложил адвокату сослаться на письмо Бальзака Кастилю, в котором Бальзак защищает реализм от обвинения в безнравственности и настаивает на праве писателя показывать язвы общества[1]. Суд вынес обвинительный приговор. Шесть стихотворений были изъяты из книги[2]; издатели и Бодлер были приговорены к денежному штрафу.

Правительство не случайно приняло в 1857 г. новые крутые меры против обличительных тенденций в литературе. Это была часть репрессий, направленных Второй империей на подавление волны недовольства, вызванной экономическим кризисом 1857 г. и деспотической и авантюристической политикой правительства.

С 1857 г., в связи с оживлением рабочего движения и усилением общественной оппозиции против бонапартистского режима, вновь обостряется критическое отношение Бодлера к французской действительности. Грубое судебное насилие над поэтом ускорило перелом в его творчестве. Хотя Бодлер не сблизился снова с революционным движением, не вернулся к вере в прогресс и остался пессимистом, он больше не настаивает на невмешательстве поэта в общественную жизнь и считает, что если поэт и не может исправить пороки общества, он должен бичевать и разоблачать их. В части художественных произведений Бодлера вновь видно сочувствие страданиям

---

[1] См. О. Бальзак. Соч. в 15-ти томах, т. 15, стр. 417—426.

[2] 20. «Les Bijoux»; 29. « A celle qui est trop gaie»; 30. «Le Léthé»; 80. «Lesbos»; 81. «Femmes damnées»; 87. «Les Métamorphoses du Vampire».

угнетенных. Бодлер в эти годы, не одобряя в принципе непосредственно политических выступлений поэтов, заявляет, однако: «Если бы я стал говорить о политике, я скорее был бы с Гюго, чем с Бонапартом государственного переворота». Бодлер часто вспоминает 1848 г., пишет о «старой революционной основе» своего характера, продолжает страстно следить за событиями общественной жизни. «Я двадцать раз убеждал себя,— писал Бодлер своему другу Надару в мае 1859 г.,— что не стану больше интересоваться политикой, а при возникновении каждого нового серьезного вопроса я вновь охвачен любопытством и страстью». Бодлер в этом письме дает критический анализ итальянской политики Наполеона III, «стремящегося украсть у республики честь большой войны», чтобы заставить забыть «ужасы, совершенные в декабре».

Презирая лживых буржуазных демократов и не понимая революционности пролетариата, Бодлер теперь представляет себе революцию как кровавый, все уничтожающий бунт деклассированных элементов общества. Ненависть Бодлера к буржуазному обществу стала так неукротима и неистова, что он приветствует его разрушение в любых формах. В черновых заметках о Бельгии он пишет: «Да! Да здравствует революция! Всегда! Во что бы то ни стало!... Я говорю: Да здравствует революция, как я сказал бы: Да здравствует разрушение! Да здравствует искупление! Да здравствует возмездие! Да здравствует смерть!».

Новый сдвиг в творчестве Бодлера менее всего заметен в законченной к концу 50-х годов книге о наркотиках — «Искусственный Рай». На эту книгу нередко ссылаются символисты, искавшие в наркотиках средство стимулирования «подсознательного творчества», по их мнению, наиболее пригодного для воспроизведения сверхчувственного. Символистов в «Искусственном Рае» интересовало описание действия наркотиков, умение изображать патологические состояния. Они пренебрегли выводами Бодлера, что «в опьянении гашишем нет ничего действительно сверхъестественного», что наркоман, надеявшийся «стать ангелом», на самом деле «превращается в скота», что наркотики наносят такой вред здоровью, «что искатели рая сами готовят себе ад».

С конца 50-х годов Бодлер отказался от тех положений теории «искусства для искусства», которые он принял в предыдущий период. Уступки этой теории еще можно найти, например, в «Размышлениях о нескольких из моих современников», особенно в хвалебной, но узко-ограниченной статье об Огюсте Барбье. Но новая точка зрения видна уже в статьях конца 1857 г. В статье «Госпожа Бовари» (октябрь 1857) Бодлер определенно говорит о необходимости нравственного содержания в произведениях искусства. Возражая критикам, настаивавшим, чтобы Флобер включил в роман персонаж, поясняющий содержание и представляющий мораль, Бодлер пишет: «В подлинное произведение искусства нет нужды вставлять обвинительную речь. Логики произведения достаточно, чтобы удовлетворить всем требованиям морали. И это уже дело читателя — делать заключения из заключения произведения». Таким образом, Бодлер считает определенное моральное содержание (и применительно к роману Флобера: «обвинительный акт» против Второй империи) неотъемлемой частью каждого подлинного произведения искусства, независимо от того, высказывает ли автор свой взгляд прямо. Тем самым Бодлер не зачисляет в подлинные произведения искусства ту мертворожденную абстракцию, которую теоретики «искусства для искусства» именовали «чистым произведением искусства».

В том же 1857 г. Бодлер издал новый том переводов из По и предпослал ему статью «Новые заметки об Эдгаре По», значительно отличающуюся от предисловия к первому тому. Внимание здесь направлено не на проблему про-

тивопоставления поэта и общества, а главным образом на острую критику буржуазных порядков США, на критику европейской «американомании»: «Сжигать живыми закованных в цепи негров, виновных в том, что они почувствовали, как к их черным щекам поднялась красная краска чести, забавляться перестрелкой в партере театра, устанавливать многоженство в западном раю, который и дикари (это слово здесь кажется несправедливым) не запятнали такими позорными делами... Полезно постоянно привлекать внимание к этим чудесам грубости в период, когда американомания стала почти-что страстью хорошего тона, и в такой мере,— что один архиепископ без всякой иронии обещал нам, что провидение вскоре приведет нас к наслаждению этим трансатлантическим идеалом».

Из других статей Бодлера по разным вопросам искусства, написанных в последний период его деятельности и отражающих новое усиление критических тенденций в его творчестве, следует отметить «Очерки о нескольких французских карикатуристах» (октябрь, 1857). Очерки с большим сочувствием, с «абсолютным восхищением», как говорил сам Бодлер, характеризуют политические карикатуры великого реалиста Оноре Домье, в частности, произведения, разоблачающие и гневно осуждающие репрессии против пролетариата. В статьях «Салон 1859 года» и «Творчество и жизнь Эжена Делакруа» (1863) Бодлер напоминает о связи Делакруа с традициями революции 1789 г. и восторженно отзывается о Давиде. Статья «Рихард Вагнер и «Тангейзер» в Париже» (1861) противоречит идее сонета «Соответствия». В этой статье Бодлер утверждает, что одно из главных достоинств музыки Вагнера заключается в определенности ее содержания, в том, что она точно выражает идею автора. Таким образом, Бодлер здесь в корне расходится с символистскими рассуждениями, что музыка — самое символическое искусство, что она якобы выше всех других, потому что неопределенна и многозначна.

Из набросков последних лет обращает на себя внимание проект памфлета против Жюля Жанена, в защиту Гейне. Бодлер защищает право поэта быть в современном ему обществе мрачным и язвительным и противопоставляет Жанену, с сытым легкомыслием глумившемуся над разоблачительной литературой, не только таких поэтов, как По, но и прогрессивных поэтов-романтиков и реалистов — Лермонтова, Байрона, Гейне и Эспронседу.

Одной из основных тем поздних статей Бодлера, его черновых набросков для книги о Бельгии, а также черновых заметок, известных под названием «Мое обнаженное сердце», является критика либерализма, ложного буржуазного демократизма, христианских демократов и т. п. На этом охотно останавливаются буржуазные ученые, представляющие критику либерализма как доказательство реакционности Бодлера. Между тем Бодлер, с уважением относившийся к Робеспьеру и революционерам 1789—1794 гг., нападал на таких либералов, орлеанистов и буржуазных демократов, как герцог де Брольи, Дюфор, Жюль Фавр, Вейо и им подобные, а это были гнусные и продажные лицемеры и демагоги, резко осужденные в статьях и письмах Маркса и Энгельса. Все они принадлежали к тому «холуйскому, подлому, грязному и зверскому либерализму, который расстреливал рабочих в 48 году, который восстановлял разрушенные троны, который рукоплескал Наполеону III...»[1] Критика такого либерализма даже с бунтарски-анархических позиций Бодлера имела положительное значение.

Важнейшими художественными произведениями в позднем творчестве Бодлера являются 32 новых стихотворения, включенных во второе издание

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 18, стр. 10.

«Цветов Зла» (1861), стихотворения для подготовленного, но не осуществленного третьего издания (опубликованного посмертно в 1868 г.) и «Стихотворения в прозе».

Взятые в целом новые добавления к «Цветам Зла», наряду со стихотворениями 1848—1851 гг., представляли собой самую сильную, наиболее социально-насыщенную, проникнутую ненавистью к буржуазии часть его книги стихов. Эти стихотворения как антибуржуазные цитирует Горький в своей статье «Поль Верлен и декаденты» («Испытание полночи», «Часы»); выписку одного из них («Лебедь») хранил на груди в момент расстрела казненный фашистами литературовед Жан Прево.

Конечно, и на новых добавлениях к «Цветам Зла» лежит печать известной ограниченности, как и на других произведениях Бодлера, но в своем поэтическом творчестве этих лет Бодлер в большей мере преодолевает эту ограниченность, чем в своих эстетических и публицистических статьях и заметках. Важнейшие новые стихотворения, прибавленные к «Цветам Зла», можно условно разделить на три группы.

Во-первых, это стихотворения, в которых Бодлер дает обобщенную и преломленную через острое лирическое восприятие картину трагизма современной ему жизни, угнетенности, в которую повергает человека сознание этого трагизма и своей сопричастности к порокам окружающего («Дуэль», «Навождение», «Вкус к небытию», «Свод», «Путешествие», «Испытание полночи»). Отрывки из этого последнего стихотворения приводит Горький: «Его считали безумным, буржуазия не выносила его «Цветов Зла», ибо в них он говорил в лицо ей:

Увы! Мы шли путем гордыни,
Маммона, ереси и тьмы!
От бога правды, Иисуса,
Мы отрекались со стыдом,
Рабы пресыщенного вкуса,
За Валтасаровым столом» [1].

Вторая группа стихотворений более лирична в узком смысле слова — она раскрывает мятежность поэта, силу его сопротивления обществу, религии («Непокорный»), свидетельствует, что Бодлер искал понимания и сочувствия, что он мучительно тяготился в душе своим пессимизмом и индивидуализмом, которыми с горя часто бравировал («Жалобы Икара», «Сосредоточенность», «Эпиграф к осужденной книге»). Эти новые черты лирики Бодлера ясно видны в первых стихах сонета «Сосредоточенность» [2].

Будь мудрой, Скорбь моя! Не унывай без меры!
Ты вечер все звала — и вот он настает.
Весь город полумрак окутывает серый,
Одним неся покой, другим — ярмо забот.

В стихах этой группы Бодлер вводит момент прямого обращения к читателю, пишет намеренно простым, близким к разговорному, языком. Эти стихотворения делают особенно понятной авторскую характеристику «Цветов Зла», вырвавшуюся у поэта за полтора месяца до его болезни, в письме к опекуну 18 февраля 1866 г.: «Должен ли я сказать вам, догадавшемуся об этом не больше, чем другие, что в эту *жестокую* книгу я вложил *все мое сердце, всю мою нежность, всю мою веру* (вывернутую), *всю мою нена-*

[1] М. Горький, Соч., т. 23, 1953, стр. 128. Перевод Якубовича-Мельшина.
[2] В переводе Якубовича-Мельшина озаглавлено «Уединение».

висть? Конечно, я стану утверждать обратное, буду клясться всеми богами, что это книга *чистого искусства, кривляния, фокусничества*, но я буду лгать, как *базарный шарлатан*» (курсив Бодлера).

И, наконец, третья группа новых добавлений к «Цветам Зла» — это стихотворения, посвященные страданиям маленького человека. Эти стихотворения Бодлера многими чертами напоминают произведения Гюго; некоторые из них Бодлер и посвятил Гюго. Они дополняют написанные в революционные годы «Вечерние сумерки», «Утренние сумерки», стихотворение 40-х годов, посвященное няне поэта и др. Бодлер и объединил их в новом, созданном во втором издании, подразделении «Цветов Зла» — «Парижские картины». Наиболее политически острыми и патетическими из этих стихотворений являются посвященные Гюго «Лебедь» и «Сгорбленные старушки».

Третья группа добавленных к «Цветам Зла» новых стихотворений показывает, что усиление бунтарских настроений Бодлера после 1857 г. способствовало оживлению у него гуманистических интересов, от которых он, было, отказался в период установления крайней реакции. Самое его бунтарство, видимо, питалось не только «всей его ненавистью» к буржуазии, но, в какой-то мере, «всей его нежностью» к угнетенным. «Он почувствовал душу трудящегося Парижа,— писал о Бодлере Анатоль Франс,— почувствовал поэзию предместий, понял величие маленьких людей, показал, как много благородства живет даже в душе пьяного тряпичника».

В художественном отношении эта группа стихотворений интересна явным усилением в рамках лирики эпического начала. В стихотворениях большое значение имеет не только лирический субъект, но и описываемые герои, обстоятельства. Поэт нередко отказывается от излюбленной им формы сонета и переходит к более пространным, лучше приспособленным для повествования формам. Для того, чтобы говорить о страданиях и величии народа, Бодлер применяет возвышенную лексику, восклицания, торжественный ритм, используя опыт лирики Гюго.

Что эти сдвиги не были случайны, показывает последнее художественное произведение Бодлера — «Стихотворения в прозе» (опубликованы в журналах с 1855 по 1869 гг., главным образом в 1861—1863 гг.; целиком изданы только посмертно — в 1869 г.). В «Стихотворениях в прозе» Бодлером использован жанр, разработанный до него французским прогрессивным романтиком Алоизием Бертраном для изображения живописных картинок прошлого; Бодлер применил этот жанр для обобщенного воспроизведения современной жизни. «Стихотворения в прозе» разнородны и во многих отношениях противоречивы: здесь встречаются произведения глубоко пессимистические («Где угодно за пределами этого мира»), фиксирующие патологический приступ («Скверный стекольщик») и сочетающие требование будить людей, презрение к буржуазной филантропии с сарказмом отчаяния («Доконаем неимущих»). Однако наиболее значительной по своему идейному содержанию среди «Стихотворений в прозе» является группа поэм, проникнутых сочувствием к трудящимся, к угнетенным, к простому человеку,— такие задушевные вещи, как «Игрушка бедняка», «Глаза бедняков», «Пирожное», «Старый паяц», «Вдовы», «Славные собаки», «Горе старухи», «В толпе». В «Стихотворениях в прозе» Бодлер нередко обращается к судьбе детей из бедноты, эксплуатируемых в буржуазном обществе. Он изображает, как общество безжалостно уродует психику ребенка, приучает его бояться людей и не доверять им; как ребенок с детства проникается обидной мыслью, что все лучшее сделано не для таких, как он и его родные; как ребенок благоговейно называет кусок белого хлеба «пирожным» и видит в нем редкое и

недоступное лакомство. В «Игрушке бедняка» Бодлер показал, что равенство людей в буржуазном обществе нарушено с детства и нарушено в такой степени, что богатый ребенок и бедный ребенок разделены неодолимой преградой, кажутся сделанными из разных материалов, и единственно, в чем может проявиться их естественное равенство — это «*равная* белизна их зубов!» [1]

Буржуазное общество по-своему оценило углубление и расширение диапазона творчества Бодлера с конца 50-х годов. Издатели и редакторы то и дело отвергали его статьи и художественные произведения как «не приемлемые для печати», требовали от Бодлера внесения в произведения исправлений политического характера. Издатели отказывались печатать его труды отдельными книгами, ставили неслыханно унизительные материальные условия. Последние годы жизни Бодлера превратились в сплошной кошмар. В 1864 г. он поехал в Бельгию, надеясь заработать деньги публичными лекциями. Ничего заработать ему не удалось, и он еще больше запутался в долгах. Тяжело больной и всеми забытый, Бодлер вел нищенский образ жизни в Бельгии. Бодлер ненавидел буржуазную Бельгию. Он собирал материал для обстоятельного злого разоблачительного памфлета против бельгийской буржуазии, в котором намеревался показать также завтрашний день буржуазной Франции. Но физические и духовные силы изменяли ему, и отдельные образы и острые мысли в набросках к «Книге о Бельгии» переплетаются с мизантропическим бредом душевнобольного. В марте 1866 г. Бодлер упал на улице — его разбил паралич. Когда в богоугодном заведении, куда он был помещен, сестры заставляли Бодлера креститься, он, как герой стихотворения «Непокорный», с гневом отталкивал их. 31 августа 1867 г. Бодлер скончался.

Реакция продолжала преследовать поэта после смерти. Суд Второй империи посмертно осудил сборник стихотворений Бодлера, не вошедших в «Цветы Зла»,— «Обломки». Сочинения Бодлера попали в руки издательской фирмы Кальман-Леви, нажившейся на них, но даже не потрудившейся в течение полувека исправить ошибки и опечатки в издании.

Как было показано выше, важную роль в справедливой оценке творчества Бодлера сыграла русская прогрессивная критика. Проведение французскими коммунистами в 1946 г. закона, кассировавшего приговор Бодлеру, разоблачило лицемерие французской буржуазии. Это выступление коммунистов напомнило, что буржуазия 90 лет сохраняла на памяти поэта клеймо судимости, раскрыло неприязнь буржуазии к Бодлеру как к одному из представителей интеллигенции 1848 г., которая, после поражения революции, по справедливому замечанию Луначарского, «не смогла примириться со скудостью буржуазных перспектив, ударилась в отчаяние, смешанное с мечтой, но еще проявляла как бы некоторые отблески революционного подъема энергии и принимала свою печальную участь, по крайней мере, в лице своих поэтов не без известного величия».

ЛЕКОНТ ДЕ ЛИЛЬ И ПАРНАССКАЯ ГРУППА

1

Объединение французских поэтов, называвших себя парнасцами, сложилось в период реакции 50-х годов, под влиянием разочарования буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции в революции 1848 г. Поэты, образовав-

[1] Курсив Бодлера.

щие эту группу, не примирились с режимом Второй империи. Однако по своей общественной позиции они существенно отличались от Бодлера. Они не только пессимистически смотрели на историю, делая из опыта революции 1848 г. вывод, что улучшение общественного строя якобы неосуществимо, но были настолько внутренне подавлены происшедшими событиями, что отказались от всякого бунтарства. Они не только теоретически выступали против активного вмешательства в общественную жизнь, казавшегося им бесполезным, но и практически старались руководствоваться положением «искусство для искусства». Поэтому протест парнасских поэтов выражался пассивно, главным образом в том, что они, со сдержанным негодованием отворачиваясь от буржуазной современности, своим пессимизмом вносили диссонанс в хор апологетов буржуазного мира.

Основоположниками парнасской группы были Леконт де Лиль, издавший в 1852 г. «Античные стихотворения» с развернутым предисловием, игравшим роль литературного манифеста, и Теофиль Готье, который в том же году выступил с книгой стихов «Эмали и камеи» и сборником статей «Новое искусство». В 60-е годы вокруг Леконт де Лиля стали группироваться молодые поэты, провозгласившие его своим мэтром [1]. Они собирались у самого Леконт де Лиля, в салоне мадам де Рикар, а затем у издателя Альфонса Лемерра. Их организационному объединению способствовало издание с 1861 г. журнала «Ревю фантэзист», под редакцией Катюля Мендеса, и с 1865 г. журнала «Л'Ар», редактором которого был Ксавье де Рикар. Вначале представителей нового направления называли «языческой школой», школой «чистого искусства». Название «парнасцы» (les parnassiens) возникло позже, после того, как в 1866 г. был издан коллективный сборник стихотворений поэтов этой группы под заглавием «Современный Парнас» («Le Parnasse contemporain»). К этому времени наиболее важный этап в развитии школы был на исходе, но наименование «парнасцы» закрепилось. Хотя в заголовке сборника слово «Парнас» было употреблено просто в смысле «собрание стихотворений», оно вызывало ассоциации с рядом особенностей школы — со стремлением к уходу от современности «на Парнас», с проповедью «мраморной холодности» в поэзии, а главное,— с требованием политического индифферентизма, с положением, что поэт должен созерцать мир издали и свысока.

В «Современном Парнасе» были опубликованы стихи Леконт де Лиля, Готье, Банвиля, а также младших парнасцев. В отдельных случаях в сборнике были помещены стихотворения, чуждые основному направлению идей группы. Второй сборник под тем же названием был подготовлен к концу 60-х годов и издан в 1871 г.; в нем впервые приняли участие А. Франс и Глатиньи. Третий сборник (1876 г.) лишен всякого единства и свидетельствует о разброде в группе.

Буржуазные ученые трактуют понятие «Парнас» расширительно, причисляя к группе почти всех выдающихся французских писателей того времени: Флобера, братьев Гонкур, Бодлера, Менара, а иногда даже и некоторых иностранных поэтов, например Гейне, маскируя таким образом идейную борьбу в литературе, смазывая остроту критического реализма Флобера,

[1] Признанным главой парнасцев был Шарль Леконт де Лиль. В основную группу поэтов-парнасцев входили Теофиль Готье (1811—1872), Теодор де Банвиль (1823—1891), Луи Буйе (1824—1869), Виктор де Лапрад (1812—1883) и др. В 60-х годах к группе примкнуло несколько молодых поэтов: Альбер Глатиньи (1839—1873), Франсуа Коппе (1842—1908), Сюлли Прюдом (1839—1907), Леон Дьеркс (1838—1912), Хосе-Мария де Эредиа (1842—1906), Катюль Мендес (1843—1909), Луи-Ксавье де Рикар (1843—1911), Поль Верлен (1844—1896), Стефан Малларме (1842—1898) и др. Одно время, в период своего раннего поэтического творчества, к группе примыкал Анатоль Франс (1844—1924).

бунтарство Бодлера, демократизм Менара и т. п. Эта тенденция должна была представить теорию «искусства для искусства», бывшую символом веры Парнаса, как якобы универсальное воззрение, некий неизбежный эстетический вывод из уроков 1848 г.

Основные теоретические вопросы, связанные с деятельностью парнасской группы, были выяснены Плехановым в работе «Искусство и общественная жизнь». Плеханов не имел возможности детально исследовать процесс развития литературы; часть материала взята им у буржуазных литературоведов, и поэтому в работе Плеханова есть отдельные ошибочные положения. Он недостаточно разграничивает требование свободы искусства у Пушкина от парнасских теорий, не отделяет в должной мере Флобера и Бодлера от парнасцев и неточно характеризует их; но основные вопросы эстетической теории Парнаса Плеханов разрешил правильно.

«Склонность к искусству для искусства является и упрочивается там, где есть безнадежный разлад между людьми, занимающимися искусством, и окружающей их общественной средой»,— пишет Плеханов [1]. Развитие теории «искусства для искусства» в 50-е годы во Франции он связывает с реакцией после революции 1848 г. Одновременно Плеханов устанавливает связь парнасской теории «искусства для искусства» с протестом против претензий реакционного правительства на идеологическую диктатуру. Наполеону III,— пишет Плеханов,— «хотелось заставить искусство и литературу служить тому, что он называл нравственностью. В ноябре 1852 г. лионский профессор Лапрад едко осмеял это бонапартистское стремление к назидательному искусству в сатире, озаглавленной «Les muses d'Etat» [2]. Он предсказывал там, что скоро придет такое время, когда государственные музы подчинят человеческий разум военной дисциплине, и тогда воцарится порядок, тогда ни один писатель не осмелится выражать какое бы то ни было недовольство» [3]. В период Второй империи против теории «искусства для искусства» выступало не только правительство, но и реакционные буржуазные писатели, вроде Дюма-сына, отличавшиеся от парнасцев тем, что «несравненно лучше их мирились с буржуазным образом жизни» [4]. Такие писатели, говорит Плеханов, отвергли теорию «искусства для искусства» потому, что им хотелось укрепить буржуазные отношения.

Развивая эти мысли, Плеханов объясняет, почему произведения парнасских поэтов 50—60-х годов имеют эстетическую ценность. Предположим, что романтики и парнасцы «примирились бы с окружавшей их буржуазной средой и что романтическая муза сделалась бы служанкой тех господ, которые, по выражению Банвилля, прежде всего и больше всего ценили 5-франковую монету. Что вышло бы из этого?.. Муза романтиков и парнасцев опустилась бы очень низко. Ее произведения стали бы гораздо менее сильными, гораздо менее правдивыми и гораздо менее привлекательными» [5].

Вместе с тем Плеханов показывает ограниченность парнасцев: их протест — это «буржуазное отрицание буржуазной пошлости» [6]. Итоговая оценка парнасского движения содержится в словах Плеханова: «Искусство выигрывает, отворачиваясь от пошлости. Но когда оно отворачивается от великих исторических движений, оно само проникается элементом пошлости» [7].

---

[1] Г. В. Плеханов, Искусство и литература, М., 1948, стр. 241.
[2] «Государственные музы».
[3] Г. В. Плеханов, цит. соч., стр. 229.
[4] Там же, стр. 230.
[5] Там же, стр. 280.
[6] Там же, стр. 308.
[7] Там же, стр. 307.

Парнасское движение, хотя парнасцы и выделялись своим неприятием буржуазной жизни среди других консервативных литературных течений 50—60-х годов, было шагом назад, по сравнению с критическим реализмом и прогрессивным романтизмом предыдущего периода.

Парнасцы были пессимистами. Изверившись после революции 1848 г. в возможности какого-либо улучшения общественного устройства и, следовательно, в способности искусства содействовать такому улучшению, они считали, что искусство не может способствовать прогрессу, а всякие сетования на тяжесть общественного положения лишь напрасно унижают поэта. Парнасцы негодовали на недостойную «плаксивость» и эгоцентризм некоторых романтических поэтов. Судя по высказываниям представителей парнасской группы, можно подумать, что это литературное движение было, в первую очередь, реакцией на поэзию Ламартина и Мюссе, постоянных «козлов отпущения» группы. Однако, выступая против вмешательства искусства в общественные дела и действенности этого вмешательства, парнасцы, по существу, выступали против прогрессивно-романтической и реалистической литературы 40-х годов.

Парнасцы утверждали, что произведение искусства должно быть, по возможности, безличным, бесстрастным. Какое-либо проявление в произведении общественных взглядов или чувств автора они считали признаком художественной слабости. На возражения, что произведения делаются от этого холодными, они торжественно изрекали, что мрамор тоже холоден. Если в период подъема буржуазии Лессинг боролся за освобождение поэзии от сковывавшего ее подчинения законам пространственных искусств и стоял за передачу в поэзии движения, действия, борьбы, то парнасцы, в период упадка буржуазии, стремились придать поэзии описательный характер, статичность, уподобить ее скульптуре и живописи, своеобразие и назначение которых они понимали весьма узко.

Парнасцы находились под сильным влиянием позитивистской философии. Они полагали, что придадут своей поэзии значительность, утверждая, что их переход к безличной, «объективной» поэзии подымает искусство до уровня науки. На деле это сводилось к тому, что искусству вменялось в обязанность подражать объективизму тогдашней буржуазной позитивистской науки, усваивать ее эмпиризм, описательность, отказ от выяснения причинной связи явлений, уклонение от постановки больших проблем. Опираясь на данные позитивной науки, парнасцы в формальном отношении значительно точнее, чем романтики, воспроизводят картины античной жизни или экзотических стран. Однако это уточнение «местного колорита» имело чисто внешний характер, и Леконт де Лиль в своих стихотворениях пореволюционного времени обходил важнейшие социальные проблемы античности, которыми в это же самое время занимался причисляемый к парнасцам прогрессивный поэт Луи Менар. Формализм парнасцев, ограниченность их интересов изображением живописных сторон жизни прошлого были очевидны и для их современников. Бодлер как-то говорил, что если бы он стал писать поэму об Индии, то он «оставил бы древнюю Индию Леконт де Лилю, а сам взял бы Индию современную с ее нищетой, мучениями, чумой...»

Парнасцы были крайними формалистами в теории поэзии. Они ставили форму выше содержания и были убеждены, что именно нахождение поэтом изысканной формы делает произведение содержательным. Теофиль Готье в программном стихотворении «Искусство» (включенном в 1858 г. в книгу «Эмали и камеи») воспевает формальную изощренность художника, призывая избирать для творчества трудные формы, неподатливый материал:

Да, тем творенье прекрасней,
Чем нами взятый материал
Нам неподвластней:
Стих, мрамор, сардоникс, металл.

Перевод *В. Брюсова*

В своем формализме парнасцы доходили до утверждения, что поэтическое произведение якобы может быть прекрасным по форме, не имея никакого содержания. В таких утверждениях и проявлялся тот «элемент пошлости» у парнасцев, о котором говорил Плеханов. Забота парнасцев о форме давала плоды потому, что в 50—60-е годы они еще не вполне примирились с буржуазным порядком.

Общим формалистическим установкам парнасцев соответствовал крайне догматический подход к стихосложению. Они настаивали на абсолютно точной рифме, избегали всякого ритмического разнообразия, готовы были всем жертвовать ради звучности стиха. В сочетании с описательностью и подавлением эмоционального начала такое стихосложение налагало на парнасскую поэзию печать однообразия и сухости, далеко не всегда преодолевавшихся даже крупнейшими поэтами Парнаса.

Главой парнасской группы был Шарль Леконт де Лиль (Charles Leconte de Lisle, 1818—1894). Его отец, происходивший из буржуазной семьи, служил фельдшером в наполеоновской армии; в 1816 г. он переехал в колонии, женился на богатой креолке и стал плантатором. Поэт родился и провел отрочество на острове Бурбон (Реюньон) в Индийском океане. Он изучал право во Франции, в Ренне. В студенческие годы у Леконт де Лиля сложились республиканские и антиклерикальные взгляды. В 1845 г. Леконт де Лиль поселился в Париже. Он сблизился с фурьеристами и сотрудничал в «Фаланге» и в «Мирной демократии», где печатались его стихотворения и статьи. В своих политических выступлениях предреволюционных лет Леконт де Лиль борется вместе с фурьеристами за «право бедняка на труд, на жизнь, на счастье». Выступая, в принципе, за мирные реформы, Леконт де Лиль в то же время призывает готовиться к «войне тех, у кого нет ничего, против тех, кто владеет всем».

Фурьеристские газеты и журналы охотно печатали стихотворения Леконт де Лиля 40-х годов. Эти стихотворения были посвящены главным образом античности. Под влиянием Луи Менара и фурьеристов Леконт де Лиль усматривал в эти годы в античном мире прообраз будущего гармонического общества. В ранней редакции поэмы «Елена» поэт выступает против того, чтобы видеть в Елене лишь идеал красоты прошлого, только «оживленный мрамор». Надо идти вперед: искать в будущем всеобщего царства гармонии и красоты («Hélène universelle»). Страстно выступая против христианства, Леконт де Лиль противопоставляет ему языческих богов как воплощение реальных жизненных сил. В первой редакции стихотворения «Венера Милосская» Леконт де Лиль ставит Венеру выше всех богов и обращается к ней с просьбой сойти с Олимпа и править человечеством. Образы ранних стихотворений Леконт де Лиля одновременно отчетливы по рисунку и живописны; в них отразилось увлечение молодого поэта лирикой Андре Шенье и особенно «Восточными стихотворениями» и «Лучами и тенями» Гюго.

Леконт де Лиль принял активное участие в революции 1848 г. Он был инициатором обращения креолов, живших в Париже, к временному правительству с требованием отменить рабство в колониях. После того как рабство было отменено, Леконт де Лиль стал объектом ненависти и негодования плантаторов; от него отреклась и прекратила ему материальную помощь его семья. В апреле 1848 г. Леконт де Лиль был уполномочен революционным

Клубом клубов вести агитацию за республиканских кандидатов в провинции. Потерпев поражение, он не смог понять причины отрицательного отношения крестьян к республиканцам. Из его писем к друзьям видно, что у него появляется неверие в народ, кажущийся ему темным и пассивным. Это разочарование в народе, укрепившееся в период реакции, в конце концов способствовало развитию у Леконт де Лиля пессимистического взгляда на историю. Но весной 1848 г. Леконт де Лиль считал, что если народу еще непонятно, в чем его благо, то к этому благу его должно вести путем установления революционной диктатуры по образцу Комитета общественного спасения.

В июньском восстании 1848 г. Леконт де Лиль не участвовал. Есть сведения, что он помогал участникам боев на баррикадах, доставляя им боеприпасы. Его арестовали, но через сутки отпустили за недостатком улик. В 1849 г. за публичное осуждение июньских расстрелов Леконт де Лиль был приговорен к 15 месяцам тюрьмы и к 10 000 франков штрафа.

В последние годы Второй республики Леконт де Лиль потерял надежду на возможность улучшения общественного строя, отказался от общественной деятельности и замкнулся в круг занятий «чистым искусством». Свое враждебное и презрительное отношение к режиму, установленному Наполеоном III, он проявляет пассивно, отворачиваясь от современности. Внутренне Леконт де Лиль не сразу примирился с буржуазным порядком, и его произведения 50-х — начала 60-х годов противоречивы, отражают мучительную душевную борьбу, нередко полны негодования и горечи. Эта внутренняя борьба и противоречия отразились в книгах Леконт де Лиля «Античные стихотворения» («Poèmes Antiques», 1852) и «Варварские стихотворения» («Poèmes Barbares», 1862), представляющих наибольший интерес в творчестве поэта.

Предисловие к «Античным стихотворениям» наряду с развивающим те же идеи предисловием к «Поэмам и стихотворениям» (1855) являются важными теоретическими документами Парнаса. В них даны основные положения парнасской эстетики и намечена программа деятельности складывавшейся группы. Признавая, что современные страсти и события не отразились в его стихотворениях, Леконт де Лиль в то же время прямо указывает, что повинен в этом самый характер этих событий: «Поэзия больше не станет... освящать память событий, которых она не предвидела и не подготовляла» (имеются в виду факты, вроде государственного переворота 2 декабря 1851 г.). Леконт де Лиль объясняет причины своей ненависти к буржуазному обществу: «Я ненавижу современность из естественного отвращения, испытываемого нами к тому, что нас убивает». Давая пессимистическую оценку современной действительности, Леконт де Лиль в то же время обнаруживает и духовную бедность парнасской группы: «О, поэты, воспитатели душ... чему стали бы вы учить! Какое вероучение дает вам право на апостольство?» Применяя горький парадокс, Леконт де Лиль дает убийственную общую характеристику буржуазной культуры времени реакции. Советуя поэтам оставить общественную деятельность, он говорит, что это нисколько не отдалит их от русла интеллектуальной жизни эпохи, но, напротив, именно фактом такой изоляции они войдут в это русло.

Придерживаясь мнения, что поэты в данное время больше не могут воздействовать на общество и поэтому не должны предпринимать попыток вмешательства в общественные дела, Леконт де Лиль, однако, в принципе признает общественное воздействие искусства (например, восхищающей его древнегреческой поэзии). Он даже выражает надежду, что для поэзии в будущем еще наступит время связи с жизнью — «час возрождения».

«Античные стихотворения» состоят из произведений, воспевающих общество и искусство античности. Часть стихотворений написана на мифологические сюжеты, некоторые представляют собой описания античных статуй; в книге встречаются переводы и подражания Феокриту, анакреонтическим поэтам. Позднейшие издания книги были дополнены циклом стихов о древней Индии; в то же время отдельные стихотворения, не связанные с античностью, были перенесены в другие сборники.

Некоторое единство книге придает не только общность тематики, но и проходящее через всю книгу противопоставление язычества христианству и античной красоты буржуазному миру, «в котором царит грязное уродство и позабыт путь к Парасу» (стихотворение «Гипатия»). Несмотря на единство тематики и основной идеи, «Античные стихотворения» глубоко противоречивы. Ядро книги составляют произведения, созданные Леконт де Лилем в 40-е годы, в прогрессивный период его деятельности, но переработанные в процессе подготовки книги. Сохранив в них восторженное описание античности, поэт постарался устранить вытекавшие раньше из противопоставления идеализированного античного общества буржуазному миру призывы к построению гармонического общества и т. п.; вместо этого он сосредоточил внимание на формальном совершенстве произведений античного искусства. Отсюда противоречие между яркостью образов, возникших в годы революционного энтузиазма, и новыми ограниченными выводами.

Например, в ранней редакции стихотворения «Венера Милосская», где Леконт де Лиль подобно Лукрецию изображает богиню как воплощение победоносного развития и утверждения жизни,— были вполне уместны вдохновенные четверостишия о статуе Афродиты и о тоске поэта по Древней Греции:

Привет! перед тобой сильней сердцебиенье!
У белых ног твоих вал мраморный бурлит,
Нагая, ты идешь — и целый мир, в смятенье,
О, пышноловная,— тебе принадлежит!

Край мифов, острова! Эллада, мать святая!
О, если б родиной мне был Архипелаг
В тот век торжественный, когда к Земле, пылая,
Сходило Небо, вняв ее призывный знак! [1]

Величие и пантеистический характер образов, подчеркнутый мощной пластичностью и пафосом этих стихов, не согласуются с добавлениями, внесенными в редакцию 1852 г. Рядом с этими строфами поставлены новые, в парнасском духе, представляющие Афродиту Милосскую прекрасной своей невозмутимостью и равнодушием к окружающему:

О, символ красоты, недвижимо бесстрастной,
Как море светлое в спокойные часы,—
Рыданья не было в твоей груди прекрасной
И плач людской твоей не омрачал красы!

Поэт больше не обращается к богине с призывом сойти с Олимпа и вести человечество вперед, а всего-навсего просит, чтобы его мысль с ее

[1] Перевод здесь и ниже И. С. Поступальского. Приводим первое четверостишие в подлиннике:

Salut! à ton aspect le cœur se précipite.
Un flot marmoréen inonde tes pieds blancs.
Tu marches fière et nue, et le monde palpite
Et le monde est à toi, déesse aux larges flancs!

благословения заструилась золотом ритмов, как божественный металл, льющийся в гармоническую форму.

Леконт де Лиль вносил своей переработкой противоречия и во многие другие стихотворения книги: «Елена», «Ниоба», «Одежда Кентавра». Согласно мифу, Геракла погубил приставший к его телу и вынудивший героя броситься в огонь отравленный хитон, дар мстительного кентавра Несса. В первой редакции стихотворения погубившая Геракла и вместе с тем подготовившая его вознесение на Олимп одежда изображена как символ жгучих и двигающих общество вперед страстей, которые составляют одновременно славу и муку людей. Редактируя стихотворение, Леконт де Лиль заменил понятие «страсти» (passions) и стихи, где оно по-фурьеристски раскрывалось в общественном плане, более узким понятием «желания» (désirs), разъясненным в новых стихах. Этот текст плохо согласуется с пафосом сохраненного в первоначальном варианте заключительного двустишия:

Et sur la hauteur sainte où brûle votre feu
Vous consumez un homme et vous faites un dieu! [1]

Поскольку Леконт де Лиль ограниченно понимает античный мир, и первоначальный текст «Античных стихотворений» скован позднейшими исправлениями, поэт, не умея показать жизнь древнегреческого общества, нередко сводит изображение античности к описанию статуй, и на книге лежит отпечаток какой-то надуманности и монотонности. Однообразие идей порождает однообразие художественных средств; так, для характеристики красоты своих героинь, все равно — античных женщин, нимф или статуй, Леконт де Лиль часто варьирует один и тот же образ их белоснежных ножек. Противопоставляя античность современности, поэт злоупотребляет патетическими обращениями «О, ты...» и конструкциями вроде «Только ты одна...».

Второе известное произведение Леконт де Лиля — «Варварские стихотворения» (1862) состоит из двух отличных друг от друга и идейно и художественно неравноценных групп стихов. Самое важное в книге — это несколько мужественных, хотя и горьких философских стихотворений.

Бóльшую часть книги составляет группа описательных стихотворений, посвященных прошлому и экзотическим странам. В философских стихах книги есть еще отзвуки настроений Леконт де Лиля времени революции 1848 г.; описательные стихотворения — это как бы мост к будущему Парнаса: в них намечаются черты, придавшие мертвый, окостенелый характер поэзии поздних парнасцев — Дьеркса и Эредиа. От романтических описательные стихотворения Леконт де Лиля отличаются формальной точностью «местного колорита». Однако они оставляют впечатление холодности и надуманности, усугубляемое нагромождением точных деталей обстановки и экзотических имен. К тому же, стремясь к точности, Леконт де Лиль вводит новые написания имен, идущие вразрез с французской орфографией: Héva вместо Ève, Qaïn вместо Caïn.

За внешне строгим планом этой части книги (стихотворения расположены по циклам: библейская и восточная древность, скандинавская и кельтская старина, феодальный арабский восток, тропики и т. д.) скрывается растерянность поэта. Буржуазной современности Леконт де Лиль готов противопоставить все, что угодно, лишь бы оно было энергичным, страстным, ярким, в противоположность пошлой буржуазной действительности.

---

[1] И в священной вышине, где пылает ваше пламя,
Вы (страсти.— *Ред.*) испепеляете человека, но превращаете его в бога!

В «Варварских стихотворениях» Леконт де Лиль охотно изображает буйную тропическую природу, мощь хищных зверей; он нередко рисует картины трагического столкновения диких страстей, приводящих к кровавой развязке. Но Леконт де Лиль не раскрывает внутреннего драматизма изображаемых страстей и борьбы,— он стремится дать в первую очередь яркое, красочное внешнее описание. Его стихотворения значительно статичнее, чем можно предположить, зная только их содержание. У Леконт де Лиля есть тенденция изображать какое-либо *одно* существо, и если нельзя до конца показать его в покое, статуарно, то показывать его в *немногочисленных* действиях, разделяя изображение на несколько отдельных картин. Это относится даже к произведениям, описывающим напряженные моменты борьбы за существование. В стихотворении «Ягуар» картина тропического леса вечером подводит к описанию неподвижно притаившегося хищника. Забредший на опушку бык застывает от ужаса. Затем следует энергичное, но краткое описание нападения ягуара. Внешне картинный, а к концу почти статичный характер Леконт де Лиль умудряется придать даже изображению бешеной скачки быка с вцепившимся в него хищником на спине:

По топям, по пескам, по скалам и по дюнам,
Необоримых чащ пересекая тьму,
Стремглав проносятся, облиты светом лунным,
Бык с хищным всадником, прикованным к нему.

И миг за мигом вдаль все глубже отступая,
Отходит горизонт за новую черту.
И там, где ночь и смерть, еще идет глухая
Борьба кровавых тел, сращенных налету[1].

Очень типично для «Варварских стихотворений» стихотворение «Слоны» с его красочным пейзажем, медленным движением как бы слитых в одну группу слонов, проходящих и исчезающих, после чего вновь устанавливается неподвижность. «Громадные слоны, неспешные бродяги, бредут среди песков к своей стране родной»:

Как скалы темные на сини вырастая,
Они идут вперед, взметая красный прах,
И, чтоб не утерять свой верный путь в песках,
Уверенной пятой уступы дюн ломая...

Их сжаты хоботы меж двух клыков больших;
Их уши подняты, но их глаза закрыты...
Роями жадными вокруг жужжат москиты,
Летящие на дым от испарений их.

Но что им трудный путь, что голод, жажда, раны,
Что эти жгучие, как пламя, небеса!
В пути им грезятся далекие леса,
И финиковых пальм покинутые страны.

Родимая земля! в водах большой реки
Там грузно плавают, с мычаньем бегемоты.
Туда на водопой, в час зноя и дремоты,
Спускались и они, ломая тростники...

И вот, с неспешностью и полны упованья,
Как черная черта на фоне золотом,
Слоны идут... И вновь недвижно все кругом,
Едва в пустой дали их гаснут очертанья[2].

Наибольший интерес в книге представляют несколько философских стихотворений, раскрывающих внутренний мир Леконт де Лиля. Иные строки

[1] Перевод Б. Лившица. «Французские лирики XIX и XX веков». Л., 1937, стр. 73.
[2] См. В. Брюсов. Полн. собр. соч. и переводов, т. XXI, СПб., 1913, стр. 65—66.

в них красноречиво говорят о душевной боли поэта, в котором еще не все умерло от стремлений его юности и от заветов февральской революции.

Это относится к открывающей книгу поэме «Каин». С первого взгляда можно подумать, что это описательное произведение, суть которого — в нагромождении скорбных фантастических видений об адских чудовищах, страданиях легендарных племен библейской древности, о всемирном потопе. Эти сказочные картины выписаны с таким пристрастием, такими яркими и звучными стихами, с таким стремлением подкрепить, где это возможно, фантазию археологическими данными о жизни народов древнего Востока, что отодвигают на задний план главную, смелую идею поэмы, ослабляют ее эмоциональное воздействие.

Но эта идея все же постепенно раскрывается, после того как в видении ясновидца Фогормы, плененного ассирийцами, возникает образ Каина, которого от вечного сна разбудили угрозы и проклятия чудовищ, спущенных мстительным Ягве (Иеговой) на его потомков.

Мрачный Каин, поднявшись во весь свой исполинский рост, произносит большой монолог. Центральное место в этом монологе занимают обвинения богу и предсказания неизбежной после тысячелетних страданий победы людей над богом.

Вспоминая заранее предопределенное богом убийство брата, символизирующее несправедливость на земле, Каин восклицает:

Несправедливый бог — палач единый твой[1].

Каин отказывается склониться перед богом, молиться:

Я справедливости хочу, которой нет.
Убей меня, но я не покорюсь вовек!

Каин знает, что бог низвергнет на людей потоп. Племя исполинов будет уничтожено. Однако народятся новые люди «с тиной потопа на сердце» — холодные, подлые и жестокие (поэт рисует картину феодального и буржуазного общества), но не более склонные чтить бога. И бог —

Бог скорби, жадный бог, лик прятавший строптиво,
Бог, лгавший, говоря, что он — добро и свет,—

бог станет внушать веру огнем и мечом:

Чтоб уничтожить мир, идущий к отреченью
От веры, кровь начнешь ты пенить, как каскад...

В дальнейших стихах возникают те смутные революционные идеалы, за которые Леконт де Лиль боролся в 1848 г. Мститель Каин опять восстанет, когда преступления окончательно скомпрометируют старое общество. По уничтожении старого, с помощью науки люди подчинят себе силы природы, раздвинут область знания до других миров, вытеснив бога и оттуда:

И внуки чистые народов отомщенных
Со смехом встретят жизнь, не зная слова: бог.

Следов оптимизма нет в стихотворении «Тоска дьявола», где речь идет о том, как до дьявола, неподвижно сидящего на горной вершине, доносятся с земли «раболепные песнопения, крики убийц, «Тебе, бога, хвалим» — самоупоенных королей, отчаянные крики распятых народов, хрип праведников, агонизирующих на городских свалках». В этих стихах как бы возникает картина торжества реакции после революции 1848 г. Из взволнованных

[1] Перевод «Каина» здесь и ниже И. С. Поступальского.

слов поэта видно, что примирение с буржуазным обществом, наложившее отпечаток на его описательные стихи, проходило для Леконт де Лиля не безболезненно, но сопровождалось тяжелой внутренней борьбой. Леконт де Лиль, писал Луначарский, пришел не к слиянию с буржуазным порядком, а «именно к вынужденному примирению с ним, как с чем-то подлым и варварским, но непобедимым и естественным...»

Иногда Леконт де Лиль прямо изображает уродство буржуазного мира и предсказывает, что недалеко то время, когда выродившиеся люди, утратив всякий интерес к жизни, умрут жалкой смертью, из последних сил набивая себе карманы золотом («Современникам»).

Обычно Леконт де Лиль пишет о современных проблемах в более абстрактной форме. В стихотворении «Ultra coelos» поэт вспоминает, сколько радостного сулила ему юность, и рассказывает, как обманула его жизнь. Он негодует и не желает смириться:

Мы солнцу дальнему покажем наши путы,
Пойдем бороться вновь, мечтать, любить, скорбеть,
И будем, дорожа людскою мукой лютой,
Жить, если нам нельзя забыть иль умереть!

Перевод *И. С. Поступальского*

В стихотворении «Холодный ветер ночи» Леконт де Лиль уподобляет лирического героя престарелому каторжнику, которого от оков может освободить одна смерть. Используя известный образ лирики Виньи («Смерть волка»), Леконт де Лиль пишет:

Молчи. Небо глухо, земля презирает тебя.
Зачем же столько слов, раз ты не можешь избыть зло?
Будь как раненый волк, что умирает молча,
Окровавленной пастью кусая нож.

Иной раз, доведенный до отчаяния трагизмом современности, поэт пишет о готовности призвать смерть, даже не думая о сопротивлении («Fiat nox»); ничего больше не остается, раз «время не выполнило своих божественных обещаний» («Requies»). Видимо, вспоминая в стихотворении «Тоска дьявола» свое разочарование в возможности успеха революционного насилия, Леконт де Лиль вложил в уста дьявола полные отчаяния и пессимизма слова:

Почти как любовь, ненависть обманула меня...[1]

Но несмотря на свое отчаяние, Леконт де Лиль не оставляет мечты о великой битве за свободу. В стихотворении «Вечер битвы» Леконт де Лиль, осудив войну, описанную с характерной для него потрясающей силой, как бессмысленная кровавая бойня, благословляет войну за свободу:

О, бойня гнусная! Погибельная страсть
К убийству! Трупный смрад, что сердце надрывает!
Сто тысяч мертвецов равнину устилают,
И мерзкую резню возможно ль не проклясть!

Но, если б, в яркий день, на пажити кровавой,
Где к жерлам пушечным войска неслись в пыли,
Свобода, за тебя те храбрецы легли,
Была бы чистой кровь, дымясь тебе во славу!

. . . . . .

Перевод *И. С. Поступальского*

[1] Presque autant que l'amour la haine m'a menti...

В довольно недвусмысленной форме стихотворение содержит осуждение милитаризма Наполеона III, и в его заключительных строках даже проглядывает надежда на революционный переворот.

Между описательными и философскими «Варварскими стихотворениями» Леконт де Лиля нельзя, конечно, провести непроходимой грани. Образная структура произведений обеих групп имеет общие черты. Картинностью описаний, четкостью стиха, статичностью композиции, выделением одного образа «Тоска Дьявола» напоминает описательные стихотворения. Подобное замечание может быть сделано по отношению к поэме «Каин» и стихотворению «Вечер битвы». Некоторые стихотворения занимают промежуточное положение; трудно сказать, к какой группе должна быть отнесена открывающая книгу поэма «Каин» или, например, сонет «Смерть льва».

И все же такое условное разделение «Варварских стихотворений» на две группы оправдано. В описательных стихотворениях верх брала тенденция к примирению, стремление отыскать утешение в способности поэта воспроизводить красоту прошлого или природы экзотических стран. Для философских стихотворений Леконт де Лиля характерно объективное обнажение противоречий современности и интенсивность лирической окраски. В них Леконт де Лиль отходит от парнасских доктрин и приближается к романтической лирике Виньи, к стихотворениям Бодлера. И хотя философские «Варварские стихотворения» часто бесперспективны, односторонни и индивидуалистичны, они наносили удары ставшему к тому времени неоправданным и ложным оптимизму апологетов буржуазного мира.

Леконт де Лиль не понял Парижской Коммуны. Он, подобно Флоберу и Жорж Санд, осудил коммунаров, видя в них разрушителей культурных ценностей, и в своих частных письмах сначала оправдывал версальский террор. Однако, в конце концов, волна революционных потрясений 1871 г. не прошла даром для поэта. Он изменил свою позицию и опубликовал в 1871—1872 гг. три очень резкие политические брошюры. Одна из них «Популярная история христианства» представляла собой очень своевременный в период наступления клерикализма, страстный и язвительный антирелигиозный памфлет. Затем, вслед за «Популярной историей французской революции», Леконт де Лиль анонимно опубликовал «Народный республиканский катехизис». В этой брошюре Леконт де Лиль отстаивал демократические свободы, защищал права трудящихся и мелких собственников города и деревни, требовал отделения церкви от государства и т. п. Брошюры Леконт де Лиля были направлены против версальской реакции. По их поводу был сделан запрос в Палате депутатов, и одно время Леконт де Лилю угрожало судебное преследование. Лишь некоторое время спустя поэт получил скромное место в библиотеке Сената.

Несмотря на эти отдельные смелые выступления, тенденция поэта к примирению с буржуазным обществом влечет за собой с середины 60-х годов постепенное оскудение его творчества: оно бледнеет и приобретает формалистический характер. За последние тридцать лет жизни Леконт де Лиль издал несколько книг переводов, трагедию «Эриннии» («Les Erinnyes», 1873) и поэтический сборник «Трагические стихотворения» («Poèmes tragiques», 1884). В «Трагических стихотворениях» встречаются следы мятежных настроений поэта. Он необыкновенно живо и гневно воссоздает в стихотворении «Всесожжение» картину церковной расправы над гуманистом в начале XVII в. и неистовства взвинченной монахами толпы дворян и простолюдинов.

В целом «Трагические стихотворения», как и посмертно изданные «Последние стихотворения» («Derniers poèmes», 1895), значительно слабее про-

изведений Леконт де Лиля 40-х — начала 60-х годов и не прибавляют к ним ничего существенно нового.

2

К парнасской школе с самого начала, с 50-х годов, принадлежали также некоторые поэты, сформировавшиеся еще в предыдущий период и выступавшие раньше как романтики: Теофиль Готье и Теодор де Банвиль. Один из них — Готье — сыграл видную роль как предтеча и участник парнасского движения. Он еще с начала 30-х годов провозгласил своим принципом теорию «искусства для искусства». Теории Готье пошли на пользу реакции; знамя индифферентизма искусства по отношению к обществу он поднял тогда, когда господствовавшие во французской литературе критический реализм и прогрессивный романтизм своим вмешательством в общественную жизнь оказывали на нее благотворное влияние. Те уколы, которые наносил Готье буржуазии своими остроумными выпадами, не могли искупить вреда от его теорий. В полемику с Готье вынуждены были вступить сен-симонисты, и Готье, не разобрав, что у них утилитарный принцип искусства имел совсем другое значение, чем у реакционных буржуазных литераторов, стал в своих статьях издеваться над сен-симонистами.

Общий поворот буржуазного искусства после 1848 г. от вмешательства в общественную жизнь к теории «искусства для искусства» был воспринят Теофилем Готье с удовлетворением, как якобы всеобщее признание правильности идей, которые он давно защищал. Готье, собрав свои стихотворения и статьи нескольких последних лет, издал их в 1852 г. в книгах «Эмали и камеи»[1] («Émaux et Camées») и «Новое искусство» («L'Art moderne»), положивших вместе с «Античными поэмами» Леконт де Лиля начало парнасскому направлению. Из других произведений Готье парнасского периода надо назвать «Роман мумии» («Le Roman de la momie», 1858), приключенческий роман «Капитан Фракас» («Le capitaine Fracasse», 1863), поэтический сборник «Новые стихотворения» («Poésies nouvelles», 1863), комментированный альбом в нескольких выпусках — «Художественные сокровища старой и современной России» («Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne», 1861—1863), «Путешествие в Россию» («Voyage en Russie», 1866) и изданную посмертно в 1874 г. книгу «История романтизма» («L'Histoire du romantisme»). Теофиль Готье, как и другие парнасцы, воздерживался от политических выступлений в период Второй империи, а во время Коммуны занимал консервативную позицию. Отношение Готье к буржуазному обществу скорее напоминает презрительный скепсис эстета, чем упорную ненависть Леконт де Лиля. Зато, в отличие от Леконт де Лиля, оставшегося внутренне опустошенным, после того как улеглась его ненависть к буржуазной действительности, Готье, не порывавший до конца связи с традициями прогрессивно-романтического кружка, в котором он начал свою деятельность, хотя и в несколько поверхностно-эпикурейском духе, защищал право каждого человека на наслаждение красотой и на счастье. В силу этого произведения Готье частично противоречат парнасским доктринам и отличаются известным интересом к социальным вопросам современности.

В статьях Готье по вопросам искусства, как и в его художественных произведениях, отразилась противоречивость его воззрений. Хотя никто не защищал теорию «искусства для искусства» такими парадоксальными сентенциями, как Готье, он в центральной статье книги «Новое искусство» («О прекрасном в искусстве») делает ряд оговорок, ограничивающих эту

[1] В последующих изданиях Готье значительно дополнил «Эмали и камеи».



Теофиль Готье. Офорт Ражона, 1864.

теорию. «При условии, что священное искусство всегда выступает для художника как цель, а не как средство,— говорит Готье,— художник может отразить в своем произведении — положительно или отрицательно — увлечения, ненависть, страсти, убеждения, предрассудки своего времени»[1]. Готье настаивает в этой статье на том, что великие произведения искусства оказывают огромное влияние на развитие человечества.

Противоречия присущи и самому известному сборнику стихов Готье «Эмали и камеи». Эта книга состоит главным образом из отточенных по форме, написанных звонкими восьмисложными стихами с безукоризненно точной рифмой, но, по существу, довольно однообразных и неглубоких эстетских стихотворений («Поэма женщины», «Дымок», «Lied», «Зимняя фантазия» и др.). Изредка в стихотворениях такого рода Готье мимоходом задевает общественные вопросы («Что говорят ласточки», «Свет жесток»); часть этих стихотворений представляет собой элегантные безделицы («Локоны-силки», «Чайная роза», «Анакреонтическая оделетта»).

Некоторые стихотворения «Эмалей и камей» посвящены вопросам парнасской теории искусства. В сонете, служащем прологом к книге, Готье

[1] Th. Gautier, L'Art moderne, Paris, 1856, p. 152.

апеллирует к Гете, стремясь обосновать право поэта быть безучастным к общественным делам ссылкой на «Западно-восточный диван». Излагая в известном стихотворении «Искусство» принципы парнасской эстетики, Готье настаивает на решающем значении формы, противопоставляет искусство жизни:

Проходит все. Одно искусство
Творить способно навсегда.
Так мрамор бюста
Переживает города.

Перевод В. Брюсова

Однако отдельные стихотворения в «Эмалях и камеях» свидетельствуют о преодолении поэтом ограниченности собственных теорий. Это прежде всего «Кармен» и «Ностальгия обелисков». Кармен обрисована Готье в духе демократической традиции, связанной с этим образом. Для воспроизведения облика хитаны Готье находит необычайные для парнасской поэзии смелые приемы, применяет слова и обороты народной речи. Внешность Кармен характеризуется фамильярным словом «la moricaude» («чернавка»); говорится, что ее кожу дубил чорт («Sa peau, le diable la tanna»); стихотворение начинается словами «Кармен худа...» («Carmen est maigre...»). Живостью народных черт Кармен побеждает «надменнейших красавиц». Из-за нее ломаются крепко державшиеся в испанском обществе сословные перегородки, и у ног цыганки служит мессу архиепископ толедский. Идеал красоты, который Готье видит в Кармен, противоположен тому, что Леконт де Лиль в те же годы усматривал в Афродите Милосской. Совершенство Кармен по Готье заключается в том, что она близка страстной богине, вышедшей из морской пены:

В ее прельстительности скрыта,
Быть может, соль пучины той,
Откуда, древле, Афродита
Всплыла прекрасной и нагой!

Перевод В. Брюсова

Стихотворение об обелисках («Ностальгия обелисков») разделено на две части. В первой части в иронических, лукавых стихах рассказывается, как перенесенный Наполеоном из Луксора в Париж обелиск мечтает о далекой родине. Он стоит на площади перед Палатой депутатов, вынужденный созерцать бесконечное шествие «Солонов» буржуазного законодательства и «Артуров» буржуазной армии; он задыхается в атмосфере мелочности и мещанства:

Je vois, de janvier à décembre
La procession des bourgeois,
Les Solons qui vont à la Chambre
Et les Arthurs qui vont au Bois [1].

Во второй части обелиск, оставшийся в Луксоре, скорбит о мертвом застое закосневшего в феодальной неподвижности Египта XIX в. и завидует своему бывшему соседу — обелиску, стоящему теперь в Париже. Осуждение буржуазной действительности в стихотворении сочетается со своего рода

[1] Я вижу горожан, за плату
Волнующихся полчаса,
Солонов, что идут в палату,
Артуров, что идут в леса.

(Т. Готье, Эмали и камеи, перевод Н. Гумилева. СПб., б. г., стр. 84).

иронией над парнасскими попытками уйти от нее. Тоска луксорского обелиска, весьма далекого от счастья в Египте, объективно опровергает складывавшиеся парнасские иллюзии и мечтания об уходе в древность или в экзотические страны. Обелиск не могут утешить ни окружающие его памятники древности, ни тропическая экзотика долины Нила. Ирония усиливается от того, что эта своеобразная пародия написана стихами, характерными для поэзии парнасцев по своей законченности и картинности, и ни в чем не уступающими серьезным стихам Леконт де Лиля:

. . . . . .
Дремлю я, обелиск высокий,
Пред вечностью — лицом к лицу.
. . . . . .
Исполнен тягостной дремоты,
Палим лучом отвесным, Нил,
Где тяжко дышат бегемоты,
Свинцовым зеркалом застыл.
. . . . . .
Дитя земли, всегда палимой,
И белых отблесков песка,—
Ни с чем, ни с чем ты не сравнима
Востока жгучая тоска!

Перевод *В. Брюсова*

Противоречия в творчестве Готье сказались и в том, что даже в 50—60-е годы он писал книги, в которых не заметно влияние парнасских доктрин. В его «Романе мумии» тяготение к увлекательному внешне «историческому» сюжету сочетается с некоторым вниманием к социальным вопросам, изображение чудес пророка Моисея — с восторженным и гуманным описанием любви, несколько подобострастно описанные картины триумфов и любование восточной негой и роскошью жизни сильных мира сего — с сочувственными зарисовками нищенского быта и едкими замечаниями о деспотизме.

Прогрессивная сторона также берет верх в написанных живо и с большой наблюдательностью книгах путевых впечатлений Готье. Из них особенно интересно «Путешествие в Россию». В этой книге Готье не ставил перед собой задачи дать систематическую характеристику русской общественной жизни и культуры; он писал о том, что видел. Ценность книги в том, что она проникнута живым интересом к русскому народу, к его жизни и культуре. Хотя автор внешне соблюдает дипломатическую лойяльность к самодержавию, он, как бы между прочим, напоминает, что еще недавно выкуп крепостного, даже при наличии денег, зависел от самых неожиданных прихотей барина. Как будто мимоходом Готье отмечает, какое значение в русском высшем обществе имеют знатность и иерархия четырнадцати чинов. Описывая живописную картину санных бегов на Неве, Готье подробно рассказывает о победе тройки простого владимирского крестьянина. Он отмечает, что народ, молча смотревший на успехи других состязавшихся, приветствует победу крестьянской тройки. Готье много говорит о сметливости, расторопности, опрятности, художественной одаренности «мужиков».

Он интересуется не только русским народом, но и жизнью других народов России. В противоположность многим иностранцам, считавшим хорошим тоном смотреть на Россию свысока, Готье подчеркивает, что русская культура по своему уровню ни в чем не уступает другим европейским культурам. Много внимания Готье проявляет к русскому искусству. Готье всячески стремится почувствовать, постичь и передать своеобразие всей русской жизни; он старается также как можно шире познакомить французского читателя с русской лексикой.

* * *

Внутренние противоречия парнасского направления, дававшие знать о себе в творчестве его основоположников, заметно обострились в 70-е годы. Отрываясь от жизни, парнасская поэзия превращалась в не тревожившую буржуа, лишенную серьезного содержания игру. Парнасские поэты «писали так красиво, что их стихи»,— по словам Горького,— стали «больше похожи на мраморные кружева мавританских дворцов, чем на живую рифмованную речь».

В 70-е годы парнасская группа переживает кризис и распадается. Лишь часть молодых поэтов, группировавшихся вокруг Леконт де Лиля в 60-х годах, сохраняла верность его эстетическим принципам и пыталась продолжать и развивать формальные стороны его творчества. Ближе других к Леконт де Лилю стоял Леон Дьеркс (Dierx), следовавший «Варварским стихотворениям», но не достигший силы вдохновения и образности своего учителя. Формальные стороны парнасского учения получили наиболее законченное воплощение и были доведены до крайности в творчестве Эредиа (Heredia), заботившегося главным образом о внешней красочности и звучности своих стихотворений. Единственным поэтическим произведением Эредиа была его книга сонетов «Трофеи» («Les Trophées», 1893).

Среди младшего поколения парнасских поэтов были такие, у которых под влиянием исторических событий 1870—1871 гг., на некоторое время, как и у самого Леконт де Лиля, пробудился интерес к действительности. Парижскую Коммуну поддержали Луи-Ксавье де Рикар (de Ricard) и Альбер Глатиньи (Glatigny), в последние годы своей жизни писавший в духе «Возмездий» Гюго страстные сатиры, бичевавшие Вторую империю и версальских палачей. Совсем иначе сложился путь Сюлли Прюдома (Sully Prudhomme) и Франсуа Коппе (Coppée), также отказавшихся к 70-м годам от парнасской безучастности к общественным делам и начавших откликаться на военные события, ставить социальные вопросы, но освещавших их с консервативных позиций. Социальная тема особенно опошлена была в творчестве Коппе, проповедовавшего классовый мир, военный реванш и т. п. В конце своего творческого пути этот, по определению Горького, «истый сын» буржуазного общества открыто перешел в лагерь крайней реакции.

Некоторые из молодых представителей группы, отталкиваясь от парнасского формализма, обратились к символизму. Но такие поэты, как Верлен (Verlaine), Малларме (Mallarmé), попали в русло идей упадочной буржуазной философии конца XIX в. и стали видеть задачу поэзии в изображении «сверхчувственного». Уход от действительности, постановка неосуществимой задачи воспроизведения «сверхчувственного», вытекавшая отсюда ущербность художественных средств (косвенное изображение при помощи символов, намеренная неясность, подчинение «таинственной» напевности стиха всех других средств достижения его выразительности и т. п.) — все это обусловило то, что символисты не достигли обновления поэзии и, в конечном счете, привели ее к еще более глубокому кризису и разложению, чем парнасцы.

В 90-е годы последние поэты, сохранявшие верность парнасским принципам, либо прекратили писать, либо отошли от группы. Парнасская группа перестала существовать.

ГЛАВА III

РОМАНИСТЫ И ДРАМАТУРГИ 50—60-х ГОДОВ

1



50—60-х годах целый ряд реакционных критиков обрушивается на прогрессивную литературу как на угрозу общественному благополучию и приписывает ей разрушительное влияние. Книги и статьи Неттмана, де Мазада и других содержат резкие нападки на Бальзака, Жорж Санд, Сю, драматургию Гюго. Введенные Наполеоном III реакционные законы о печати душили малейшее проявление оппозиционной мысли не только в политике, но и в литературе и искусстве.

В то время как литературные произведения, в той или иной форме отражавшие демократические настроения, подвергались преследованиям, правительство Второй империи всячески поощряло буржуазно-апологетическую литературу. Сочинения такого рода заполняли страницы журналов, царили на сцене театров, привлекали к себе внимание критики, которая усиленно расхваливала их читателям. Наполеон III «покровительствовал» существовавшим писательским объединениям — «Обществу литераторов» и «Обществу драматургов», раздавая субсидии и синекуры и стремясь переманить на свою сторону писателей и прессу.

Проблематика творчества буржуазных романистов и драматургов Второй империи — Октава Фейе, Эдмона Абу, Эмиля Ожье, Викторьена Сарду и им подобных — была чрезвычайно узкой. Далекие от народа, они были далеки и от сколько-нибудь серьезных социальных вопросов. При этом буржуазно-апологетическая литература стремилась дискредитировать «грубый» (правдивый) реализм, противопоставляя ему некое «изящное» искусство или «изящный реализм». Отрицательной картине тогдашнего общества, разоблачаемого в произведениях критических реалистов, противопоставлялось фальшивое, идеализированное изображение жизни. Под видом «современных сюжетов» давалось изображение наиболее безобидных сторон буржуазных будней; многие романисты того времени стали тяготеть к идеализированному изображению великосветской среды, аристократии. Это прикрашенное бытописательство должно было вытеснить «грубый и вульгарный» критический реализм.

Одна из характерных тенденций «модной» литературы 50—60-х годов — стремление снизить, развенчать, дискредитировать мятежного романтического героя, не принимающего буржуазной действительности. Бунтарство героев Гюго объявлялось преступлением, идеалы героинь Жорж Санд высмеивались. При этом реакционные литераторы Второй империи с особенным усердием нападали и на некоторые, ставшие банальными, приемы и образы романтической школы, например, на ее меланхолического, несчастного в любви, бездеятельного молодого героя. Разумеется, в этом не было никакой заслуги апологетической литературы. Уже демократические романтики 40-х годов боролись против такого пассивного персонажа, разоблачая его, как, например, Жорж Санд в «Орасе». Но для буржуазных писателей герой, не удовлетворенный действительностью, был вообще неприемлем: они стремились увлечь молодежь своего времени возможностями активной утилитарной деятельности, буржуазным практицизмом, перспективами карьеры и обогащения. При этом мещанское процветание и благополучие идеализируются в реакционной литературе приемами самой пошлой эпигонской романтики, над которой столь зло иронизировал Флобер.

Приукрашивая действительность, эти писатели стремились уничтожить все воспоминания о событиях недавних революционных лет, встречали травлей любую попытку социальной критики в литературе. Отражая некоторые отрицательные явления современности, как, например, разложение буржуазной семьи, злоупотребления чиновников, продажность журналистов, буржуазные писатели не пытались, да и не в силах были обнаружить глубоких социальных причин этих явлений, изображали нравственные язвы общества лишь как следствие отхода от канонов буржуазной морали. Это сказалось в трактовке, например, темы супружеской неверности у Фейдо, Ожье, Дюма-сына и других писателей.

Одним из наиболее популярных романистов Второй империи был Октав Фейе (Feuillet, 1821—1890). Произведения Фейе, мелодраматичные и неправдоподобные, неизменно завершаются торжеством добродетели. Убежденный бонапартист, фаворит императрицы Евгении, Фейе в своих романах отнюдь не был политически безобиден. Именно он, быть может, в большей степени, чем какой-либо другой буржуазный романист Второй империи, вел резкую полемику с писателями демократического лагеря, с реалистами, с Жорж Санд. В одном из первых своих романов «Белла» (Bellah, 1850), повествуя об эпизоде шуанской войны, он резко противопоставляет свое плоское реакционное понимание событий революции XVIII в. концепции «Шуанов» Бальзака. Рисуя сходную ситуацию, Фейе изображает солдат французской республики жестокими и тупыми, а вождей шуанской контрреволюции олицетворением благородства.

Наибольший успех из всех произведений Фейе имел его «Роман бедного молодого человека» («Le roman d'un jeune homme pauvre», 1858). Это история о том, как разорившийся маркиз де Шансе, ходульным благородством и добродетельным поведением завоевывает любовь наследницы богатого буржуа. Сент-Бев справедливо заметил, что этот роман «распространяли как противоядие» против «Госпожи Бовари» Флобера, которого Фейе считал врагом морали и «подрывателем основ». Воспоминания современников свидетельствуют о том, что во время процесса над автором «Госпожи Бовари» Фейе употреблял все свое влияние при дворе Наполеона III, чтобы добиться обвинительного приговора против Флобера.

Многочисленные романы Фейе по существу мало чем отличаются от «Романа бедного молодого человека».

Его слащавая «История Сибиллы» (1862) была совершенно недву-

смысленно направлена против идей Жорж Санд о свободном воспитании женщины и о свободе религиозных убеждений. Клерикальный догматизм книги Фейе был настолько нетерпим, что Жорж Санд в 1863 г. сочла необходимым ответить Фейе повестью «Мадемуазель Ла Кинтини». В своей книге Жорж Санд показывает всю античеловечность католической догмы, выступает против узкого религиозного воспитания молодых девушек. В предисловии Жорж Санд прямо обвиняла Октава Фейе в том, что он проповедует идеи клерикальной партии, которая, «действуя политически, может создать угрозу принципу личной и общественной свободы».

Из всех произведений Фейе наиболее близок к реальной действительности роман «Господин де Камор» («Monsieur de Camors», 1867), в котором изображен развратный светский франт, честолюбивый и жестокий, не останавливающийся ни перед чем для достижения своих целей. В романе отразилось моральное растление «золотой молодежи» Второй империи.

Еще более односторонняя тематика романов Эрнеста Фейдо (Feydeau, 1821—1873), который получил известность, главным образом, благодаря своему первому роману «Фанни» («Fanny», 1858).

Герой произведения, светский молодой человек Роже, мучительно ревнует свою возлюбленную Фанни к ее мужу. Стремясь показать «трагичность» адюльтера, Фейдо придал альковному происшествию видимость общественно значимой проблемы, связав ее с требованием расторжимости брака. Безвкусная псевдоромантическая декламация в применении к пошлой адюльтерной истории создала «Фанни» огромный успех у буржуазного читателя. Сент-Бев язвительно называл эту книгу «библией нашего времени».

Заслуживает упоминания «Доминик» («Dominique», 1863) — единственный роман художника Эжена Фромантена (Fromentin, 1820—1896), автора нескольких книг о путешествиях и монографий по искусству.

«Доминик» написан в жанре романа-исповеди главного героя, поэтичного, тонко чувствующего юноши, чья жизнь омрачена любовью к женщине, ставшей женой другого. В образе Доминика Фромантен стремится развенчать романтического героя, критикует его уход от деятельности, его повышенную чувствительность. Путь Доминика в романе — это путь смирения, отказа от несбыточной любви, от попытки поставить себя вне условий буржуазного существования. В конце романа Доминик сознательно стремится «быть, как все» и находит для себя выход в буржуазном практицизме.

Фромантен выказал себя в этом романе бесспорно одаренным писателем, тонким психологом, большим мастером пейзажа, но ограниченное буржуазное морализирование нанесло явный ущерб его произведению.

Прославление буржуазного предпринимательства и преуспеяния особенно ясно звучит в произведениях Максима Дю Кана (Du Camp, 1822—1894), поэта, романиста, критика и публициста. Реакционер по своим воззрениям, Дю Кан в 1848 г. принимал участие в подавлении июньского восстания, а впоследствии в объемистом сочинении «Конвульсии Парижа» (1877—1879) злобно оклеветал Парижскую Коммуну. В результате его «разоблачений» подверглись репрессиям несколько бывших коммунаров.

В 1854 г. Дю Кан выпустил сборник стихотворений «Современные песни», в которых воспевает победы промышленности, пар и электричество, изобретение винтового двигателя и т. п. В предисловии к сборнику Дю Кан призывал создавать «утилитарное искусство», утверждая, что поэзия должна быть современной по тематике, прославлять прогресс. Этот апофеоз индустрии и техники постепенно превращается у Дю Кана в апологию буржуазного развития. «Золотой век уже совсем близок, быть может, мы уже

достигаем его»,— пишет он в стихотворении «Поэтам». В его прозаических произведениях все настойчивее проходят идеи буржуазного утилитаризма, призыв примириться с действительностью. Эти мотивы звучат уже в романе «Посмертная книга» (1853), получившем во втором издании название «Воспоминания самоубийцы». Дю Кан советует примириться с обществом, отказаться от «мечтательности», от больших страстей. Труд, к которому он призывает в своем романе, раскрывается как буржуазное предпринимательство, средство к преуспеянию. Той же идеей проникнут один из последних его романов — «Утраченные силы» (1867), где развенчивается пассивный романтический герой.

Дю Кан одно время поддерживал дружеские отношения с Флобером. Однако эти отношения были отнюдь не такими близкими, какими их изображает Дю Кан в своих «Литературных воспоминаниях» (1882). Сразу же после издания этой книги друзья и ученики незадолго до этого скончавшегося Флобера, в особенности Мопассан, резко запротестовали против бесцеремонного, снисходительно-покровительственного тона, в котором Дю Кан рассказывал о великом писателе, претендуя на теснейшую духовную близость с ним и в то же время пытаясь оспорить его основные творческие позиции. Факты показывают, что идейное содержание произведений Дю Кана, вся его апологетика буржуазно-предпринимательской активности были глубоко чужды и враждебны Флоберу.

Романист Эдмон Абу (About, 1828—1885), рьяный бонапартист, считавший цезаристскую власть средством примирения социальных противоречий, также отдал дань плоской утилитаристской литературе в духе Дю Кана. В его забавных, но поверхностных по содержанию повестях «Нос нотариуса» и «Человек со сломанным ухом» (1864) отражены некоторые положения позитивистской физиологии, получившей в 60-е годы большое распространение. Антиклерикальная тенденция романов и публицистики Абу несколько выделяет его из числа второстепенных прозаиков Второй империи. В своем публицистическом произведении «Современный Рим» (1860) Абу довольно едко высмеивает претензии папства на светское господство.

Для многих прозаиков 50—60-х годов литературное творчество было лишь выгодным промыслом, средством добыть деньги, сделать карьеру. Писатели этого толка ловко приспосабливали буржуазную мораль и должную дозу благочестия к довольно пошлым псевдороманическим сюжетам. Показателен пример Виктора Шербюлье (Cherbulier), которого Золя в статье «Современные романисты» характеризовал как «излюбленного дамами автора, подражателя Фейе». Шербюлье был автором романов для молодых девиц, вроде «Романа порядочной женщины», в котором он поучал «прелестных читательниц», как удержать любовь мужа честностью с легкой примесью кокетства.

Неглубокие конфликты и темы разрабатывает и драматургия этого периода. Еще в 40-х годах, в конце существования Июльской монархии, возникла драматургия, воспевавшая мещанские добродетели, поэтизировавшая буржуазную мораль и гордо именовавшая себя «школой здравого смысла». «Богатая буржуазия платит за все, и театр всего более выражает потребности и интересы мещанства»,— писал Герцен о драматургах «здравого смысла» — Понсаре и Скрибе.

В годы Второй империи буржуазная мелодрама и водевиль окончательно вытеснили со сцены романтическую драму. Весь драматический репертуар Гюго был запрещен к постановке. Вместе с национально-историческими пьесами Гюго в драматургии исчезли высокие гражданские мотивы. Француз-

ская драматургия мельчает, круг ее тем сужается. В пьесах разрабатываются те же вопросы супружеской неверности, пагубного влияния куртизанки и тому подобное, что и в романах Фейдо, Фейе и их подражателей.

Одним из наиболее известных и несомненно одаренных драматургов Второй империи был Александр Дюма (Dumas, 1824—1895), сын известного романиста. Злободневность моральных проблем, поставленных Дюма-сыном, создала ему широкую популярность и вызвала большую общественную полемику. Основная тема пьес Дюма — борьба с моральным разложением и распадом семьи.

Широкую известность получил роман Дюма-сына «Дама с камелиями» («La dame aux camélias», 1848), переделанный в 1852 г. в пьесу. Дюма переосмысляет тему реабилитации куртизанки, идущую от романтической литературы. В произведениях Гюго, Жорж Санд и даже Бальзака куртизанку очищает и облагораживает искренняя любовь. У Дюма же героиня «Дамы с камелиями», куртизанка Маргарита Готье, губит своей любовью карьеру юноши из добропорядочной семьи и облагораживается именно тогда, когда расстается с ним, жертвуя своим чувством. В дальнейшем писатель отказывается, однако, от какого бы то ни было оправдания куртизанки и начинает видеть в ней чуть ли не главную причину всех общественных зол. В комедии «Полусвет» (1855) Дюма показывает грязные интриги, царящие в среде продажных женщин, содержанок, втягивающих неопытных молодых людей в разврат и пороки. Эта ненависть к куртизанкам и к неверным женам выражается в ряде произведений Дюма в предельно резкой и злобной форме. Так, в брошюре «Мужчина-женщина» («L'homme-femme», 1872) Дюма доказывал, что надо убивать неверных жен, ибо они угрожают семье и государству. Этот памфлет, в котором Дюма требовал нового брачного законодательства и права на развод как единственно возможного средства упрочения семьи и нравственности, вызвал немалую журнальную полемику. В пьесе «Жена Клода» («La femme de Claude», 1873) Дюма развил в драматической форме идеи, изложенные в брошюре.

Дюма прекрасно знает законы сцены, он умело строит интригу и диалог, дает живые образы персонажей. Правда, нравоучительная основа слишком часто обнажается в его пьесах, и тогда герои превращаются в простые рупоры идей автора. Особенно явственно это выступает в «Жене Клода» и в аналогичной по теме комедии «Иностранка» («L'étrangère», 1876).

В целой серии пьес Дюма рассматривал вопросы семьи и брака в самых различных аспектах, иногда расходясь с общепринятой буржуазной моралью. Так, в комедиях «Незаконный сын» («Le fils naturel», 1858) и «Блудный отец» («Le père prodigue», 1859) Дюма нападает на эгоистичных легкомысленных мужчин, бросающих побочных детей. Проблеме воспитания девушек посвящена комедия «Идеи госпожи Обрэй» («Les idées de madame Aubray», 1867). Многие пьесы Дюма-сына не лишены были жизненной правды, но положительные идеалы его весьма поверхностны; по существу, Дюма всегда выступает как моралист, стремящийся укрепить, спасти нравственные устои буржуазного общества.

Еще более неглубоким было творчество весьма плодовитого комедиографа Второй империи Эмиля Ожье (Augier, 1820—1889). Еще в 40-х годах Ожье выступил с комедиями, в которых противопоставлял романтической драме прославление буржуазной морали. В одной из первых своих комедий из современной жизни — «Габриэль» («Gabrielle», 1849), Ожье стремится предостеречь замужнюю женщину от увлечений и романтических мечтаний. Пошатнувшаяся в своей добродетели Габриэль возвращается «на путь

истинный»: она убеждается в том, что подлинная поэзия состоит в аккуратном ведении домашнего хозяйства. «Габриэль» получила монтионовскую премию «за добродетель». В своей резко отрицательной рецензии на эту пьесу Чернышевский отмечал, что мещанская мораль подана здесь чрезвычайно примитивно, а мечтательность Габриэли изображена пошло, банально.

В «Зяте господина Пуарье» («Le gendre de monsieur Poirier», 1854), написанном совместно с Жюлем Сандо, Ожье превозносит богатого буржуа Пуарье и его дочь, которая превзошла душевным благородством своего мужа, разорившегося дворянина, и тем завоевала его любовь. Эту комедию Ожье современники метко называли «Триумф Жоржа Дандена». Идя навстречу пожеланиям Наполеона III, Ожье в «Зяте господина Пуарье» призывал легитимистское дворянство примириться с буржуазией, «забыть распри» и пойти на службу отечеству, т. е. Второй империи.

В 60-е годы в пьесах Ожье начинают звучать и некоторые общественно-политические мотивы. Ожье выступает в своих пьесах против спекулятивной лихорадки, продажности газет, биржевой игры. Так, в одной из наиболее удачных его комедий «Господин Герэн» (1864) довольно метко обрисован жулик-нотариус, ловко обходящий законы. В комедии «Наглецы» (1861) Ожье мечет гром и молнии против продажных журналистов. В обеих этих комедиях можно найти верные зарисовки нравов, однако ходульные положительные герои Ожье всегда одерживают верх над негодяями и проходимцами.

Весьма характерной для позиций Ожье является пьеса «Сын Жибуайе» («Le fils de Giboyer», 1863). В этой политической комедии Ожье показывает политическую кухню Второй империи: из личной выгоды и низкого честолюбия депутаты торгуют своими принципами и убеждениями. Однако Ожье не позволяет себе ни одного намека по адресу бонапартистов — правительственной партии. Вся его сатира обрушивается только на оппозицию. Ожье нарисовал злобную карикатуру на демократических депутатов в лице тупого и беспринципного мещанина Марешаля, который с легкостью переходит из одного политического лагеря в другой и становится «поборником демократии», в силу мелкого тщеславия и будучи игрушкой в руках других интриганов. Поэтому комедия Ожье была справедливо оценена очень широкими оппозиционными кругами как «охота на побежденных» и откровенное приспособленчество к бонапартистам.

Большое распространение к концу существования Второй империи получила так называемая «веселая комедия», главными представителями которой были Эжен Лабиш (Labiche, 1815—1886) и Викторьен Сарду (Sardou, 1831—1908). Лабиш строил свои пьесы на весьма несложном сюжете, сопровождаемом каскадом комических положений. Наиболее удачная пьеса Лабиша — водевиль «Соломенная шляпка» (1851).

Сарду, мастер легкой комедии, выступал также с историческими драмами. Его пьеса «Робеспьер», изображающая жизнь выдающегося исторического деятеля, является реакционным пасквилем на главного героя, а вместе с тем и на самую революцию 1789—1794 гг. В комедии «Простофили» (1862) Сарду вышучивал недовольных современностью людей, живущих идеалами прошлых эпох. При этом, наряду с представителями легитимистской аристократии, Сарду осмеял и старика, с восторгом вспоминавшего о героических временах революции XVIII в. Старому республиканцу в пьесе противопоставлен «современный человек» — самодовольный, преуспевающий буржуа.

Безразличие к серьезным общественным вопросам, реакционность политических взглядов, стремление к наживе и наслаждениям и неразборчи-

вость в средствах ради достижения этой цели — такова психология «положительных» героев Сарду в его комедиях, показательных для морального уровня буржуа.

Полную страстного негодования оценку дал французским драматургам Второй империи Салтыков-Щедрин в статье «Драматурги-паразиты во Франции» (1863). Щедрин уничтожающе отзывается о двух комедиях — «Простофили» Сарду и «Сын Жибуайе» Ожье: в них отсутствует жизненная правда, персонажи на каждом шагу противоречат сами себе, в развитии сюжета встречается масса нелепостей. Щедрин подчеркивает, что Ожье, высмеивая легитимистов, и Сарду, издеваясь над республиканцами, выслуживаются перед правительством, наживают себе репутацию «благонамеренных», пользуясь тем, что оппозиция лишена возможности наносить ответные удары. Великий русский сатирик убедительно показывает, что ни о какой политической принципиальности Ожье и Сарду не может быть и речи: «Если явления эти и действительно ничтожны сами по себе, то они занимательны для нас как порожденье известного жизненного строя... Являются беллетристы, которые знать ничего не хотят; все сыты, все накормлены, все пляшут, потому что нет ниоткуда отпора, потому что высказываться ясно может только один паразитский, сыто-ликующий унисон... При настоящем положении дел во Франции... есть и наемные публицисты, и наемные беллетристы; не доставало наемных драматургов — явились и они» [1].

Оценка французской драматургии 50—60-х годов, данная Щедриным, с полной справедливостью может быть отнесена ко многим романистам Второй империи.

2

Довольно широкие круги мелкобуржуазной интеллигенции продолжали и после установления Второй империи сохранять республиканские воззрения, не пытаясь, впрочем, сколько-нибудь активно бороться за них. Половинчатая общественная позиция мелкой буржуазии, ее недовольство существующими порядками и в то же время неспособность разобраться в создавшейся общественно-политической обстановке отразились в идеологии и творчестве писателей этого направления, обусловили узость их эстетической программы, неумение проникнуть в сущность изображаемых явлений, снижение в их творчестве великих традиций критического реализма.

Наиболее известным романистом этой группы писателей, основателем и главным теоретиком так называемой «реалистической школы» 50-х годов был Шанфлери (Champfleury, псевдоним Жюля Юссона, 1821—1889). Шанфлери родился в Лаоне в семье мелкого муниципального чиновника. С 1843 г. Шанфлери живет в Париже, зарабатывая средства к существованию литературным трудом. Он сотрудничает в маленьких газетах (главным образом, в «Художнике» и «Корсаре»), печатает критические статьи, новеллы, очерки. В эти же годы Шанфлери сходится с кружком богемы — литературной молодежью, начинающими художниками, скульпторами, исповедовавшими довольно туманные республиканские воззрения.

В творчестве Шанфлери ясно различаются два периода. Первый из них приходится на 1843—1851 гг. В эту пору Шанфлери пишет преимущественно очерки и небольшие новеллы, в которых изображает хорошо известные ему типы, встречающиеся в студиях и мансардах Латинского квартала. Главный герой этих рассказов — бедный художник, который выделяется из буржуаз-

[1] Н. Щедрин, Полн. собр. соч., Огиз, т. V, стр. 209—211.

ной среды не только своей принадлежностью к миру искусства, но и независимым образом жизни, бескорыстием, презрением к буржуазной «упорядоченности» и накопительству. И по внутреннему облику, и по внешней эксцентричной манере поведения, по своей психологии и привычкам художник в новеллах Шанфлери является полной противоположностью буржуа. Личность художника в этих рассказах романтически приукрашена: он одарен, умен, способен к высоким чувствам.

Этому положительному, в глазах Шанфлери, персонажу противостоит буржуа как олицетворение пошлости и самоуверенной тупости. Здесь Шанфлери и его последователи продолжают линию высмеивания буржуа, идущую еще от сатирико-реалистического очерка 30-х годов. Неслучайно для Шанфлери наиболее типичным воплощением умственной ограниченности буржуа являлся созданный Анри Монье образ г-на Прюдома; Шанфлери называл Прюдома «самой выдающейся фигурой XIX века», неоднократно выводил его в своих новеллах. В произведениях Шанфлери 40-х годов характернейшей чертой буржуа является абсолютное и притом враждебное непонимание подлинного искусства. Именно в этом обстоятельстве Шанфлери усматривает основное социальное противоречие между художником и буржуа. Для Шанфлери нет разницы между представителями крупной и мелкой буржуазии, между финансистом и рантье, между биржевиком и лавочником. Их характеры одинаковы: им свойственны мещанская пошлость, невежество, вульгарность, корыстолюбие. Вместе с тем столкновение художника и буржуа не приобретает острого драматизма, ибо превосходство художника каждый раз слишком очевидно. Чаще всего Шанфлери изображает этот конфликт в комическом плане, попросту высмеивает буржуа, сужая тем самым реальные противоречия, сводя их к бытовым столкновениям.

Эти новеллы и «физиологические очерки» Шанфлери, созданные в середине 40-х годов, оказали значительное влияние на целую плеяду писателей, наиболее выдающимся из которых был Анри Мюрже (Murger, 1822—1861). Сын консьержа, проведший юность в большой бедности, живя случайными литературными заработками, Мюрже начал свою литературную деятельность с романтических стихов в духе Мюссе. В конце 40-х годов Мюрже обратился к прозе и, опираясь на опыт Шанфлери как изобразителя богемы, попробовал свои силы сначала в новеллистике, а потом в романе «Сцены из жизни богемы» (1848), который принес ему успех, особенно после того, как в 1849 г. был переделан в водевиль и попал на театральные подмостки.

В «Сценах из жизни богемы» нет единого сюжета, это, по существу, цепь новелл, связанных единством героев. В веселом, беззаботном тоне рассказывает автор о судьбе нескольких бедствующих в Париже молодых художников, писателей, музыкантов. Их жизнь — ежедневная забота о куске хлеба, добываемом стихами и песенками «на случай», комические стычки с хозяином квартиры, за которую не уплачено, связи с гризетками, иногда приводящие к большому, серьезному чувству. Герои Мюрже никогда не падают духом, находят выход из любых злоключений, умеют одурачить и высмеять буржуа. Но вместе с тем молодая богема Мюрже живет в своем замкнутом мирке, не принимая никакого участия в общественно-политической жизни, и герои Мюрже далеки от тех убеждений о высоком общественном назначении искусства, которыми руководятся члены кружка д'Артеза в «Утраченных иллюзиях» Бальзака.

В последующих произведениях Мюрже сохраняется та же тематика без значительных изменений (например, три автобиографические повести,

вошедшие в сборник «Водопийцы», 1854). Роман «Латинская страна» (1852) рассказывает о жизни студентов Латинского квартала. Гризетка Мариетта, полюбив студента-медика Клода, возвращается к честной жизни, но затем жертвует своей любовью для счастья возлюбленного. Здесь сказалось очевидное влияние «Дамы с камелиями» Дюма-сына.

В дальнейшем Мюрже, добившись известности и материального благополучия, стал писать все меньше, постепенно отошел от литературы и рано умер.

При сравнении «Сцен из жизни богемы» с такими произведениями, как «Утраченные иллюзии» и «З. Марка» Бальзака, где реалистически изображена жизнь молодой интеллигенции, становится особенно заметной искусственность Мюрже. Он сглаживал юмором суровую картину жизни богемы, умалчивал о политических убеждениях и борьбе парижской молодежи, которая была настроена республикански и порой резко оппозиционно к Июльской монархии. Неслучайно, что «Сцены из жизни богемы» имели успех как раз в период спада революционной волны 1848 г. и нарастания общественной реакции.

Жюль Валлес, создавший в начале 60-х годов свои реалистические очерки «Отщепенцы», прямо указывал, что он хотел противопоставить слащавой идиллии Мюрже правдивую картину мытарств, голода и унижений нищей богемы Парижа. «Богему представляют себе мирной и трусливой, я покажу ее отчаянной и грозной»,— писал Валлес в одном из этих очерков, носящем знаменательное название «Инсургент».

Если Мюрже подхватил и развил мотивы раннего творчества Шанфлери, то путь самого Шанфлери складывается иначе. Он постепенно отходит от «галантной богемы» Мюрже, Банвиля и их подражателей. Уже в 1847 г., в обстановке революционного подъема, в его новеллах все сильнее звучат реалистические мотивы. В этом отношении очень показательна новелла «Шьен-Кайу» о печальной судьбе молодого художника-гравера. Здесь Шанфлери отказывается от прославления мансарды, пунша и легкой любви; он показывает тяжкую нищету художника, приводящую к трагическому исходу, к гибели таланта.

Весьма знаменательно в новелле сатирическое противопоставление вымышленной, идеализированной «мансарде поэтов» реального сырого чердака, где голодает и слепнет молодой гравер. Шанфлери развенчивает представление о богеме, как о царстве беспечного веселья. На первый план в его новелле выступает изображение мучительных для художника денежных затруднений и всех материальных невзгод и тягостей жизни обитателей Латинского квартала.

В творчестве Шанфлери усиливаются антибуржуазные мотивы. В ряде новелл писатель сатирически изображает провинциальную жизнь, серую и пошлую, женщин-буржуазок, смешных сплетниц в молодости и отвратительно скаредных в старости («Бедная Тромпетта», «Покойный Мьетт», 1847).

Если в середине 40-х годов Шанфлери привлекали образы, созданные Анри Монье, то в преддверии революции 1848 г., по мере нарастания народного недовольства режимом Июльской монархии, все большее влияние на Шанфлери оказывает творчество Домье, сатира которого была гораздо более глубокой и социально острой. В эти же годы Шанфлери становится горячим поклонником Бальзака, заявляя, что «рисунки Домье наряду с «Человеческой Комедией» Бальзака являются наиболее правдивым изображением буржуазии». В 1847 г. Шанфлери посвятил Бальзаку свою новеллу «Покойный Мьетт».

Революция 1848 г. сильно расширяет круг наблюдений писателя, и в его новеллах появляются новые персонажи: крестьяне, рабочие, ремесленники. В своих «Домашних историях» (рассказах 1848—1851 гг., вышедших отдельным сборником в 1852 г.) Шанфлери рисует сцены из крестьянского быта («Жакелинотта»), воскрешает картины мещанской провинции («Нуаро»). Герои этих его новелл — выходцы из социальных низов: в «Жакелинотте» — крестьяне, в «Кенкэт» — жестяник, бродячие комедианты и т. п. Стремясь — явно под влиянием — Бальзака, показать развитие характера своих героев в тесной связи с обстоятельствами, Шанфлери переходит к тщательному описанию среды, в которой они живут и действуют.

Таким образом, в первый период творчества Шанфлери в его произведениях постепенно нарастают реалистические тенденции: от первых очерков и новелл о богеме, юмористических и сентиментальных, с беззлобным высмеиванием буржуа, Шанфлери идет к расширению кругозора и большей социальной остроте.

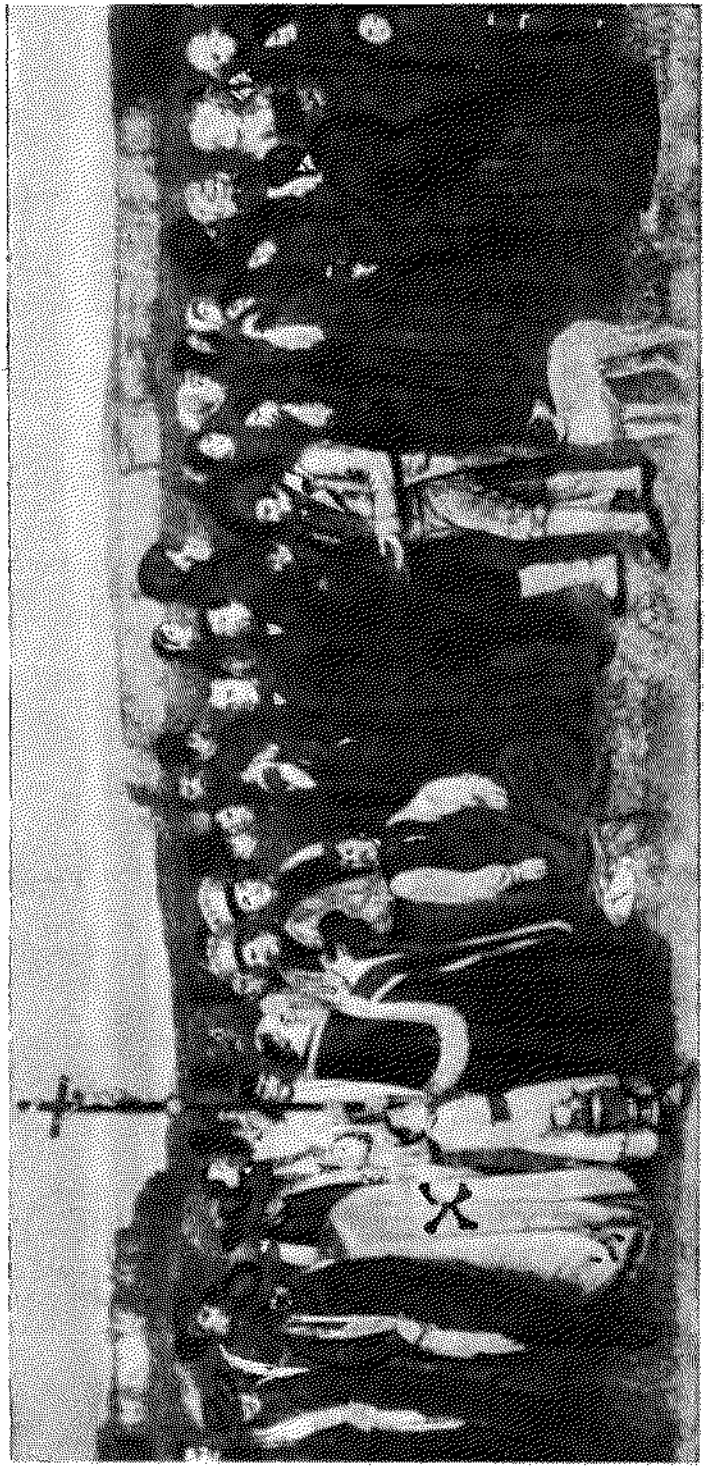
В 1848 г. Шанфлери приветствует февральскую революцию и вместе с Бодлером активно сотрудничает в основанной ими республиканской газете «Общественное спасение». После июньского восстания 1848 г. Шанфлери на некоторое время уезжает в родной Лаон, но осенью 1848 г. возвращается в Париж. С этих пор, не вмешиваясь активно в политическую борьбу, он продолжает сотрудничать как театральный обозреватель и художественный критик в республиканских газетах, в частности в газете Гюго «Эвенман» и в «Корсаре» вплоть до их закрытия после введения Наполеоном III реакционных законов о печати.

События 1848—1851 гг. не были поняты во всем их социально-историческом значении мелкобуржуазным республиканцем Шанфлери, но они, несомненно, расширили его кругозор, углубили антибуржуазные настроения. Именно после декабрьского переворота окончательно оформляются литературные взгляды Шанфлери и он приходит к своей эстетике «реалистического, современного и актуального искусства».

С начала 50-х годов вокруг Шанфлери и художника Курбе образовывается группа «демократической богемы» или «кружок пивной Андлера». В этот кружок входят, в частности, некоторые поэты-песенники 1848 г.: Пьер Дюпон, Гюстав Матье и Макс Бюшон, автор песен на сельские темы.

Художник Курбе оказал большое влияние на Шанфлери. Дружба Шанфлери с Курбе началась в 1849 г., когда Шанфлери напечатал статью, в которой дал восторженную оценку не только таланту Курбе, но и самому направлению его творчества. Их сближали республиканские взгляды, враждебность к режиму Второй империи. Именно в эти годы творчество Курбе приобретает ту социальную остроту, которая сделала его ведущим прогрессивным художником-реалистом этой эпохи.

Первым новаторским произведением Курбе, обратившим на себя внимание публики, была картина «После обеда в Орнане» (1849). Грубое ощущение сытого довольства написано на лицах троих мужчин, переваривающих свой обед. Картина выразительно передала неприкрашенную правду грубого, мещанского провинциального существования. Затем в 1850 г. Курбе выставил свою знаменитую картину «Похороны в Орнане», являвшуюся резким разоблачением буржуазного лицемерия, грубости и бессердечности: художник изобразил толпу присутствующих на похоронах разодетых буржуа, которым плохо удается соблюсти приличествующее случаю торжественное выражение. Их лица выражают тупое равнодушие, самодовольство, в лучшем случае — любопытство. В том же году появилась еще одна картина Курбе, имевшая еще большее значение,— «Каменщики». Двое рабочих



Г. Курбе. Похороны в Орнане. 1849 г.

в грязной изорванной одежде разбивают камни для мощения дороги. Глубокая правдивость Курбе, показавшего нищету, изнуряющий труд, изможденные лица рабочих, произвела сильнейшее впечатление. Курбе стал признанным вождем передового искусства, к бешенству реакционной буржуазной критики, объявившей и его темы, и реалистический метод «потрясением основ». Писатели круга Шанфлери восхищались Курбе и многому учились у него, но ни один из них не поднялся до его разоблачительного пафоса и не сыграл равной ему роли в развитии реалистического искусства [1].

Курбе активно и последовательно боролся за свое реалистическое направление в искусстве, выступал со статьями в печати, а когда в 1855 г. его полотно было отвергнуто Салоном, он открыл отдельную выставку своих картин, вызвав этим бурную полемику между реакционной и прогрессивной художественной критикой.

Шанфлери принимал в этой «реалистической битве» энергичное участие. Его статьи об искусстве 1853—1857 гг. были одновременно и статьями, где формировалась литературная теория писателя. Осенью 1854 г. он начинает публиковать небольшое периодическое издание «Газету Шанфлери», оборвавшуюся на втором номере, в которой, впрочем, успел изложить свои взгляды довольно подробно и исчерпывающе. Позднее, в 1857 г., в книге «Реализм» он собрал все свои программные статьи и предисловия к романам, предпослав сборнику довольно пространное введение, ставшее своеобразным манифестом «реалистической школы» 50-х годов, вождем которой Шанфлери к этому времени был признан.

Шанфлери отвергает все иные методы, кроме реализма, все виды литературы, кроме прозы. Поэзию Шанфлери целиком отрицает, считая ее искусственной и бессодержательной. Литературной формой будущего он провозглашает «роман современных нравов». Основной принцип своей эстетики Шанфлери формулирует, как «искренность в искусстве». При более подробном рассмотрении теоретических статей Шанфлери его лозунг «искреннего искусства» оказывается во многом противоречивым, так как сочетает в себе реалистические требования с положениями, близкими к натурализму и теории «искусства для искусства».

«Искусство должно быть наивным, искренним и независимым»,— утверждает Шанфлери. «Наивное» искусство — это искусство непосредственных впечатлений, лично пережитого и наблюденного. «То, что я вижу,— пишет Шанфлери,— проникает в мою голову, спускается к моему перу и становится тем, что я видел». Шанфлери фактически отказывается от права писателя на отбор материала, на типизацию, ограничиваясь пассивным натуралистическим изображением виденного. Принцип «искренности», согласно теории Шанфлери, заключается в максимальной точности наблюдений и соответственно точной их передаче. Вопрос же об осмыслении реальности в романе Шанфлери решает очень противоречиво. С одной стороны, он призывает изображать в романе «современных нравов» взаимосвязь фактов и их влияние на «человека в борьбе с обществом», ссылаясь при этом на Бальзака. Но искусство, как это неоднократно подчеркивает Шанфлери, должно быть «независимым». Художник должен быть свободен как от старых художественных традиций и подражаний образцам, так и от «тенденций».

Борясь против реакционной тенденциозности апологетической литературы Второй империи, Шанфлери одновременно выступал и против революю-

[1] Подробнее о связях Курбе с «реалистической школой» Шанфлери см. в работе E. Bouvier, La bataille réaliste, P., 1913, а также в статье Б. Реизова «Шанфлери и реализм 50-х годов» в сб. «Французский реалистический роман XIX века», М.—Л., 1932.

ционной направленности песен Дюпона, был противником социальных романов Жорж Санд и Эжена Сю. В середине 60-х годов Шанфлери разошелся с Курбе, когда художник стал активно участвовать в политическом и социалистическом движении. Таким образом, Шанфлери выступает против идейности искусства, против его общественной направленности. Независимое искусство, говорит он, предполагает свободу автора от всяких посторонних соображений и влияний; автор не обязан никому угождать — ни критикам, ни политическим партиям, он не должен верить в «системы» или убеждать кого-нибудь; как только писатель примется защищать какой-нибудь тезис, он перестает быть правдивым. Нетрудно увидеть, что подобная, провозглашаемая Шанфлери, «независимость» искусства, «освобождение» его от моральной цели, от идеи ведет к бесстрастной фиксации явлений, к натуралистическому объективизму, непосредственно смыкающемуся с теорией «искусства для искусства».

Хотя Шанфлери и его ученики были далеки от литературной теории и художественной практики Теофиля Готье или Леконт де Лиля, неоднократно выступали против этих поэтов и их «башни из слоновой кости», но все же безидейный объективизм был в значительной мере характерен для их эстетики и для их художественного творчества.

Вместе с тем Шанфлери призывает «изучать действительность», тщательно собирать материал для художественного наблюдения, ни в коей мере не приукрашивать фактов. Писатель-реалист имеет право изображать самые различные сферы общества и прежде всего народ. В предисловии к сборнику «Реализм» Шанфлери призывает художника изображать низшие классы. Шанфлери называет народ живой силой, которая движет социальным механизмом. Народ занимает в обществе наибольшее место, в нем нет лжи и фальши высших классов. Поэтому, по мнению Шанфлери, романист должен обращаться к простым людям через голову высших классов, и именно народ способен оценить искренность реализма. В предисловии к сборнику стихотворений Макса Бюшона Шанфлери писал, что народа не знают и что писатели должны изучать его жизнь, его фольклор. В этих положениях сказался демократизм Шанфлери.

Тем не менее, в художественной практике Шанфлери и его последователей изображение трудового народа встречается редко. Шанфлери долго собирал материалы для задуманного им романа из народной жизни «Зеркало предместья Сен-Марсо». «Я надеюсь создать любопытную книгу только из одной реальности»,— писал он. Однако этот замысел остался неосуществленным: когда роман в 1859 г. был опубликован под названием «Маскарад парижской жизни», то он оказался обычным романом-фельетоном о похищении молодой девушки. Очевидно, стремясь противостоять Эжену Сю, Шанфлери отказывается от изображения пороков парижских предместий, но зато делает своих бедняков приторно добродетельными.

Эстетика Шанфлери, признавая в качестве материала для искусства только «то, что видел» писатель, тем самым сильно ограничивает круг его изображения, мешая ему заглянуть вперед или решать современные проблемы на материале прошлого, истории. Очень характерно, что Шанфлери категорически отвергает исторический роман как жанр, не видя его реалистических возможностей. Борясь с «воображением», которое должно быть изгнано из романа, Шанфлери пренебрегал и заботой о форме, тем самым обедняя и снижая художественное воздействие произведения. Таким образом, реализм в эстетической теории Шанфлери истолковывается, в конечном счете, не как типизация крупных общественных явлений, а как тщательное описание повседневности, отдельных событий и фактов в отрыве от

глубоких социальных проблем. В этом состоит принципиальный отход от критического реализма, и Шанфлери оказывается прямым предшественником натуралистической теории. Так же как и у натуралистов 60—70-х годов, писатель, согласно эстетике Шанфлери,— не активный борец против буржуазного общества, а сторонний наблюдатель, которого занимает не широкий охват жизненных явлений, а судьба заурядных личностей.

Положительной стороной деятельности Шанфлери и его последователей являлась их решительная борьба в печати 50—60-х годов против апологетической реакционной «беллетристики», пытавшейся прикрыть упадок нравов Второй империи сентиментальными картинками торжества добродетели.

В ряде статей Шанфлери заявляет о своем стремлении быть продолжателем Бальзака, которого он считает «величайшим романистом XIX века». Однако, как в литературной теории, так и в творческой практике это следование Бальзаку оказалось у Шанфлери лишь внешним. Поэтому у Бальзака он улавливал только приемы, манеру изображения героя или обстановки, не усвоив самой сущности реализма Бальзака, его принципов типизации и беспощадного анализа противоречий действительности.

В 1853 г. появился роман Шанфлери «Приключения мадемуазель Мариетты», где явственно чувствуется полемика с «галантной богемой» Мюрже. Здесь рассказана история любви начинающего писателя Жерара и девицы легких нравов. Шанфлери подробно повествует о ссорах и примирениях героев, об их развлечениях и заботах, о препирательствах с квартирохозяевами, о нравах мелких журналов и театров. Однако жизнь богемы показана здесь иначе, чем у Мюрже, более правдиво и серьезно. Мариетта у Шанфлери не похожа на одноименную героиню «Латинской страны» Мюрже: она вульгарна и невежественна, к тому же неблагодарна. Никаких благородных поступков с ее стороны ждать не приходится. В конце концов она изменяет Жерару. Шанфлери не приукрашивает жизнь богемы, он намеренно подчеркивает «прозу жизни», страдания и всяческие невзгоды в жизни молодого писателя, хотя, разумеется, бесконечно далек здесь от бичующей разоблачительной сатиры «Отщепенцев» Валлеса.

«Буржуа из Моленшара», роман, напечатанный в 1855 г., свидетельствует о расширении тематики и интересов Шанфлери, о его переходе к изображению провинциальных буржуазных кругов. Сюжет романа отдаленно перекликается с «Госпожой Бовари». В провинциальном городке Моленшаре живет вульгарный, тупой и самодовольный мещанин. В его молодую и добродетельную жену влюбился живущий по соседству граф и, в конце концов, уговорил ее бежать с ним в Париж. Однако супруг подает на похитителя в суд и сажает его в тюрьму.

Сатирически изобразив отвратительного и тупого мещанина-мужа, его злобную сестру — старую деву, Шанфлери довольно остро высмеивает провинциальных буржуа-обывателей и протестует против системы буржуазного брака и законодательства. Однако история любви графа рассказана чрезмерно сентиментально. «Молодая женщина — форменный ангел» — иронически писал Флобер о героине романа Шанфлери. Нет нужды говорить о том, насколько глубже и значительнее разработал Флобер в своем романе сходную тему, создав из банальной истории провинциальной мещанки широкое социальное обобщение.

В следующем романе Шанфлери «Господин де Буадивер» (1856) реалистически показана жизнь провинциального духовенства. В качестве положительного героя здесь фигурирует образованный и терпимый епископ Буадивер, против которого ополчаются невежественные, грубые и суеверные служители церкви. Шанфлери берет на себя смелость рассказать историю

любовной связи одного из героев, молодого семинариста, с прихожанкой — тема, чуть ли не святотатственная в эти годы клерикальной реакции.

В вышедшем в 1857 г. романе «Страдания учителя Дельтейля» снова звучат сочувствие и жалость к людям, страдающим от преследования тупых, злобных буржуа.

Следует упомянуть, наконец, о повести Шанфлери 60-х годов — «Наследство Ле Камюсов», в которой явно чувствуется подражание «Сценам провинциальной жизни» Бальзака. Автор показывает борьбу нескольких жадных буржуа за наследство, их мелкие интриги, лесть, попытки подкупа людей, близких Ле Камюсам. Всем этим буржуа с их низменными стремлениями Шанфлери противопоставляет образ молодого ученого, который бежит из мещанской провинции в Париж.

Таким образом, в своих «романах нравов» Шанфлери постепенно расширяет поле наблюдений. Каждый последующий роман охватывает новые слои общества: среду провинциальных рантье, адвокатов, учителей, духовенства. Шанфлери стремился следовать своей эстетической теории: он описывает действительно виденное им, тщательно передавая свои наблюдения. Так, работая над романом «Господин де Буадивер», Шанфлери знакомился с деятельностью церковных проповедников, прочел много богословских книг. В «Буржуа из Моленшара» родной город Шанфлери — Лаон — обрисован настолько точно, что лаонцы безошибочно узнали его. Однако в массе накопленного им материала тонет главное, пропадает авторское отношение к изображаемому. Выбирая сюжетом своих романов события сами по себе малозначительные, Шанфлери не умеет поднять их анализ до степени широкого обобщения человеческих судеб. Они так и остаются отдельными случаями, «кусками жизни».

Вместе с тем, в романах Шанфлери часто присутствует некоторая доля сентиментальности, которая дает себя знать в трогательных ситуациях, меланхолических размышлениях, преувеличенно добродетельных характерах положительных героев (например, господин де Буадивер, особенно в первой части одноименного романа, мадам де Пеллетье и ее дочь Сюзанна). Попытки Шанфлери создать образ честного труженика-рабочего не увенчались успехом. Эти герои обрисованы однолинейно, их душевный мир остался нераскрытым. Более реалистичен и правдив Шанфлери в изображении отрицательных характеров. Галерея образов провинциальных буржуа обрисована зло, подчас гротескно.

Наряду с «романами нравов» Шанфлери в 50-х годах написал несколько новелл и повестей («Любовная история», «Мадам д'Эгризелль»).

Романы Шанфлери пользовались в 50-е годы успехом и не раз переиздавались. Разоблачительная реалистическая сторона творчества Шанфлери обусловила и его относительный успех среди демократических читателей и непрерывную травлю его со стороны реакционных критиков: Понмартена, де Мазада и других «столпов» буржуазной «охранительной» литературы. Эти критики обвиняли Шанфлери в аморализме и грубости, кричали о жестокости и цинизме его произведений и объявляли их «опасными для нравственности». Шанфлери неоднократно подвергался гонениям и со стороны цензуры, которая видела в нем «опасного» писателя, друга изгнанника Гюго и «социалиста» Курбе.

В 60-е годы Шанфлери постепенно отходит от литературного творчества. Последние годы своей жизни он был хранителем музея Севрской мануфактуры. Его творческая эволюция, а вместе с тем и его роль в литературной

жизни эпохи завершаются в конце 50-х годов, когда подлинным вождем реализма стал Флобер.

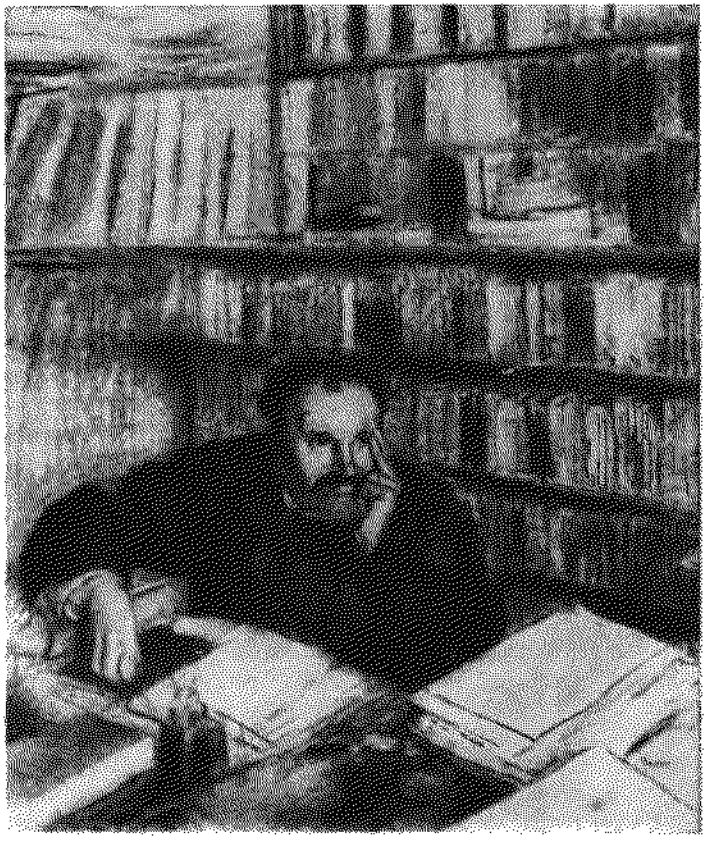
В середине 50-х годов вокруг Шанфлери объединялась группа его последователей и учеников — Дюранти, Барбар, Монтегю, Теофиль Сильвестр, Денуайе и др. Большинство из них не создали сколько-нибудь значительных литературных произведений; их роль в реалистическом движении ограничивалась острой борьбой в печати против модных салонных литераторов, вроде Октава Фейе, а также против парнасцев. Наиболее серьезным и одаренным литератором из этой группы был Луи-Эмиль Дюранти (Duranty, 1833—1880), ученик Шанфлери, горячо пропагандировавший его теорию реализма.

В 1856—1857 гг. Дюранти совместно с критиком Жаном Ассезá издавал ежемесячный журнал под названием «Реализм». Вышло всего шесть номеров. В своих статьях, написанных в резком полемическом тоне, Дюранти отстаивает принципы Курбе и Шанфлери, расходясь, однако, кое в чем со своим учителем. Так, Дюранти доходит до отрицания романтизма в целом, не видя разницы между идиллиями Ламартина и гражданственной лирикой Гюго, к которому Шанфлери относился с большим уважением. В то же время Дюранти акцентирует социальную значимость искусства. Он считает, что реализм ставит перед искусством практическую, полезную цель. Правдиво изображая «любое зрелище, низкое или благородное», художник должен «связывать его с социальным целым».

Стремясь показать, что реализм 50-х годов имеет свои традиции, Дюранти пытается найти его предшественников в XVIII в., в том числе называя Дидро, а также Ретиф де ля Бретона. Дюранти восхищается Стендалем и Бальзаком, но не видит существенной разницы между реализмом этих писателей и бытовыми зарисовками Шанфлери, которого, вместе с песенником Максом Бюшоном, он считает продолжателем Бальзака и вождем нового направления. Шанфлери и Бюшону посвящены в журнале «Реализм» большие статьи. «Это одна из самых замечательных и самых оригинальных книг нашего времени,— пишет Дюранти о «Приключениях мадемуазель Мариетты»,— мне кажется, нет другого произведения, созданного с такой же независимостью, с таким же пренебрежением к принятым формам и правилам». Последнее заявление очень характерно для Дюранти, которому забота о художественной форме, об отборе материала казалась ненужной. Здесь снова проявилась примитивность теории реалистов 50-х годов, натуралистичность их «искреннего изображения жизни». Неслучайно Дюранти подверг резкой критике «Госпожу Бовари» Флобера. Роман показался ему сухим, лишенным непосредственной эмоции, «слишком отделанным».

В 1860 г. был опубликован роман Дюранти «Несчастья Генриетты Жерар», написанный в 1856—1857 гг. Сюжет этого романа таков: Генриетта Жерар, провинциальная барышня, умом и душевными качествами выделяется из среды вульгарных мещан, которых она презирает и стыдится. Родители заставляют ее выйти замуж за богатого старика. В отчаянии Генриетта порывает с родными, мстит окружающим ее низменным людям. Для Дюранти характерно тщательное детальное изображение провинциального быта и нравов, остро сатирическое осмысление изображаемых им образов и событий.

Роман Дюранти «Дело красавца Гильома» (1862) посвящен изображению деревенских нравов. Браконьер Гильом убил свою возлюбленную, крестьянку, которую обольстил приехавший в деревню богатый городской буржуа. Дюранти убедительно показал ненависть деревенского парня к бур-



Луи Эмиль Дюранти. Пастель Э. Дега.

жуа, вызванную не только любовным соперничеством, но и противоречиями общественного характера.

Последующие произведения Дюранти, напечатанные в 70-х годах, интереса не представляют.

Гнетущая атмосфера общественной реакции 50-х годов наложила свой отпечаток на творчество Шанфлери и его последователей, не обладавших достаточной широтой кругозора и достаточно сильным дарованием, чтобы подняться до подлинно реалистических обобщений, как это удалось сделать Флоберу. Ограничив себя только личным опытом, эти писатели добились более или менее точного воспроизведения быта богемы и мелкой буржуазии, но из их поля зрения выпали основные общественные противоречия эпохи и перспективы дальнейшего исторического развития. Главным положительным героем романов и новелл Шанфлери явился интеллигент, оторванный от общественной жизни, раздавленный нуждой и другими житейскими бедами.

Стремясь к «правдивому, наивному и искреннему» искусству, школа Шанфлери восставала против самоценной формы, против парнасского культа ритма и слова, требуя содержательности литературного произведения. Однако эта борьба, сама по себе прогрессивная, в ряде случаев приводила к тому, что писатели пренебрегали формой и превращали искусство в реги-

страцию эпизодов и впечатлений, не подчиненных единому идейному содержанию, вследствие чего произведение становилось фрагментарным, утрачивало цельность и проблемность.

Шанфлери и его последователи не встречали одобрительного отношения со стороны продолжателя традиций критического реализма — Флобера, который с раздражением говорил: «Меня обвиняют в реализме, т. е. в копировании того, что я вижу, и в неспособности к воображению».

Отсутствие четкого политического критерия в оценке общественных событий эпохи Второй империи, натуралистическая узость, примиренческое отношение к буржуазной действительности, более или менее сознательное желание обойти основные ее противоречия мешали реалистам 50-х годов создать произведения высокой художественной ценности. Школа Шанфлери утратила свое значение, как только наметились признаки нового общественного подъема. Появление «Госпожи Бовари» открыло новый этап в развитии французской реалистической литературы второй половины XIX в.

* * *

Борьба народных масс против Второй империи, нараставшая к концу 60-х годов, содействовала оживлению всех видов оппозиционной литературы во Франции.

Оппозиционная пресса особенно активизируется в середине 60-х годов. В эту пору выдвигается парижский публицист Анри Рошфор (Rochefort, 1831—1913), резкие и язвительные статьи которого были направлены против режима Второй империи. В 1868 г. Рошфор основывает собственное издание — еженедельный журнал-памфлет «Фонарь», завоевавший исключительно большой успех среди широких демократических масс населения. На страницах «Фонаря» Рошфор в живой и остроумной форме обрушивался на министров и видных чиновников империи, вскрывал факты подкупа, грязных сделок, совершающихся под сенью трона, разоблачал продажность суда, высмеивал Наполеона III.

Остроумные статьи Рошфора, бичевавшие насквозь прогнивший бонапартистский режим, дискредитировали империю в глазах широкой публики. Смелые нападки на Наполеона III, которого Рошфор изображал мелким тщеславным карьеристом, близоруким политиком и незадачливым литератором, подрывали престиж Наполеона.

Маркс писал в 1869 г.: «Полковник Шаррас открыл атаку на культ Наполеона в своем сочинении о походе 1815 года. С тех пор, особенно в течение последних лет, французская литература оружием исторического исследования, критики, сатиры и остроумия навсегда покончила с наполеоновской легендой» [1].

Большую роль в деле разоблачения идеологического оружия Второй империи — культа Наполеона-завоевателя — сыграли исторические романы Эркмана-Шатриана.

Эльзасцы родом, Эмиль Эркман (Erckmann, 1823—1899) и Александр Шатриан (Chatrian, 1826—1890) начали свою совместную литературную деятельность еще с конца 40-х годов, но долго не могли добиться успеха. Оба они были убежденными антибонапартистами и республиканцами. В 1848 г. Эркман основал в Страсбурге газету «Рейнский республиканец», закрытую после декабрьского переворота. В эти же годы молодые писатели написали историческую драму «Эльзас в 1814 году», которая была запрещена цензурой. В начале 50-х годов писатели переезжают в Париж и целиком

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I, стр. 209.

отдаются литературному творчеству. С начала 60-х годов оппозиционные журналы начинают публиковать новеллы и повести Эркмана-Шатриана, изображающие быт их родного Эльзаса, сцены народной жизни. Эти зарисовки были проникнуты живой симпатией к трудовому народу и отличались правдивостью и непосредственностью изображения. Однако «областническая тематика» сужала кругозор писателей, мешала им выйти на дорогу проблемной реалистической литературы. Успех пришел к Эркману-Шатриану тогда, когда в их произведениях нашел отражение общенародный протест против милитаристской антинародной политики Второй империи. Их антивоенные романы, созданные на материале истории Эльзаса и Лотарингии, приобрели актуальное и общенациональное звучание.

В середине 60-х годов Эркман-Шатриан опубликовали серию «Национальных романов», посвященных истории войн Первой республики и Наполеона I. Наиболее значительными из этих романов, завоевавших Эркману-Шатриану широкую популярность, были: «Нашествие, или безумец Егоф» (1862), «Мадам Тереза, или добровольцы 1792 года» (1863), «Рекрут 1813 года» (1864) и «Ватерлоо» (1865).

Первые два романа посвящены мужественной борьбе французского народа, защищавшего свою родную землю и завоевания республики от захватчиков. «Безумец Егоф» — история вооруженного сопротивления населения Вогезов войскам коалиции в 1814 г.

В «Терезе» Эркман-Шатриан повествуют о кампании в Вогезах, но в более ранний период — зимой 1792—1793 гг., когда французские добровольцы сдерживают натиск австрийцев на республику. Героиня романа — мужественная маркитантка Тереза. Воскрешение героики Первой республики достаточно ясно свидетельствует о политических позициях авторов: Эркман-Шатриан славят времена, когда республиканские лозунги свободы, равенства и братства воодушевили народ на великий патриотический подъем, на победу над контрреволюционной антинародной коалицией.

В следующих романах этой серии: «Рекрут 1813 года» и «Ватерлоо», Эркман-Шатриан рассказывают о судьбах простых людей, которые стремились к мирной жизни и которым цезаристская завоевательная политика Наполеона I принесла лишь горе и страдания. В 60-е годы, когда Вторая империя пыталась своей милитаристской политикой удержать политическую власть в стране, подобное изображение походов «великого императора» как причины бедствий и национальной катастрофы Франции свидетельствовало не только об оппозиционности Эркмана-Шатриана, но и об отражении ими широкого народного возмущения бонапартистским режимом.

«Рекрут 1813 года» — один из лучших романов Эркмана-Шатриана. Это история скромного эльзасского юноши-подмастерья Жозефа Берта, которого, несмотря на хромоту, призывают в армию вскоре после страшного поражения войск Наполеона в России. Эркман-Шатриан отказываются от какой бы то ни было романтизации в описаниях знаменитых сражений под Лейпцигом и Ганау. Жозеф Берта рассказывает об этих боях не как легендарный наполеоновский герой-ветеран, а как простой человек, для которого война — тяжкий смертный труд.

Наряду с описаниями сражений много места в романе занимают сцены рекрутского набора, пребывание героя в госпитале, разговоры солдат в походе и на бивуаках.

Встречи с населением завоеванных стран убеждают Жозефа Берта в том, что другие народы справедливо ненавидят наполеоновский деспотизм и восстают против него. Сам Берта, как и многие его товарищи, проводит ясное разграничение между захватническими походами в чужие земли и обороной

родины. «Русские защищали свою страну, свои семьи, все то, что есть у человека самого святого на свете. Не делай они этого, все имели бы право презирать их»,— думает Жозеф.

Острое политически-злободневное содержание романа сделало «Рекрута 1813 года» одним из сильных антимилитаристических произведений того времени. Как позднее заметил Золя, роман имел «наибольший, за последнее столетие, успех». За пять лет «Рекрут 1813 года» выдержал 25 изданий. Особенной популярностью он пользовался в деревне. Такой же успех завоевало и его продолжение — «Ватерлоо». В то же время роман «Рекрут 1813 года» вызвал бешенство приверженцев Второй империи. Буржуазная критика всячески его замалчивала или же объявляла, что роман «непатриотичен».

Один из известнейших романов Эркмана-Шатриана — четырехтомная «История одного крестьянина» (1868). Герой романа, столетний крестьянин Мишель Бастиан, современник событий 1789—1794 гг., защищая революцию от клеветы реакционеров Второй империи, рассказывает о великих событиях, свидетелем и участником которых он явился и которые сделали его свободным человеком. Авторы с большой исторической точностью повествуют о тех притеснениях, которые терпел народ при старом порядке, и о взрыве народного гнева. Судьба героя убедительно говорит о том, что забитые и разоренные крестьянские массы, поднявшись за дело свободы, преисполнились энергии и решимости и обрели новые силы, радикально уничтожив феодальное угнетение. Этот роман Эркмана-Шатриана имел очень большой успех в России. Писарев посвятил «Истории одного крестьянина» специальную статью «Французский крестьянин в 1789 году», в которой отмечал сильные реалистические стороны творчества авторов. Писарев указывал, что Эркман-Шатриан стремятся сделать события истории назидательными для широких масс народа, напоминая о том, что «настоящим фундаментом самых великолепных и замысловатых политических зданий всегда и везде является народная масса. Когда француз читает эти романы, они помогают ему ценить и любить в прошедшем своего народа то, что действительно достойно почтительной любви» [1]. Таким образом, русский критик подчеркивал в романах Эркмана-Шатриана демократическую основу, веру в силы народа, «стремление указать массе на ту роль, которая по всем правам принадлежит ей на сцене всемирной истории» [2].

После 1871 г. Эркман-Шатриан писали мало. Наиболее значительным их произведением периода Третьей республики был роман «История плебисцита», в котором писатели рассказали о событиях франко-прусской войны.

Эркман-Шатриан почти не выводят в своих романах реальных исторических лиц, их интересуют не побудительные причины тех или иных действий Наполеона или Робеспьера, а связь крупных исторических событий с нуждами и потребностями народа. Герои романов Эркмана-Шатриана — крестьянин, ремесленник, деревенский мальчик или девушка — на своем собственном опыте убеждаются в том, что республика несет им благо и процветание, а завоевательные войны — разорение, горе, гибель. Судьба этого простого человека, сотканная из маленьких, будничных горестей и невзгод, становится конкретным примером судьбы всего народа. Так, «Рекрут 1813 года» заканчивается словами: «Этот мой рассказ поможет открыть глаза молодежи на тщету военной славы и покажет ей, что нет для людей большего счастья, чем мир, свобода и труд». Герой «Истории плебисцита» подытоживает: «Моя история кончена. Пусть каждый извлечет из нее полезные уроки».

---

[1] Д. И. Писарев, Полн. собр. соч. в шести томах, т. VI, стр. 601—602.
[2] Там же, стр. 601.

При всех несомненных достоинствах исторических романов Эркмана-Шатриана, реализм их все же недостаточно глубок.

Образ крестьянина у Эркмана-Шатриана изображен односторонне, это не тип, а скорее, некий собирательный образ «крестьянина вообще», в котором подчеркнуты патриархальные черты характера: простодушие, миролюбие, доверчивость, трудолюбие. Отсюда и специфическая наивно-простодушная манера повествования и некоторая сентиментальность героев Эркмана-Шатриана, подчас граничащая с идилличностью. Неслучайно Золя в статье «Современные романисты» указывал, что реализм Эркмана-Шатриана «скользит по поверхности».

Настоящих путей к миру и свободному труду Эркман-Шатриан указать не могли. Эти писатели сумели увидеть и правдиво изобразить лишь один из социальных конфликтов эпохи кануна франко-прусской войны и краха Второй империи — протест широких масс против политики агрессивных войн.

Исторические события быстро опередили Эркмана-Шатриана, и популярность их произведений сразу стала падать после Парижской Коммуны. Тем не менее Эркман-Шатриан, несомненно, много сделали в области французского романа из истории войн, в известной мере подготовив почву для Золя как автора «Разгрома».

ГЛАВА IV

ФЛОБЕР



очти все наиболее значительные произведения Гюстава Флобера (Gustave Flaubert, 1821—1880) были созданы между 1848 и 1871 гг.— двумя всемирно-исторического значения датами. Флоберу, как и Гюго, удалось со славой продолжить историю отечественной литературы в бурный и грозный для французского буржуазного общества период существования. Почти пятилетний период работы Флобера над первым реалистическим романом «Госпожа Бовари» (1851—1856) совпал во времени с наивысшей активностью группы писателей-реалистов 50-х годов (Шанфлери, Дюранти и др.). Выход в свет «Госпожи Бовари» (1857) означал для Флобера вступление в пору зрелого творчества, выдвижение его в разряд крупнейших писателей второй половины прошлого века; для писателей типа Шанфлери конец 50-х годов означал уже резкий упадок, затухание их творческой деятельности.

После поражения революции 1848 г. и установления военно-полицейской диктатуры Наполеона III французская литература оказалась в чрезвычайно трудном положении. Не было в живых ни Бальзака, ни Стендаля, с именами которых были связаны блистательные победы критического реализма в первой половине века. Демократически настроенные писатели вынуждены были либо замолчать, либо уйти в изгнание. Расцвела чуждая народу, враждебная принципам реализма и демократии литература, представленная легионом прозаиков и поэтов Второй империи.

Заслугой Шанфлери, Дюранти и близких к ним писателей явились открытое присоединение к великим принципам Бальзака и Стендаля, попытка следовать их дорогой, борьба с далекой от правды жизни буржуазно-апологетической литературой.

Однако продолжение и развитие принципов критического реализма Бальзака и Стендаля оказалось для них во многом непосильной задачей, как выше уже было сказано об этом. Нужен был писатель иного масштаба, чем Шанфлери и Дюранти, способный, и в силу глубоко критического отношения к действительности, и по размаху дарования, взять на себя защиту принципов реализма в тяжкий период реакционного безвременья Второй империи. Флобер оказался человеком, в известной мере способным понять значе-

ние уроков революции 1848 г., что плодотворным образом сказалось на его произведениях. В творческом контакте с Флобером находились такие крупнейшие писатели, как Мопассан и Золя. С именами этих писателей связана, прежде всего, в нашем представлении полувековая история критического реализма, от первого большого романа Флобера до последних произведений Золя.

Зарубежная критическая литература, посвященная творчеству Флобера, громадна. Прошло почти сто лет со времени суда над «Госпожой Бовари». Этот период представлял собой, с одной стороны, целую цепь усилий прогрессивной критики честно разобраться в литературном наследии Флобера, с другой стороны — историю упорных попыток со стороны реакционной литературной критики обойти сильные стороны в произведениях Флобера-реалиста, смягчить или совершенно снять антибуржуазную направленность его творчества.

Объяснение враждебному отношению Флобера к буржуазным порядкам искали в мизантропическом складе ума писателя, в его нервно-психическом заболевании. Флобера пытались «обезвредить», объявляя обличительные тенденции его творчества рецидивом книжных романтических настроений. Подчеркивали связь семьи Флобера с родовитой провинциальной буржуазией, буржуазные привычки Флобера в его частной жизни.

С особенной силой реакционные критики и писатели выдвигали на первый план самые слабые стороны в теории и практике Флобера, затушевывая тем самым его положительные стороны, говорили об антидемократизме, пессимизме, эстетстве и культе «чистой формы» у писателя.

Прогрессивная французская критика наших дней, не забывая о слабых сторонах Флобера, играющих отрицательную роль и сегодня, выделяет то, что перевешивает слабости в творческом наследии писателя-реалиста, неутомимого врага буржуазной реакции, писателя-патриота, писателя, много сделавшего для того, чтобы умножить славу родной литературы [1].

1

Флобер родился 12 декабря 1821 г. в семье главного врача руанской больницы. В 13 лет, находясь в лицее, он редактирует рукописный журнал «Искусство и прогресс», усиленно читает Сервантеса, Шекспира, Рабле, Монтеня, Вальтера Скотта, Байрона, Гюго, перемежая чтение с собственными литературными опытами [2]. Новеллы юного Флобера во многом носили подражательный, ученический характер, являясь результатом чтения романтической литературы и школьного изучения истории.

Юность Флобера прошла в провинции 30—40-х годов. Его первые литературные начинания с наивной непосредственностью отражали настроения молодого буржуазного поколения того времени, его презрение к мещанской, бесцветной, однообразной жизни, жажду необычной, романтически исключительной «судьбы». В большинстве случаев увлечение романтизмом носило у этих провинциалов чисто внешний, поверхностный характер. Флобер узнает как нельзя лучше истинную ценность буржуазно-мещанской «романтики». Он написал впоследствии в «Госпоже Бовари», говоря о клерке Леоне: «Он уже отказался от флейты, от восторженных чувств, от вообра-

[1] См., например, юбилейные номера «Europe», «Les lettres françaises», посвященные столетию революции 1848 г.

[2] Л. Конар издал три тома юношеских произведений Флобера: Gustave Flaubert, Oeuvres de jeunesse inédites, v. I—III.

жения, ибо какой буржуа в пылу своей юности хотя бы на один день, одну минуту не считал себя способным на безмерные страсти, на возвышенные поступки? Самый посредственный развратник в свое время мечтал о султаншах; каждый нотариус носит в себе обломки поэта». Флобер, став уже зрелым писателем, относился к романтическому прошлому своему и близких друзей со смешанным чувством иронии и грусти. Он через всю жизнь пронес воспоминания о годах юности, которые называет временами «доброй старой романтической школы». За два года до смерти, в 1878 г., он писал в одном из писем: «Банвиль прислал мне сегодня утром новое издание своих «Акробатических од». Его заметки снова позабавили меня. Они отражают немного *нашу* минувшую молодость, нас, стариков-романтиков».

Сопоставление переписки писателя с его романами говорит о том, что для Флобера дело шло не о разоблачении романтизма «вообще», но многообразных форм «романтики» буржуа, его современника, т. е. о его нравственных и эстетических представлениях, находящихся, якобы, за пределами стяжательских, собственнических инстинктов. Флобер связывает воедино проявления сентиментальности, выспренности, мелодраматизма во французской поэзии с существованием фальшивого «поэтического чувства» буржуа: писатель, по его мнению, стоил читателя. Действительность Второй империи в изобилии снабжала его примерами лживости и неестественности, часто маскируемых условными «поэтическими» формами.

Литературные опыты молодого Флобера, которые завершаются первой редакцией «Искушения святого Антония» («La Tentation de Saint-Antoine», 1849), можно разделить на две группы. Первую группу произведений образуют авантюрно-исторические новеллы, написанные в 1835—1839 гг. Героев новелл обуревает жажда славы, власти, любви, богатства. Перед ними трепещут сильные мира сего. «Демоническая» сила страстей возвышает их над «толпой». Они с презрением встречают коварные уловки врагов и гордо идут навстречу смертельным опасностям («Два претендента на одну корону», «Смерть герцога Гиза», «Пляска мертвецов» и др.).

В 40-е годы, примерно с 1839 по 1849 гг., Флобер от авантюрно-исторической новеллы переходит к «философской повести». На место наивно выраженных мотивов «демонического эгоизма», анархического своеволия — у Флобера-подростка, приходит горький скептицизм, сознание роковой обреченности всех надежд и верований человека — у Флобера-юноши. Повесть 40-х годов представляет собой исповедь молодого человека, рассказывающего о своих обманутых ожиданиях и горестных разочарованиях. Герой юношеской «философской повести» рассматривает жизнь как шутовство, маскарад; она отпугивает его грубостью, «прозой», заставляет уходить от действия к созерцанию («Ноябрь», «Смара», «Мемуары безумца»). В повестях 40-х годов резко обнажен реакционно-эстетский идеал бегства от жизни в воображение, в выдуманную полноту и свободу бытия.

Из юношеских произведений Флобера интерес представляет первая редакция романа «Воспитание чувств» («L'Education sentimentale», 1845). Круг идей, затронутых в повестях 40-х годов, получил в указанном романе весьма отчетливое выражение. Юношеский вариант «Воспитания чувств» строится на противопоставлении двух враждебных друг другу принципов миропонимания, двух способов отношения к жизни. Молодые провинциалы Жюль и Анри, герои романа, связаны узами дружбы, общими юношескими симпатиями. Силой обстоятельств они разлучаются: Жюль, став клерком, остается в маленьком провинциальном городке, Анри уезжает в Париж, чтобы посвятить себя изучению права. Друзья постепенно обособляются духовно, между ними образуется пропасть. Мечтатель и отшельник Жюль, отвергающий путь

буржуазного преуспеяния, резко противостоит морально неустойчивому Анри, представляющему собой подобие бальзаковского Растиньяка.

В отличие от позднейших произведений, в «Воспитании чувств» первого варианта (1845 г.) романтическое отношение к жизни не подвергается сомнению, оно патетически утверждается как единственно истинная норма сознания и поведения. Пафос романа молодого Флобера в противопоставлении начала «романтического» в человеке — «буржуазно-мещанскому». Но, противопоставляя тип человека-«энтузиаста» типу человека-«благоразумца», протестуя против идеалов мещанского «счастья», Флобер смог противопоставить ему лишь реакционно-эстетский идеал отшельничества, полного отрешения от живой жизни.

Выражение Л. Н. Толстого: «Романтизм — это от страха взглянуть правде в глаза», с полным правом может быть отнесено к Флоберу-романтику. Чем больше углублялись и обострялись общественные противоречия в период Июльской монархии, тем со все бо́льшим страхом и отвращением отшатывался Флобер от тягостных для него «открытий» реальной жизни, тем все больший пессимизм и отчаяние охватывали его. Уже в 1839 г. в повести «Смара» Флобер развивает мысль о том, что «социальная анархия», несправедливость, неравенство, нищета одних и богатство других, как и смертельная борьба между ними,— явления вечные, неистребимые. Один из персонажей, нищий, по наущению сатаны, пронзает кинжалом Юка (Юк — бог шутовства и гротеска у Флобера), чтобы завладеть его богатствами. Но Юк не убит. Поднимаясь, он заявляет, что его убить нельзя, ибо в нем воплощен дух самого общества.

Обстоятельства личной жизни способствуют углублению пессимистических настроений у молодого Флобера. В 1840 г. он поступает на факультет права в Париже. В связи с провалом на экзамене и тяжелым нервным заболеванием он бросает изучение права (осень 1843 г.). В 1844 г. отец Флобера покупает поместье в Круассе, близ Руана. С Круассе на долгие годы связаны уединенная жизнь и напряженные литературные занятия Флобера. В эту жизнь вносят разнообразие лишь эпизодические наезды писателя в Париж и встречи с собратьями по перу.

Насмешливо, с недоверием встречал Флобер факты все более обостряющейся общественно-партийной борьбы в канун революции 1848 г. Известно ироническое описание банкета, устроенного либеральной оппозицией, на котором Флобер присутствовал в 1847 г.: «...какая кухня! какие вина! и какие речи!» В устах Флобера, досконально знавшего быт, нравы и взгляды буржуа, подобная ирония была явлением, вполне оправданным. Скептицизм сменился у Флобера в начале февральской революции 1848 г. несколько иными настроениями, желанием в той или иной форме послужить республике (вступление в ряды Национальной гвардии, планы посвятить себя службе в качестве секретаря посольства).

Ход революции, неотвратимое нарастание общественных противоречий вызывают у Флобера недоверие и иронию по отношению к происходящему. Истинный смысл событий от него ускользает, ему всюду, во всем бросается в глаза только буржуазно-низменное, заурядное и пошлое в февральской революции: «Все это очень нелепо» или: «Трудно представить себе нечто более буржуазное или более ничтожное. А глупее — разве это возможно?» (из письма к Луизе Коле в марте 1848 г. по поводу происшедшей революции).

В мае 1848 г. противоречия между революционным народом и буржуазией начали принимать особенно грозный характер. 24 мая, за месяц до восстания парижских пролетариев, Флобер погрузился в работу над первой

редакцией «Искушения святого Антония». Он завершает свою «философскую драму» в сентябре 1849 г. Герой этой повести Флобера — фиваидский отшельник IV в. н. э.; перед Антонием проходит вереница аллегорических фигур, представляющих добродетели и пороки. Фигуры символизируют борьбу сил добра и зла, жертвой которой и становится святой отшельник. Растерянность Флобера и его эстетствующих друзей, вроде поэта Ле Пуатвена, перед натиском действительности отчаявшихся обрести в чем бы то ни было истину, острая жажда наслаждений и страх, отвращение к жизни,— все это нашло отражение в хаотическом нагромождении фантастических образов, беснующихся вокруг Антония.

За месяц до окончания «Искушения святого Антония» Флобер писал бывшему школьному товарищу Шевалье: «Республиканцы, реакционеры, красные, синие, трехцветные,— все соперничают в глупости». «Искушение святого Антония» было своеобразной «философской» реакцией на бурную современность. Духом безысходного пессимизма и фатализма овеяна философская драма Флобера. Под злорадный, торжествующий хохот дьявола Антоний, обращаясь к Иисусу, вопит о спасении от одолевающих его соблазнов. Этим произведением завершалось раннее юношеское творчество Флобера.

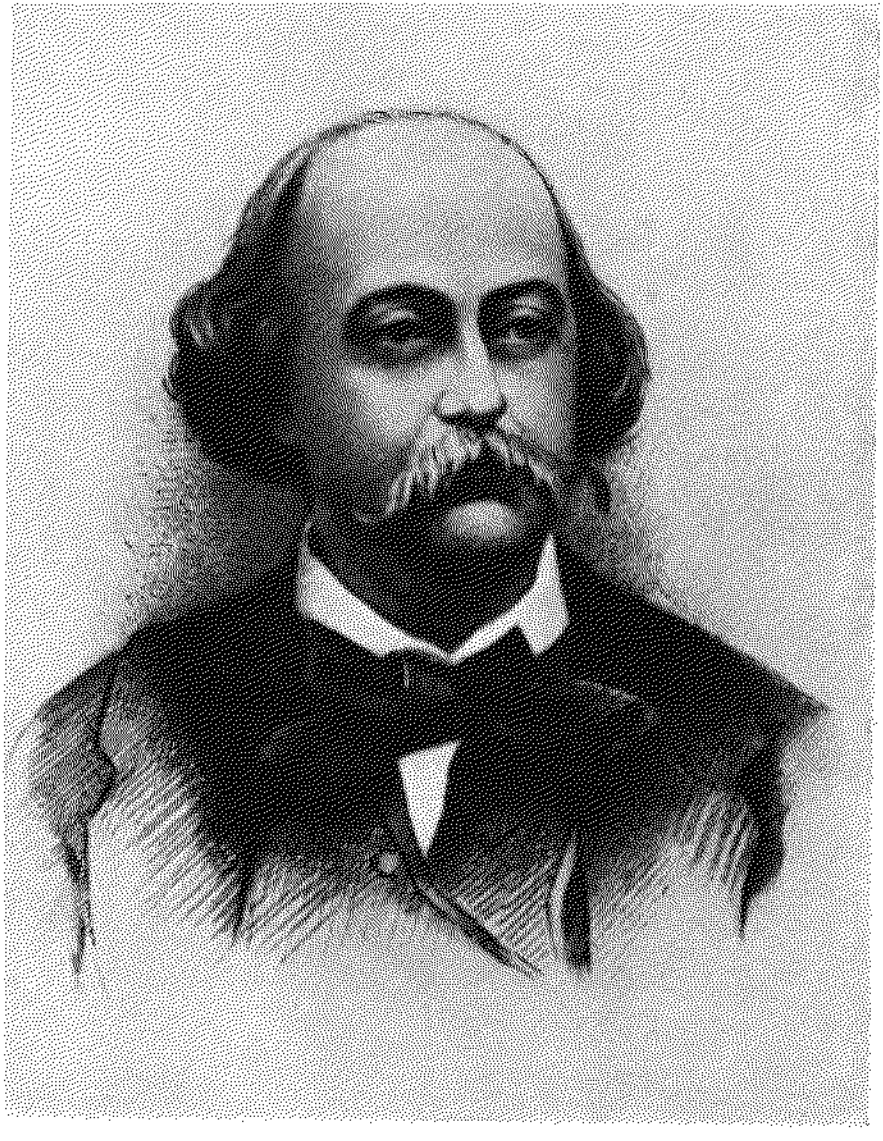
Флобер начал писать в период сильного брожения в литературе романтического направления. В то время, как одни писатели обращаются к широкой социальной проблематике (Беранже, Жорж Санд, Гюго с первым вариантом «Отверженных»), другие — Мюссе, Теофиль Готье — деградируют, становясь представителями манерного, «изысканного», далекого от правды жизни искусства. В сороковые годы, в пору, предшествующую революции 1848 г., признаки некоторого кризиса возникали даже в творчестве крупнейшего из писателей демократического лагеря — Виктора Гюго.

Печать ущербности лежит на юношеском творчестве Флобера. Отвращение к жизни, «толпе», идейной борьбе в обществе, мысли о бесцельности существования явились, в сущности, повторением мотивов реакционного романтизма. Та сложная полнота восприятия действительности в ее противоречиях, которая была доступна реалистам — Бальзаку или Стендалю, певцу народных масс Франции Беранже или автору социальных романов 40-х годов Жорж Санд,— оказалась недосягаемой для реакционно-эстетской группы поздних романтиков. Флобер оказался в этот момент в плену глубоко консервативных, ложных, идеалистических представлений о жизни и литературе.

Большим событием в личной жизни Флобера, заключившим собой ранний этап его жизни и творчества, стало его путешествие по Востоку, предпринятое им вместе с писателем Дю Каном. Путешествие длилось с ноября 1849 г. по май 1851 г.; Флобер побывал в Каире, Александрии, Дамаске, Бейруте и т. д.

Второй период творчества Флобера обнимает промежуток времени в двадцать лет (1851—1871).

50-е и 60-е годы — вершина в творчестве Флобера. Три больших романа были созданы писателем за эти два десятилетия: «Госпожа Бовари» («Madame Bovary», 1857), «Саламбо» («Salammbo», 1862) и «Воспитание чувств» («L'Education sentimentale», второй вариант, 1869). Перед нами не только высокохудожественные произведения, но и документы времени большого общественно-исторического значения. Каждый из романов возникает в важнейшие моменты переходного времени от одного революционного периода (1848—1851 гг.), к другому периоду — Парижской Коммуне 1871 г.



ГЮСТАВ ФЛОБЕР.
С портрета работы Е. Шампильона.

В произведениях Флобера второго периода творчества поставлены проблемы, существенные для многих сторон критического реализма, каким он становится во второй половине прошлого века.

Реализм Флобера должен быть понят как явление, закономерно возникшее в связи с *последними* революционными выступлениями французской буржуазии 1848 и 1870 гг. и *первыми* великими революционными выступлениями пролетариата в июне 1848 г. и в 1871 г. Эти исторические события стали той почвой, на которой выросло полное глубоких противоречий творчество Флобера.

Чтобы представить себе конкретный смысл исторической миссии, которая выпала на долю флоберовского реализма, необходимо учесть следующее важное указание Маркса. Он писал, что в период 1848—1851 гг. «погибали пережитки дореволюционных традиций, результаты общественных отношений, не заострившихся еще до степени резких классовых противоположностей, погибали лица, иллюзии, представления, проекты, от которых революционная партия не была свободна до февральской революции, от которых ее могла освободить не *февральская победа*, а только целый ряд *поражений*»[1].

Флобер был далек от революционных стремлений народа. Он доходил до защиты эстетской теории «чистого» искусства и некоей «чистой» самоценной формы, отрешенной от содержания. Здесь Флобер делал шаг назад и от завоеваний эстетики Просвещения и от принципов теории критического реализма Бальзака и Стендаля. Разумеется, подобные взгляды не могли пройти бесследно для творческой практики Флобера. И они, действительно, находят отражение в ряде произведений писателя: в юношеских произведениях, в вариантах «Искушения святого Антония», «Саламбо». Однако круг общественных задач, выдвинутых именно борьбой пролетариата в эпоху 1848—1871 гг. и сводящихся к одной цели — к необходимости революционного ниспровержения буржуазного строя, всех его институтов и всех его идеологических надстроек,— обусловил возникновение и развитие сильных сторон в творчестве автора «Воспитания чувств». Разоблачение Флобером отношений, иллюзий и представлений, унаследованных от прошлого, приобретало в условиях Второй империи немалый прогрессивный смысл, так как объективно совпадало с насущной задачей, стоявшей перед «революционной партией»,— освободиться от предрассудков и заблуждений, порожденных еще временами конституционной монархии 1830—1848 гг., периодом расцвета социально-утопических учений.

Разоблачение пережитков старого, дореволюционного общества Флобер органически связал с критикой реальной действительности периода Второй империи. В этом смысле реализм Флобера продолжал объективно революционную разрушительную работу, начатую 1848 г. У Флобера-реалиста не было при этом ясных и передовых по содержанию общественных идеалов, что привело к целому ряду ущербных моментов, характерных для его творчества.

2

Над своим первым реалистическим романом «Госпожа Бовари» Флобер работал с сентября 1851 г. по май 1856 г. Время работы над произведением совпадает с периодом глубокого общественного кризиса. Революция 1848 г.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I. М., 1955, стр. 111.

потерпела поражение. Революционный народ был обескровлен; его лучшие представители либо погибли в гражданской войне, либо были сосланы на каторгу или томились в тюрьмах. Лагерь реакции, страшащийся возможности новых революционных выступлений народа, был раздираем междоусобной борьбой различных фракций.

Наполеон III явился в роли спасителя буржуазного строя. Но империя с вакханалией спекуляций, финансовых мошенничеств, преступной роскошью и нравственным разложением верхов все более резко выявляла гнилость «спасенного» Наполеоном общества. Маркс обратил внимание на двойственность как на одну из самых характерных черт империи, отметив мерзость содержания жизни и высокопарность формы, ее обволакивающей, ее деспотизм и фальшивую демократичность, ее политические фокусы и самое низкое жульничество.

Флобер не раз говорил, что тема романа «Госпожа Бовари» была для него темой предрешенной, навязанной ему. В самом деле, задача разоблачения фальшивых ценностей общества, господства видимости над сущностью действительности властно навязывалась писателю всем строем жизни при новой империи, всем духом ее. По богатству бытовых и психологических наблюдений над буржуазно-мещанской средой, по глубине обобщения фактов рядовой житейской драмы «Госпожа Бовари» — одно из крупнейших явлений в новейшей французской литературе. По своему объективному смыслу роман вышел далеко за пределы банальной любовной истории, как обычно расценивают его содержание некоторые буржуазные критики.

Общественная необходимость в появлении темы, подобной той, которую содержит первый реалистический роман Флобера, была несомненна. В «Госпоже Бовари» за видимой, лежащей на поверхности коллизией между романтическими иллюзиями Эммы и пошлой провинциальной средой, угадывается другая, более широкая общественно-историческая коллизия — между видимостью и сущностью буржуазно-мещанского существования.

Флобер положил в основу сюжета известную в его время историю злосчастной семейной жизни врача Деламара и его жены, носившей до замужества имя Дельфины Кутюрье.

Писатель снабдил роман подзаголовком «Провинциальные нравы», намекая на широкий обобщающий смысл запечатленной на его страницах житейской драмы. Следует заметить, что тема провинциальных нравов, ее идейное наполнение изменились во французской литературе на протяжении десятилетий, предшествовавших революции 1848 г. и после нее.

Для Бальзака и Стендаля понятия «провинция» не существовало без контрастно противостоящего понятия «столица», Париж. В цепи противоречий, свойственных буржуазной цивилизации, существовало и противоречие между Парижем и провинцией. Париж, в глазах Бальзака, был местом погибельных обольщений, нравственного разложения, омутом, к которому тянутся неопытные провинциалы, но он был в его глазах и центром интенсивной духовной жизни. В Париже молодые провинциалы утрачивали свои иллюзии, как Растиньяк и многие другие, но в Париже Бальзак увидел и Мишеля Кретьена.

Для Бальзака Сомюр, как для Стендаля Верьер, является частью действительности, но не застывшей, а *развивающейся*. Сомюрская действительность подчиняется тем же железным законам буржуазного развития, что и Париж. Разница лишь та, что в провинции жестокие житейские драмы, сопровождающие это буржуазно-капиталистическое развитие, прикрываются еще формами старых, патриархальных пережитков. Баль-

зак разрабатывает «сцены провинциальной жизни» с позиций целостного понимания французской действительности, в свете необоримых общественных законов, которые ее направляют и в Париже и в провинции.

В своей переписке периода создания романа Флобер подверг беспощадной критике все, что связано с Парижем Второй империи; в его «обликe» он открывает черты провинциального убожества и моральной низости. В письмах Флобер воссоздает некий собирательный образ парижанина, наглого и тщеславного, пошловатого и самовлюбленного, пишущего стихи и романы, пекущегося о науке, железных дорогах, о прогрессе общества и т. п. Писатель подчеркивает, что не встретил в Париже ни одного нового человека, ни одной оригинальной книги, ни одной незатасканной мысли... Если для Бальзака провинция была частью исторически развивающейся действительности, то для Флобера вся французская действительность (что было преувеличением) становится провинциальной, отмеченной печатью застоя и разложения. Самую мысль о каких-либо исключительных преимуществах Парижа он считает выражением провинциальной ограниченности. Роман «Госпожа Бовари» приобретал значение программного произведения, носил характер обобщения послереволюционной французской жизни.

Принято считать, будто Флобер хотел показать (на примере Эммы Бовари) трагический разлад мечты и действительности, показать, что мечты Эммы разбиваются о неприглядную, мещански грубую действительность. Подобное толкование следует уточнить. Дело в том, что стремления жены деревенского лекаря направлены на конкретную цель — Париж. Действие романа все время протекает в провинции, но Париж присутствует в романе, играя роковую роль в судьбе Эммы.

Эмма Бовари пытается во всем подражать парижским образцам. Ее романы с Родольфом Буланже и Леоном, в представлении Эммы,— настоящие «парижские романы», в которых есть и свой «Булонский лес», как в настоящем Париже, и роковые страсти, и возвышенные герои-любовники. Леон склоняет Эмму к измене краткой, но многозначительной репликой: «Так принято в Париже». Необычайно сильно, рельефно выписана в романе бессодержательная и вульгарная провинциальная жизнь, но в нем представлен и «Париж». Флобер словно говорит: то обстоятельство, что скучающая супруга лекаря знает лишь Тост, Ионвиль и Руан и не знает реального Парижа, не меняет существа дела.

Для того чтобы сделать наглядной относительность различий между, так сказать, началом парижским и провинциальным, писатель объединяет их в образе Эммы Бовари, в совокупности фактов ее биографии. Вульгарна и бессодержательна, в конечном счете, как чувствует сама героиня, пошла и мелочна и одна, и «другая» жизнь, которые она ведет. «В преступной любви она вновь видела всю будничность любви супружеской»,— пишет Флобер. В романе с Леоном Эмма познала «всю унизительность такого жалкого счастья». Роман развертывается в плане беспощадного разоблачения идиотизма провинциального существования, равно как и иллюзорности особого парижского «образа жизни», в сущности, столь же провинциально бессодержательного и пошлого.

Эмма Бовари — жертва провинциальной среды. Флобер раскрыл при этом самую механику формирования мещанских идеалов. Мастер проникновенного психологического анализа, он показал, что люди типа Эммы вынашивают «изысканные» идеалы как средство бегства от грубой реальной жизни и кончают самой грубой и самой грязной реальностью...



Лемо, Флобер, вскрывающий Эмму Бовари. Карикатура.

Флобер подверг кропотливейшему анализу душевное состояние героини, показал, какие причудливые превращения испытывают даже самые чистые и благородные устремления в условиях буржуазно-мещанского существования.

Эмма не могла полюбить Шарля Бовари, так как не понимала его чувств к себе и подобных же чувств к нему не испытывала; она не могла поверить в существование любви у Шарля, так как его любовь не выражалась в выработанных литературой условных формах. Эмма попала в некий заколдованный круг. Она желает внушить себе любовь, а так как в романах любовь сопровождается рядом неизменных признаков «высокой страсти», то Эмма полагает, что достаточно наличия «признаков страсти» (луна, стихи, романсы), чтобы тем самым испытать ее магическое влияние. Она сознательно старается привить себе чувство.

Именно этот беспощадный и точный анализ романтического «мироощущения» остался вне поля зрения флобероведов. Неслучайно в период работы над романом писателя так занимала проблема мещанского «поэтического чувства». Он носится с планом рассказать «историю поэтического чувства во Франции, изложив, что подразумевают у нас под этим понятием, в какой мере мы нуждаемся в поэзии как в разменной монете» (март 1853 г.).

Флобер колеблется между симпатией к Эмме, жертве романтических книжек и развратившей ее мещанской среды, и чувством сурового осуждения Эммы — олицетворения фальши, эгоизма и сентиментальных причуд, будто бы присущих «женской природе» вообще. Немалую долю трудностей в работе над романом составила для писателя борьба, шедшая в нем между гуманистической антибуржуазной и буржуазно-филистерской направленностью в изображении истории злосчастий двух обыкновенных людей, Шарля и Эммы. Искреннее сострадание у писателя по отношению к героям переплетается с беспощадной иронией по отношению к ним.

«Госпожа Бовари» означала жестокую ревизию буржуазно-мещанской «романтики», разоблачение ее узости, ограниченности, фальшивости.

Людей, сопровождавших Эмму Бовари в ее исканиях «романтики» в жизни, «идеала изысканного существования» (Родольфа, Леона), Флобер выставил в отталкивающем виде как воплощение себялюбия, черствости, пошлости и животной грубости. Изображая попытки Эммы бежать в какую-то иную жизнь, писатель ясно показывает, как торжествующая пошлость неумолимо настигает героиню. Он подтвердил своим романом, что мещанство в широком смысле слова есть закономерный духовный результат буржуазного господства. Стремления перевести мечту в действие приводят к изменам, ко все большему моральному падению. Круг был замкнут. Неотвратимым образом все соединилось для того, чтобы подвести героиню романа к самоубийству.

Флобер иронизирует над пустотой и ничтожностью «идеалов» Эммы и вместе с тем видит и моменты подлинной драмы, сопряженные с ее судьбой. Флобер сочувствует Эмме, страдающей от однообразия и серости окружающей жизни. Он готов благословить в ней дух недовольства средой. Неслучайно в одном из писем Флобер подчеркивает типический смысл злоключений героини, говоря, что его госпожа Бовари сейчас страдает и плачет в двадцати французских селениях...

С мастерством, поистине замечательным, Флобер в ходе повествования выдвигает поочередно на первый план то героиню, то среду, ее окружающую. На примере этой особенности в развертывании сюжета можно видеть, как французский критический реализм обогащается после Бальзака в ряде моментов, в том числе и в области психологического обоснования изображаемых конфликтов. Как правило, Бальзак и героя и среду выдвигает на авансцену, дает крупным планом, они действуют в нерасторжимом, хотя и часто антагонистическом единстве. Флобер приходит к новому приему в показе отношений между героем и средой.

Там, где жена Шарля Бовари деятельно стремится к практическому осуществлению «идеалов» иной жизни, она логикой вещей выдвигается на передний план: при этом резко обнажается мещанская ограниченность ее стремлений.

По временам же, когда Эмма Бовари терпит очередное крушение, горечь разочарования охватывает ее, желания умолкают; героиня как бы отступает на задний план, а на передний выдвигается мертвящая среда. Лаконично и очень сдержанно повествует Флобер о том, как невыразимо тоскливо Эмме. Он не вдается в пространные объяснения психического состояния героини, не анализирует его; он заставляет говорить сами вещи, говорить сразу. Из суммы деталей складывается некий общий эмоциональный смысл, колорит бесцветного существования Эммы. В периоды отчаяния, глухого и безысходного страдания как бы спадает пелена пошлости, обволакивающая ее устремления. Остается лишь глубокое, органическое неприятие среды, действительно тусклой и безрадостной. Обнажаются истинные причины житейской драмы героини, становятся очевидными и неприглядность провинциальной среды и искренность страдания, которые выделяют ее из окружающего. Можно понять, почему полушутливо, полусерьезно Флобер мог говорить: «Госпожа Бовари — это я».

Вместе с тем становится ясным, какое понимание истинно романтического (в глазах Флобера) состояния духа он связывает с образом Эммы Бовари. Флобер, писатель послереволюционного буржуазного общества, подчеркивает неизбежное опошление реального содержания счастья в условиях буржуазного перерождения будто бы всего общества, обреченность попыток человека завоевать право на счастье. Следует отметить, что страдания Эммы составляют, по Флоберу, начало истинно романтическое, поэтическое.

Разочарования, глубокое и искреннее страдание возвышают Эмму Бовари над окружением, становятся источником ее своеобразия как личности.

Сила романа в замечательно верном и глубоком раскрытии буржуазно-мещанской жизни, уродливой и недостойной человека, отвратительной, как плесень.

В «Госпоже Бовари» с большой силой проявил себя дух беспощадной иронии, злого сатирического осмеяния — существенных черт в реализме Флобера. «История Франции вступила в стадию совершеннейшего комизма»,— писал после декабрьского переворота 1851 г. Энгельс Марксу [1]. Новую, комическую стадию отечественной истории Флобер ясно чувствовал. Провозглашение Второй империи вызвало у писателя чувство отвращения: «Во мне явно рождается склонность к высокой комедии; иногда меня так и подмывает облаять род людской...» Он тут же сообщает, что хотел бы вернуться к старой идее «Лексикона прописных истин». В «Лексиконе» ему хотелось бы дать «апологию человеческой низости во всех ее проявлениях, от начала и до конца ироническую и вопящую...».

Присутствие идеи «Лексикона прописных истин» явно ощущается в «Госпоже Бовари». Изображение общих и пошлых «истин», которые составляют духовный багаж обывателя, вошло существенным сатирическим началом в роман Флобера.

Идея провинциального оскудения духовной жизни буржуазной Франции нашла глубокое типическое воплощение в образе аптекаря Омэ из Ионвиля. Некоторые зарубежные литературоведы выдают образ многоречивого аптекаря за олицетворение вековечной человеческой глупости и пошлости. Омэ возводится в ранг «всеобщих» и вечных человеческих типов. Снимается историческое конкретное содержание в его образе, уничтожается общественный смысл, связанный с ним. В чем же состоит общественно-историческое значение образа Омэ?

На обывательском фоне Омэ явно выделяется. Он — единственный человек Ионвиля, интересы которого выходят за пределы его профессии. Наделенный «общественной жилкой», он взял на себя роль ревнителя прогресса, философа и гражданина, его заботит мысль об «общем благе», обуревают проекты всевозможных реформ. Именно в образе аптекаря-либерала пафос иронии Флобера выразился с наибольшей полнотой.

Примечательная черта в характере Омэ — напыщенность, высокопарность. Писатель каждый раз обнажает чудовищное несоответствие между смехотворно высокопарными разглагольствованиями Омэ и ничтожностью поводов к ним. Мелкое, незначительное аптекарь облекает в формы «трагические» и «патетические». Он в следующих, например, выражениях объясняет чете Бовари свое положение мученика гуманного долга, труженика науки: «Я исхожу кровавым потом, как рабочая лошадь! О, ярмо нищеты!» и т. п. Склонность Омэ постоянно себя взвинчивать, подтягивать себя до некоего «патетического» состояния — меткое обобщение социальных черт, присущих либерализму. Напыщенное ничтожество, высокопарное убожество Омэ-обывателя неотделимы от Омэ-либерала, «общественного деятеля». Подобно тому, как иронически умаленным прообразом светского Парижа Флобер избирает крошечный салон с танцующими фигурками на шарманке бродячего музыканта, так прообразом большого политического мира становится у него крошечная фигурка Омэ, «великого человека» Ионвиля.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. письма, Госполитиздат, М., 1953, стр. 53.

Флобер заставляет Омэ разделять высокие понятия, связанные с миром «исторических деяний». Омэ всерьез выдает себя за последователя передовых идей и воззрений. Враг официальной религии, он — за «естественную религию». «Мой бог,— ораторствует аптекарь,— это бог Сократа, Франклина, Вольтера и Беранже! Я — за «Исповедание савойского викария», за бессмертные принципы восемьдесят девятого года!»

Вольтер и Омэ! Сопоставление этих имен резко подчеркивает горькую иронию Флобера по отношению к прогрессу либеральных идей.

В сравнении с другими обывателями, Омэ, если можно так сказать,— энциклопедически разносторонняя личность. Он претендует на роль руководителя общественного мнения в округе. С нескрываемой насмешкой рассказывает Флобер, что после того, как Омэ удалось добиться пожизненного места в богадельне для слепого нищего, бродившего по дорогам, аптекарь взыграл духом. «С тех пор не было такого случая, чтобы в округе задавили собаку, или сгорела рига, либо побили женщину,— и Омэ (как корреспондент газеты «Руанский фонарь».— *А. И.*) немедленно не доложил обо всем публике, постоянно вдохновляясь любовью к прогрессу и ненавистью к попам...» Он вскрывал, пишет Флобер, злоупотребления, метал ядовитые стрелы, вел подкопы, становился опасным. Но Омэ тесно в границах журналистики, поэтому «он занялся глубочайшими вопросами: социальной проблемой, распространением морали в неимущих классах, рыбоводством, каучуком, железными дорогами и прочим».

Конечно, Омэ представляет собой злую карикатуру на буржуазно-либеральное понимание прогресса, науки, свободомыслия. Можно видеть, как в ходе романа фигура аптекаря перерастает узкие рамки бытового провинциального явления и превращается в типический образ широкого исторического содержания.

В образе Омэ Флобер дал беспощадно правдивое изображение общественной биографии буржуа-гражданина. Да, Омэ — враг попов, но он уважает христианство; он — против фанатизма, но за естественную религию, свободомыслие его держится в весьма благонамеренных границах. Его, разумеется, вполне устраивают рабство и нищета народа (эпизод со старушкой-работницей на сельскохозяйственной выставке), он лишь — против «фанатического» желания старой и отупевшей от полувековой работы батрачки отдать священнику медаль, полученную ею «за верную службу». В нем легко можно узнать одного из героев либеральной оппозиции, исходившей в трескучих речах на банкетах перед революцией 1848 г.

В финале романа Флобер снимает все маски, в которые рядился Омэ — «рыцарь прогресса». Интересы науки, общественное благо, обличение социальных пороков и т. д. было лишь ширмой, прикрывавшей его неутоленное честолюбие. На самом деле, самовлюбленный Омэ интересовался всегда только собственной персоной. Омэ жаждет отличий, еще бы, ведь он, между прочим, напечатал (за собственный счет!) ряд «общественно-полезных» трудов и отличался на пожарах. «И вот Омэ перешел на сторону власти. Он тайно оказал господину префекту значительные услуги по части выборов. Словом, он продался, проституировал себя. Он даже подал прошение на высочайшее имя, в котором умолял *оказать ему справедливость* (т. е. дать ему крестик— *А. И.*): в этом прошении он называл государя «наш добрый король» и сравнивал его с Генрихом IV».

Таков заключительный этап в эволюции Омэ. В приведенном выше абзаце романа таился актуальный общественный смысл. В Омэ могли узнать себя буржуа, вчера еще игравшие в либерализм, а сегодня пресмыкающиеся перед создателем новой империи. Последние фразы, которыми заканчивается

роман, посвящены Омэ; он преуспевает, он в милости у властей и общественного мнения, и «недавно он получил орден Почетного легиона».

История Омэ — живая история либерала, представителя того самого зверского и подлого либерализма, который расстреливал рабочих в июньские дни 1848 г. и позднее, в 1871 г., потопил в крови Парижскую Коммуну. Флобер широко раздвинул исторические масштабы понятия «провинциальные нравы». Опошление высокого и возвеличение пошлого и подлого — такова суть провинциализма, не знающего географических границ. «Провинциальные нравы» — это духовный уровень жизни, многосторонне проявляющий себя в обществе буржуа,— к такому выводу объективно подводит роман Флобера.

«Госпожа Бовари» возникает у Флобера в обстановке неустанной полемики с мещанской «романтикой», которую он ведет в своей переписке. Многократно он возвращается к обывателям, драпирующим свою пошлость и подлость в слащаво-сентиментальные и псевдоромантические одежды. Чувства обывателя плоски и вульгарны. Но тем бо́льшую роль у него во времена, наступившие за июньским расстрелом народа, стала играть поза, фальшивое, искусственное подражание поэтическим чувствам. Флобером движет глубочайшее недоверие к «показаниям чувств» буржуа. Работая над главой о сельскохозяйственной выставке, над сценой «романтического» объяснения Родольфа с Эммой, Флобер пишет в это время Луизе Коле: «Из того же теста (позерство, шарлатанство.— *А. И.*) сделаны все те, кто говорит об отлетевшей любви и могиле матери или отца, о блаженных воспоминаниях; те, кто целует медальоны, рыдает, глядя на луну, неистовствует от нежности при виде детей, млеет в театре, а на берегу моря принимает задумчивые позы. Комедианты! Шуты! Трижды шуты, которым собственное сердце служит трамплином для разных достижений!..»

Известно, что речь Родольфа в его объяснении с Эммой — сборник романтических штампов. Родольф использует общие места, так сказать, стандарты романтической поэзии, и эти слова производят на Эмму неотразимое впечатление. Отрываясь от работы над романом, Флобер комментировал изображаемое, например, в письме от 3—4 июля 1852 г.: «Много думал о Мюссе. Так вот, вся суть в Позе! Все на служение Позе: себя, других, солнце, могилы и пр., по поводу всего изливают свои чувства, и бедные женщины большей частью попадают в ловушку».

В письме от 17 декабря 1852 г. он сообщает Луизе Коле, что собирается описать в своем романе посещение Эммой кормилицы. Но, предупреждает он, описание отнюдь не будет напоминать парижских представлений об элегической и чистенькой природе.

Флобер подчеркивает крайнюю нищету и запустение, царящие вокруг и внутри хижины кормилицы. Он выполнил обещание: его деревенский пейзаж, грубоватый, реалистически правдивый, решительно расходился с представлениями буржуа, выросшего «под деревьями Тюильрийского сада».

Флобер ясно почувствовал разрыв между бесстыдной прозой буржуа, правдой его жизни и его восторгами, его «романтикой», «поэтическими» моментами в его существовании. «Госпожа Бовари» в какой-то мере строится как *роман-пародия*, как вывернутый *наизнанку* буржуазно-чувствительный роман. Чего стоит хотя бы сцена, в которой Родольф пишет прощальное письмо Эмме перед тем, как сбежать от нее. Письмо представляет собой неприкрытую, злейшую пародию на поэтические чувства, насквозь лицемерные и вопиюще фальшивые.

«О зачем я вас узнал? — пишет Родольф.— Зачем вы так прекрасны? Я ли тому виной? О, боже мой! Нет, нет, виновен только рок!»

«Это слово всегда производит эффект»,— подумал он.

«...Я... отдыхал под сенью нашего идеального счастья, словно в тени мансенииллы».

«Как бы она не подумала, что я отказываюсь от скупости. Э, все равно! Пускай, пора кончать!»

«Свет жесток, Эмма...»

Он перечел письмо, оно показалось ему удачным. «Бедняжка,— умилился он.— Она будет считать меня бесчувственным, как скала, надо бы здесь капнуть несколько слезинок, да не умею я плакать; чем же я виноват?»

«Налив в стакан воды, Родольф обмакнул палец и уронил с него на письмо крупную каплю, от которой чернила расплылись бледным пятном...»

Душевное умиление, растроганность, слезливость были, как убеждался Флобер, лишь оборотной стороной черствости, эгоизма, бессердечия буржуа. Мещанин, крайний собственник возвел в настоящий культ «сентиментальную личность», как выражается писатель. Флобер умеет в немногих выражениях вскрыть типическую сущность обывательской «романтики». Клерк Леон Дюпюи решает отделаться от любовницы (Эммы). В его решении играет роль не только страх перед неприятностями и будущими ссорами, но и соображения о том, что пора ему, который скоро должен получить место старшего клерка, стать «серьезным человеком».

Родольф играет в романе роль «жертвы рока». Велением судьбы он оправдывает необходимость разрыва с Эммой. Он изображает собой гонимого судьбой страдальца, для которого невозможно личное счастье. Его письмо выдержано в лучших «романтических» традициях: тут и ссылка на то, что он не желает быть несчастьем для Эммы, и жалобы на «рок», который их разделяет, на «жестокость света», и даже просьба: научите «вашего ребенка поминать мое имя в молитвах». В каком ядовитом освещении выступает романтическая «жертва рока» в романе Флобера! Писатель был убежден, что благодаря культу «сентиментальной личности» бо́льшая часть современной ему литературы будет считаться впоследствии ребяческой и глупенькой.

В буржуазном обществе, прошедшем через революцию 1848 г., Флобер разглядел господство показной чувствительности; самое чувство буржуа — явление ложное, формальное, двоедушное. Писатель отметил не только безнадежное разъединение «поэзии» и «прозы», но и, больше того, их перерождение в послереволюционном собственническом обществе: поэтическое предстало как бездуховное, откровенно пошлое, а прозаическое тщилось облечься в условно-чувствительные, романтические формы. Вопрос объективно, самим ходом вещей был поставлен перед писателем таким образом: реальное мерзко и отвратительно, идеальное же ложно. В 1856 г., когда вся огромная работа над романом была уже позади, он писал, подчеркивая все неприятие «реального», т. е. буржуазной реальности. «Считают, что я влюблен в реальное, а между тем я ненавижу его, только из ненависти к реализму я взялся за этот роман. Но я не менее ненавижу ложный идеализм, за который мы осмеяны в настоящее время...».

Автор «Госпожи Бовари» высказал себя глубоко правдивым писателем-реалистом. Картины провинциальных нравов, воссозданные им в романе, изумляют точностью деталей и глубиной обобщения. Флобер, задыхавшийся от обступавшей его вокруг мещанской пошлости, не мог примириться с мыслью о невозможности поэзии и романтики.

В конечном счете, в самом протесте, в самом отрицании принципов буржуазно-мещанской жизни Флобер открыл подлинно прекрасное и романтичное. И это было правдой. Но трагическим заблуждением писателя были

попытки свести отрицание к пассивному состоянию, к существованию в «воображении».

Флобер заметил в одном из писем, что, по его замыслу, Шарль Бовари должен растрогать читателей за всех вдовцов. Шарль в финале романа — человек одинокий и нищий, духовно облагороженный глубоким страданием. Он пытается взять последний реванш за неудавшуюся жизнь в заботах о дочери, напоминающей Эмму. Только здесь, под конец романа, Шарль возвышается в своем страдании над окружающими. То была «романтика страдания», сродни той, через которую уже прошла до него Эмма, задыхавшаяся от безрадостного и тусклого однообразия жизни.

В романе явно ощущаются и огромное отвращение писателя к недостойным человека, жалким условиям жизни, и неумение его понять причину человеческих трагедий.

При своем появлении в свет роман подвергся судебному преследованию. Флобер как автор романа, Лоран-Пиша, редактор «Парижского обозрения», напечатавшего «Госпожу Бовари», и типограф Огюст Пилле были привлечены к судебной ответственности за «оскорбление общественной морали, религии и добрых нравов» (январь — февраль 1857 г.). В чем же состояло преступление автора и редактора романа? В заключении по делу Флобера сказано, что автор взял на себя непозволительную задачу под видом изображения местных нравов и характеров пропагандировать аморальные действия и манеры лиц, выведенных в романе. Реализм же порождает творения, равно неприемлемые для взоров, как и для умов, наносит «оскорбления общественной нравственности и добрым нравам».

Конечно, подобная защита добрых нравов была верхом лицемерия в условиях, когда общественные порядки Второй империи были глумлением над «красотой и добром», когда моральное разложение, казнокрадство, всевозможные бесчинства, разнузданность нравов вошли в поговорку. Флобер был потрясен этим примером социального лицемерия. «В наше время,— писал он,— невозможно ни о чем говорить, до того свирепо общественное лицемерие...» Суд вынужден был оправдать обвиняемых. Судили не роман Флобера; на скамью подсудимых был посажен реализм, пытавшийся раскрыть страшную и печальную правду о жизни людей того времени.

В «Госпоже Бовари» было заложено многообещающее для судеб реализма Флобера начало. Какой глубокой грустью веет со страниц финала романа: Эмма, мечтавшая в монастырском пансионе о некоей красивой жизни, умирает разбитая, опустившаяся, запутавшаяся в изменах и долгах. Умирает затравленный жизнью и раздавленный горем Шарль Бовари. Сирота Берта начинает беспросветную и тяжкую жизнь работницы на прядильной фабрике. Не стало и старушки Бовари, которой выпало на долю пережить смерть сына и крушение своих материнских надежд. Угасает в одиночестве старый «эпикуреец» дядюшка Руо, разбитый параличом... В целом — щемящая сердце, безрадостная, гнетущая развязка!

Флобер не собирался поднести читателю «под занавес» нечто утешительное и обнадеживающее, ибо не видел вокруг ни надежды, ни утешения. Здесь заключен был момент новаторской смелости писателя. Это было честнее, чем пошлый оптимизм певца буржуазного делячества писателя Дю Кана.

Существенно важные особенности романа обусловлены своеобразием исторической обстановки, сменой периода революции «стадией совершеннейшего комизма», победой контрреволюции. В самой общественно-исторической ситуации следует усматривать источник безнравственного положения вещей,

при котором люди становятся жертвами провинциального убожества и духовного прозябания.

Флобер завершает роман справкой об Омэ. Аптекарь идет «в гору»; он выступает в романе как конкретное выражение безнравственной общественной силы, определяющей, в конечном счете, судьбу героев. У Флобера было намерение приняться за произведение, аналогичное «Госпоже Бовари». Это важно. Флобер хотел идти по дороге, начатой им работой над «Госпожей Бовари». Известно, что он продолжал жить с идеей своеобразного реванша, с мыслью написать роман из времен Наполеона III.

Исторически бесперспективный характер изображения действительности в романе, мрачный драматизм финала произведения, дух глубочайшего фатализма, которым веет от его страниц,— доносят до нас представление о «Госпоже Бовари» как историческом документе, отразившем позорную эпоху бонапартистской контрреволюции, хотя формально время действия протекает в романе в период Июльской монархии. Вместе с тем, пафос огромной ненависти к буржуазии, которым пронизан роман Флобера, яростное отрицание им искусства, морали, общественных идеалов, которые навязывает обществу буржуазия, все развенчивающая беспощадная ирония писателя,— все это позволяет говорить о «Госпоже Бовари» как о документе, объективно совпавшем по своей разоблачительной направленности с духом разрушительных, «отрицающих» устремлений бурного периода 1848—1851 гг.

После окончания работы над «Госпожей Бовари» Флобер вновь возвращается к «Искушению святого Антония» и перерабатывает юношеский вариант философской «драмы». В журнале «Художник» под редакцией Т. Готье печатаются отрывки из новой (второй) редакции «Искушения» (1856).

«Отрезвляющее» влияние работы над «Госпожей Бовари» сказалось и на характере переработки Флобером юношеского варианта «Искушения». Писатель сильно смягчил экзотические мотивы первой редакции, резко сократил чрезмерно длинные диалоги Дьявола и Грехов, Антония и Добродетелей. Показательно упорное стремление Флобера к большой стилистической строгости; он стремится убрать романтически «необузданные» сравнения, преодолеть эстетскую усложненность, рафинированность образов. Правда, переработка не затронула существа произведения. Идейная направленность и структура «Искушения святого Антония» остались прежними, как и в варианте 1849 г. Показательным было уже самое обращение Флобера в период злейшей политической реакции к мотивам юношеского произведения с его скепсисом, жаждой жизни и отвращением к ней.

Все еще находясь под впечатлением судебного процесса над «Госпожей Бовари», Флобер писал: «Как бы то ни было, невзирая на оправдание, я все-таки остаюсь на положении подозрительного автора...» Да, в глазах «официального общества» Флобер оставался автором, подозрительным в отношении «благонадежности». После суда над «Госпожей Бовари», он с горечью писал: «Сколь бы я ни рылся в своем несчастном мозгу, я нахожу в нем лишь вещи, достойные порицания». Вот обстоятельство, важное для понимания истинной причины, толкавшей писателя на поиски сюжета, далекого от современности.

3

Флобер приходит к замыслу романа «Саламбо» в период разгула политической реакции, развязанной в угоду буржуазии кликой Наполеона III. Достаточно указать хотя бы на «закон об общественной безопасности»

(1 февраля 1858 г.), юридически закреплявший режим военно-полицейской диктатуры.

Флобер хотел бежать в «Карфаген» от гнусностей и мерзостей, творившихся повсюду. Наряду с этим, будучи на положении подозрительного автора, он выбирает удаленный от современности сюжет. Самая «редкостность», новизна сюжета должна была гарантировать, так казалось писателю, проявление творческой свободы и независимости[1].

В основу романа «Саламбо» Флобер положил факт, действительно имевший место в III в. до н. э. После первой Пунической войны (254—241 гг. до н. э.) Карфагену пришлось вступить в борьбу с наемными войсками, поднявшими против него восстание[2].

Живая действительность, однако, меняла планы писателя: задуманный как далекий от злобы дня, «карфагенский роман» в ходе работы приобрел для его автора определенное актуальное значение.

В период работы над «Саламбо» (февраль 1857 г.— апрель 1862 г.) Флобер уже мог отмечать факты нарождающейся оппозиции режиму империи. Он со все большей тревогой следил за событиями, волновавшими его современников как во Франции, так и за ее пределами. Неслучайно заметное место у Флобера в переписке этого времени занял «религиозный вопрос». Флобер был свидетелем активного вторжения церкви в область политики. История национально-освободительного движения в Италии сопровождается то смягчающимся, то обостряющимся конфликтом между Наполеоном III и папой. Папа непосредственно и через агентов католицизма во Франции оказывает давление на политику Второй империи. Со своей стороны, Луи-Бонапарт демагогически заигрывает с представителями национально-освободительных сил Италии, представляющими угрозу для светской власти Ватикана.

В самый разгар конфликта между папой и Наполеоном, в октябре 1859 г., Флобер писал: «Что вы скажете о всех предписаниях по поводу Италии? Как это печально! Оно гнусно, это духовенство, которое защищает и благословляет все тирании, набрасывается с анафемой на свободу, ладан у него только для власть имущих, и оно пресмыкается перед подачками...».

Глава католической церкви выступил с целым рядом агрессивных актов, направленных против заигрывания Наполеона III с либерализмом и против стремлений итальянского народа к политической свободе и независимости. В декабре 1864 г. «наместник Христа» издал энциклику, подводившую как бы итоги борьбы католицизма с демократией, материалистической философией и наукой. Папа провозгласил в своем послании церковь самым совершенным государственным организмом, абсолютно независимым от светской власти. Он «отменял» принцип народного суверенитета, всеобщее избирательное право, свободу слова и печати. Он настаивал на неограниченных гражданских и политических полномочиях для церкви, вплоть до предоставления ей функций карательной власти. В заключение глава Ватикана решительно отвергал возможность в какой бы то ни было форме примириться и «вступить в сделку с прогрессом и либерализмом.

Флобер стал очевидцем острого конфликта между католическим Римом и свободолюбивыми народами. В этой борьбе папский Рим непрестанно

---

[1] См. о возникновении замысла романа «Саламбо» в книге Arsène Houssaye. Les Confessions. t. 6. Париж, стр. 26.

[2] Первоначально роман Флобера назывался не «Саламбо», а «Карфаген», имя героини в нем — Пирра.

изобличал себя как силу реакционную, нетерпимую ко всему свободомыслящему и прогрессивному. Флобер знал, как во Франции с церковных амвонов епископы оглашали чудовищные послания папы, требующие вернуть Европу и родину Вольтера к самым глухим и темным временам средневековья. Он был современником кровавых религиозных столкновений на Ближнем Востоке.

Уже в подготовительный период работы над «Саламбо», в период собирания материалов, Флобер находится под огромным впечатлением от развернувшейся «религиозной войны», которая может, по его убеждениям, даже положить конец цивилизации. Стремление Флобера, довольно ясно намеченное в романе, взглянуть на религию как на фактор, связанный с корыстными политическими и материальными интересами власть имущих, несомненно, подсказан практикой современной писателю церкви. Закономерно, что в ряде церквей (после выхода в свет «Саламбо») Флобер был объявлен развратителем нравов.

Ненависть церковников к «Саламбо» была вызвана не столько безнравственными будто бы описаниями и не пропагандой «язычества» (в чем обвиняли Флобера), сколько чрезвычайно ярким показом бесчеловечной сущности карфагенской религии. Обнажение социального значения одной из древних религий в условиях современной Флоберу «религиозной войны» приобретало неожиданно острое антицерковное звучание. Читатель в «Саламбо» невольно открывал связь религиозного чувства с самыми низкими побуждениями человека.

Вторым важнейшим вопросом современности был «военный вопрос». Следует и здесь подчеркнуть, что изображение войны играло громадную роль в общей концепции романа и носило некий актуальный смысл в глазах писателя. Новая глава в общественной истории Европы, ознаменованная циклом революций 1848—1849 гг., представляет довольно сложное явление.

Этот период времени наполнен карательными войнами реакционных правительств Европы против бурно развивающихся национально-освободительных движений. Таковы войны Австрии против стремящейся к национальной независимости Италии, кровавая война между Турцией и Черногорией (1858—1862), борьба Сербии и Дунайского княжества против турецкого ига, борьба Турции против восставших народов Боснии и Герцеговины и т. д., причем войны эти отличались в высшей степени жестоким и кровопролитным характером, изобиловали фактами варварской жестокости, проявлявшейся армиями реакционных государств. Собственно говоря, можно было и не отправляться за две тысячи лет в далекий Карфаген, чтобы найти пример кровавого «молохоподобного» сюжета.

Во времена Флобера дело шло о последних актах всемирно-исторической драмы, то были, как говорит В. И. Ленин, ««судороги» освобождающегося от разных видов феодализма буржуазного общества»[1]. По отношению к этому времени можно говорить о сложнейшем переплетении и борьбе реакционных и прогрессивных общественно-политических тенденций, о целой полосе кровавых военных столкновений, в ходе которых решался вопрос об окончательном освобождении буржуазного общества в различных странах от гнета феодально-абсолютистских сил. Прогрессивные по своему объективному содержанию, национально-освободительные движения (в Италии, на Балканах) прокладывали себе дорогу в условиях возросшей феодально-абсолютистской реакции (в Австрии, Турции) и цезаристско-завоевательных устремлений старой, исторически сложившейся буржуазии

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 21, стр. 127.

(во Франции, Англии). Столкновение разнородных, враждебных друг другу исторических тенденций превратило Европу в военный лагерь.

Становится понятным, какой животрепещущий смысл мог получить для Флобера своеобразный исторический «подтекст» в его романе «Саламбо». От кровавых коллизий, рисуемых в «карфагенском романе», протягивались нити к многозначительным и зловещим событиям современности. Исторический подтекст романа оказался вне поля зрения многих критиков, поэтому на протяжении почти столетия «Саламбо» (как это ни парадоксально звучит) остается «непрочитанной». А между тем роман о Карфагене — явление сложное и самое противоречивое из всего написанного Флобером.

«Переписка» Флобера пестрит упоминаниями о множестве различных источников древнего и нового времени, изученных в ходе работы над романом. Пример работы Флобера над «Всеобщей историей» Полибия, содержащей рассказ о войне Карфагена с восставшими наемниками, показывает, какие большие усилия затрачивал Флобер-художник, прибегая к домыслу, чтобы использовать сухие и короткие показания историка. Сличение одних и тех же фактов у Полибия и Флобера обнаруживает огромную разницу между лаконичным, протокольно-сухим, лишенным красок повествованием автора «Всеобщей истории» и драматически выразительными, колоритными описаниями создателя «Саламбо».

В рассказе Полибия о «домашней войне» Карфагена подчеркивается сознательность и злонамеренность действий наемников. Тенденциозность Полибия проистекает из глубокого убеждения в правоте «законной власти». Как убежденный сторонник «законной власти», Полибий решительно становится на сторону Карфагена. Он считает, например, вынужденное безделье вернувшихся с войны варваров единственной причиной волнений среди них. Между тем, Флобер дает совершенно четкие указания на истинные причины восстания наемников (невыплата Карфагеном жалованья, злодейское умерщвление жителями города одного из отрядов наемных войск)... Более того, Флобер показывает, как армия наемников, расположившаяся в священном городе Сикке, коварно обманутая Карфагеном, становится притягательной силой для масс бедноты, обиженной Карфагеном: «Каждый день являлись полчища почти нагих людей, покрывавших себе голову травами для защиты от солнца. Это были должники богатых карфагенян; их заставляли обрабатывать земли кредиторов, и они спасались бегством. Приходило множество ливийцев, крестьян, разоренных налогами, преступников».

В романе вырисовываются контуры большого по масштабам конфликта. Он раскрывает глубоко материальный характер движения против Карфагена, вызванного к жизни восстанием наемников. Как далеко это от наивного объяснения Полибия, считавшего волнения наемников следствием развращающего их безделья. Флобер, как видно, вносил в рассказ Полибия существенные поправки. Откуда шли эти поправки? Разумеется, большое значение имел здесь талант писателя, умение проницательно уловить намеки, рассеянные в различных древних источниках, развернуть их в широкой картине. Для писателя, за плечами которого находились такие богатые исторические уроки, было уже просто немыслимо исходить из наивных объяснений древних историков. Он смело вскрывает материальные интересы как главную движущую пружину, приводящую в действие самые различные общественные слои Карфагенской республики.

С удивительной ясностью показывает Флобер в «Саламбо», на каких устоях держалось могущество Карфагена. В седьмой главе романа через описание сокровищ Гамилькара дано представление о многостороннем характере хозяйственной деятельности Карфагена (сельское хозяйство,

морской промысел, рудники). Флобер подчеркивает, что своекорыстие, алчность были главными пружинами, направлявшими жизнь Карфагена: «Умножая ростовщичеством доходы, получаемые путем пиратства, истощая землю, эксплуатируя рабов и бедняков, иногда добивались богатства, и только оно одно открывало путь ко всем должностям».

Вершители судеб Карфагена и многих подвластных ему земель, ростовщики, колонизаторы, пираты и рабовладельцы, жесткие, алчные и коварные, как живые встают на страницах романа. «Эти старые пираты,— читаем мы в романе,— возделывали теперь поля руками наемных рабочих; эти купцы, накопившие деньги, снаряжали теперь суда, а землевладельцы кормили рабов, знающих разные ремесла. Все они обладали глубоким знанием религиозных обрядов, были хитры, беспощадны и богаты. Они казались уставшими от долгих забот. Их глаза, полные огня, смотрели недоверчиво, а привычка к странствованиям и ко лжи, к торговле и к власти наложила на них отпечаток коварства и грубости, скрытой и судорожной жестокости».

Обычно говорят только о конфликте Карфагена с наемниками, все сводят к нему, обедняя, таким образом, социальные масштабы романа. А между тем, за видимым, лежащим на поверхности конфликтом Флобер, писатель, за плечами которого был богатый и поучительный опыт отечественной истории, сумел разглядеть напластования иных противоречий. Флобер намечает в своем романе троякого рода конфликт: конфликт внутри самого Карфагена, конфликт с наемниками, конфликт с Римом. Все вместе они образуют богатое общественно-историческое содержание произведения.

Можно без всякого преувеличения сказать, что показ противоречий внутри республики составляет самую интересную сюжетную линию в «Саламбо». Карфагену грозят серьезные опасности не только со стороны Рима и восставших наемников, но он раздираем острой внутренней борьбой враждующих партий. Одну партию возглавляет Гамилькар, другую — Ганнон. Наиболее богатые и влиятельные из карфагенян поддерживают Ганнона; войну с римлянами они рассматривают как коммерческое предприятие, ставшее слишком убыточным. Это они своей чрезмерной скупостью, считает Гамилькар, довели наемников до восстания. На стороне Гамилькара наименее богатые из совета старейшин, они составляют лагерь, требующий продолжения борьбы с Римом.

Талант Флобера — писателя, умудренного событиями современной ему жизни, ярко сказался в изображении карфагенской олигархии. Столкнув враждующие лагери, Флобер тем самым смог через конфликт внутри правящей клики дать в социальном смысле весьма выразительное описание олигархии Карфагена в целом, ее кастовых черт, ее общественной роли.

Флоберу удалось нарисовать яркий собирательный образ карфагенской правящей касты. Смелое, глубоко осмысленное в социально-историческом плане изображение правящей касты в «Саламбо» принадлежит к числу несомненных достижений флоберовского реализма. Так, например, Флобер многократно подчеркивает преднамеренно жестокий и бесчеловечный характер поведения карфагенян. Ими руководит слепое и безжалостное к другим народностям чувство кастовой исключительности. «Пусть лучше погибнут десять тысяч варваров, чем один из нас!»— говорят «столпы» карфагенского общества.

Изображение карфагенской знати составило самые блестящие страницы романа. В образах представителей карфагенской правящей верхушки (Гамилькар, Гискон, Ганнон) Флобер добивается единства и взаимообусловленности социального и психологического начала. В силу того, что психологические черты героев даны в единстве с социальной характеристикой, фигуры

Гамилькара и Ганнона получились исторически правдоподобными; они колоритны, резко очерчены, одушевлены жизнью.

В образе Гамилькара, в особенности, Флоберу удалось дать обобщенное представление о целой социальной касте. Гамилькар-полководец неотделим в «Саламбо» от Гамилькара-купца, мореплавателя, стяжателя, свирепого рабовладельца. Таким показан Гамилькар в главе, рассказывающей об осмотре им своих сокровищ. Чувствуется, что Гамилькар — порождение, «результат» всей предшествующей бурной истории карфагенской республики. Он — из среды тех крупных карфагенских хищников, выразительное описание которых мы находим в седьмой главе романа. Гамилькар дан в романе и на поле боя, и в мастерских, и в семье, и в совете старейшин. Бесспорно, что он — наиболее живой, полнокровный, наиболее многосторонний образ из всех, представленных в «Саламбо».

С необыкновенной отчетливостью вскрывает Флобер стяжательскую роль Карфагена в отношении к подвластным ему племенам и народам. «Карфаген,— пишет он,— истощил все эти народы чрезмерными податями; железные цепи, топор и крест карали всякое запаздывание, даже ропот. Приходилось возделывать то, в чем нуждалась Республика, доставлять то, что она требовала. Никто не имел права владеть оружием. Когда деревни поднимали бунт, жителей продавали в рабство. На управителей смотрели как на выжимательный пресс и ценили их по количеству доставляемой дани. Дальше, за непосредственно подвластными карфагенянам областями, жили союзники, платившие лишь небольшую дань, позади союзников бродили кочевники, которых можно было на них натравить. Благодаря такой системе жатвы были всегда обильные, коневодство процветало, плантации великолепно возделывались».

Восстание наемников явилось заразительным примером для масс, угнетенных и порабощенных Карфагеном. Интереснейшая из сюжетных линий романа и состоит в показе того, как столкновение между наемниками и Карфагеном перерастает в широкий конфликт обездоленного народа с кастой угнетателей. Лагерь наемников под Сиккой, как магнит, притягивает к себе толпы бесправных людей; движение все более грозно и неодолимо разрастается.

Флобер, прервав работу над романом, предпринимает путешествие по побережью Северной Африки. Вернувшись, он уничтожает первоначальные наброски, решительно ломает направление в развитии сюжета (в нем на первый план была выдвинута романтическая история, история любви варвара и дочери карфагенского полководца). Под свежим впечатлением знакомства с современными ему «карфагенскими землями» Флобер находит пути к необычайно живому, социально острому и сложному раскрытию исторического сюжета. В небольшом, например, абзаце с удивительной наглядностью Флобер дает почувствовать читателю народный характер нарастающего конфликта. Наемники быстро находят общий язык с рабами и свободным населением в провинциях Карфагена: «Посланные наемников не успели еще уехать, как в провинциях разразилась всеобщая радость. Не дожидаясь дальнейшего, задушили в банях домовых правителей и должностных лиц Республики, достали из пещер спрятанное старое оружие, из железных плугов стали ковать мечи».

Флобера — писателя, с ярко выраженными индивидуалистическими настроениями, охваченного страхом за судьбу личности, настойчиво притягивают моменты стихийных общественных потрясений. И в «Саламбо», и в массовых сценах «Воспитания чувств» Флобера всегда привлекает тайна возникновения социальных бурь. Но если в «Воспитании чувств», в романе,

связанном с современностью, писатель, в сущности, опустил (имея о них превратное представление) классовые интересы, лежащие в основе пролетарского движения, развернувшегося в ходе событий 1848 г., то в «Саламбо» он уже смело вскрывал материальную подоплеку начинающейся борьбы между Карфагеном и народами. В романе постоянно встречаются намеки на жестокие социальные противоречия, сопровождающие существование могущественной республики купцов, пиратов, рабовладельцев и колонизаторов.

Примечателен, например, эпизод, когда народ, встречающий Гамилькара, возвращающегося с войны, обвиняет богатых в несчастиях, постигших Карфаген. Не лишены интереса замечания, роняемые писателем в ходе развертывания сюжета, об отсутствии патриотического чувства у карфагенских бедняков, предпочитающих часто держаться в стороне от борьбы богатых карфагенян с наемниками.

Однако зрелище развертывающейся социальной драмы ослабевает к концу романа; мотивы широкого плебейского движения все больше выключаются из конфликта. Интерес явно перемещается на чисто батальные перипетии борьбы между наемниками и Карфагеном. Сюжет раздваивается. Все более грандиозный разворот батальной темы перемежается с романтической историей любви варвара Мато к дочери Гамилькара.

Некоторые из особенностей реализма Флобера с большой ясностью проявились в батальных сценах, на которые, как известно, приходится большая доля романа. Бросается в глаза, прежде всего, стремление Флобера к натуралистически обнаженному описанию военных сражений. Таково, например, описание Макарской битвы. Почти всюду в романе на первом плане — грубый, механический, машиноподобный характер действия воинских масс. Флобер пишет о боевой фаланге карфагенян: «эта страшная четырехугольная громада... казалась живой, как зверь, и действовала, как машина». Если люди превращаются в боевые машины, то животные, наоборот, выглядят существами, наделенными разумом и буйной энергией разрушения (описание атаки боевых слонов). Вторая особенность флоберовского реализма, сказывающаяся в батальных описаниях, состоит в желании писателя дать изображение битвы в целом, во всех ее подробностях. Флобер стремится обнять все пространство сражения, исследовать все перипетии. Роман переполнен подробными описаниями сражений: битва на равнине близ Утики, сражение армий Ганнона и Спендия, Макарская битва, осада Карфагена...

Важно отметить, что в изображении религии, ее роли, места, которое она занимает в жизни Карфагена, Флобер исходит из социально-исторических особенностей, присущих укладу Карфагена. «Саламбо» дает достаточно материала, чтобы сделать вывод о том, что в интересах правящей клики было поддерживать в Карфагене культ свирепого и кровожадного Молоха. «Жизнь и самое тело людей принадлежали ему» (Молоху-всепожирателю),— замечает Флобер. Потрясающи по своей реалистической силе описания жертвоприношения детей и разных видов религиозного изуверства. Хладнокровный и жестокий эгоизм, сознательный расчет, лицемерие правящей касты в отношении к религии с большой наглядностью обнаруживаются в эпизоде, повествующем о том, как Гамилькар вместо своего сына отдает в жертву богам сына раба.

Реализм Флобера ярко проявляется в изображении общественной роли религии, ее прочных связей с материальными и политическими интересами карфагенской правящей олигархии. Тем самым «Саламбо» приобретала значение произведения, весьма актуального по своей направленности, звучавшего как острый политический памфлет в обстановке 50—60-х годов.

В «Саламбо» переплетаются три плана в показе войны: план конкретно-исторический, социально-мотивированный, затем местами натуралистически обнаженное, освобожденное от социальных мотивов изображение войны и тенденция к героическому раскрытию образа человека на войне.

С одной стороны, вырисовывается совершенно определенное стремление показать войну как естественное порождение общества, разделенного на касты, основанного на рабстве и насилии человека над человеком. Именно здесь открывается величие Флобера, дававшего читателю материал для далеко идущих выводов в отношении современного ему «кастового» общества.

С другой стороны, в романе намечена явная антиисторическая трактовка войны как извечного состояния человеческой природы. Истребление одного человека другим выглядит как непреложный закон человеческого общежития. Недаром Флобер, по свидетельству Гонкуров, в период создания «Саламбо» замышляет роман о гибели общества до последнего человека в результате беспощадной междоусобной борьбы.

В романе заметна тенденция автора к героико-эпической трактовке образа человека на войне. Флобер показывает величие духа, несгибаемую стойкость в борьбе и мужество варваров-наемников. Таков патетический эпизод гибели отряда юношей-самнитов, которые предпочли смерть позорному плену. Об этом же говорит и исполненное презрения и гнева отношение наемников к изменникам, перебежчикам и т. п. Не лишне напомнить, что Флобер через всю жизнь пронес мечту создать героический эпос о «битве при Фермопилах».

Из живого и глубокого ощущения огромной дистанции, отделяющей Карфаген от современности, вырастает у Флобера проблема, так сказать, «исторического перевода» — передачи понятий и образов одного мира на понятия и язык другого (современного) мира. Став в силу необходимости на путь подобного «перевода», Флобер одержал значительную победу, раскрыв социальный смысл кровавого конфликта, потрясшего до основания могущественную республику торгашей, колонизаторов и пиратов. Иначе говоря, Флоберу удалось, не выходя из границ подлинной исторической объективности, быть в то же время понятным современному ему читателю. Язык социальной борьбы оказался чудесным средством, помогшим Флоберу приблизиться к пониманию интересов людей отдаленного прошлого.

Но встав на путь «перевода», Флобер терпел и жестокие поражения. Он превратил Саламбо в фигуру, застывшую в навязчивой идее, он превратил варвара Мато, влюбленного в дочь Гамилькара, в оперного злодея, в носителя «африканских страстей». Таков был другой путь «перевода» мира переживаний и чувствований героев на «язык» современного читателя, который оказался, так сказать, «языком» пошлого и вульгарного буржуа.

Два способа быть понятым современным читателем — путь социального истолкования далекой исторической действительности и тенденции к условному, «литературному» в дурном смысле, изображению этой действительности, на которые встал Флобер в «Саламбо», являются конкретным выражением борьбы в мировоззрении и творческой практике писателя двух тенденций, двух культур — культуры трудового народа, демократической, и культуры буржуазной.

Флобер выбрал для своего романа тему войны между наемниками и Карфагеном. Флобера привлекал подчеркнуто трагический характер конфликта. Беспощадность войны, приведшей Карфаген на край гибели и окончившейся полным физическим уничтожением одной из воюющих сторон, —

подобная ситуация, исполненная глубокого трагизма, отвечала тревожным и мрачным настроениям Флобера, навеянным ходом современной ему истории. Не борьба между Римом и Карфагеном за мировое господство, но «домашняя война» внутри Карфагена, беспощадная борьба между имущими и неимущими, богатыми и бедными, между вознесенными на вершины власти и богатства и обездоленными, — вот что привлекло внимание Флобера как самое интересное и значительное в кровавом эпизоде, разыгравшемся в III в. до н. э. Самый выбор сюжета был подсказан мучительными раздумьями писателя над событиями революции 1848 г.

Писатель проявил в «Саламбо» и необычайную социально-историческую проницательность, и крайнюю ограниченность. В отношении изображения социальных конфликтов Флобер делал шаг вперед по сравнению с «Госпожой Бовари», в изображении же личных романических коллизий (Саламбо — Мато) он делал шаг назад по сравнению с предыдущим романом. «Саламбо» как тип исторического повествования была явлением непоследовательным, противоречивым: принципы социальной драмы столкнулись в романе с принципами буржуазно-сентиментальной мелодрамы...

Два момента в заключение должны быть отмечены как несомненно положительное в исканиях Флобера — исторического романиста. Первый из них состоит в стремлении взглянуть на «домашнюю войну» в Карфагене как на широкую социальную драму. Второй момент — стремление применить к художественному показу главы из истории Карфагена «приемы современного романа», т. е. метод изображения психологии и поступков персонажей в их глубокой обусловленности материальными интересами, условиями социального бытия. Эти моменты, а также важная роль массовых движений в развитии сюжета выдвинули «Саламбо» на особое место в ряду французских исторических романов, таких, например, как «Собор Парижской богоматери» Гюго или «Сен-Мар» Виньи.

4

«Воспитание чувств» было третьим большим романом, написанным Флобером в годы Второй империи. Он знаменовал собой наиболее высокую ступень в развитии реализма Флобера. «Воспитание чувств» пишется в иной обстановке, чем предыдущие романы. Период торжества реакции оказывается уже пройденным этапом. Выход в свет «Саламбо» (1862), романа, который явно нес на себе печать гнетущей общественной реакции во Франции, совпал по времени с началом нового мощного подъема общественной борьбы. Создание Международного товарищества рабочих в 1864 г. было событием всемирно-исторической важности в истории пролетарского освободительного движения. В период работы Флобера над третьим большим романом (1864—1869) во Франции растет движение городских рабочих, усиливается недовольство против империи в деревне, происходит заметное оживление и в лагере либерально-буржуазной оппозиции. Новая историческая обстановка, складывающаяся во Франции во второй половине 60-х годов, не могла не оказать серьезного влияния на идейную направленность романа Флобера.

В период создания романа, перед лицом поднимающего голову народа и развернувшейся острой борьбы партий, Флобер пытается дать свой ответ на вопрос о значении уроков прошлого для современности, ответ представителя «интеллектуального либерализма» (термин писателя) о путях развития прогресса, о месте народа в истории, о судьбе личности. Роман «Воспитание чувств» — повествование о февральской революции 1848 г. — приобрел для

Флобера, в условиях нового обострения общественной борьбы во Франции, исключительно важное значение. Следует учесть, что 60-е годы Маркс определял следующим образом: «...Во Франции происходит очень интересное движение. Парижане снова начинают прямо-таки штудировать свое недавнее революционное прошлое, чтобы подготовиться к предстоящей новой революционной борьбе» [1].

Флобер признавался, что революции как пропасть притягивают его. Интерес к широким массовым движениям продиктовал ему выбор сюжета «Саламбо», как и выбор сюжета «Воспитания чувств». С возмущением и отвращением вглядываясь в порядки Второй империи, страшась углубления реакции, Флобер отказывается примкнуть к какому-либо лагерю, оппозиционному империи. Но это отнюдь не означало стремления писателя уйти в сторону от современности. «Воспитание чувств» явилось выражением глубокой заинтересованности Флобера в судьбах французского общества.

Важно помнить, что в первоначальном плане романа (в 1864—1866 гг.) сохранялся акцент на личной драме героя. В письме от 6 октября 1864 г. Флобер сообщает: «Я хочу написать моральную историю людей моего поколения; пожалуй, вернее, историю чувств... Это книга о любви, о страсти; но о такой страсти, какая может существовать теперь, то есть бездеятельной...» Чем больше Флобер вглядывался в окружающую общественную жизнь, тем значительнее представлялась ему создаваемая книга. Рядом с личной темой в романе начала вырастать общественная тема. Углубленное изучение событий 1848 г. и то обстоятельство, что во второй половине 60-х годов во Франции стала нарастать социальная борьба,— все это заставило Флобера придавать общественному плану романа более активное и существенное во всей концепции произведения значение.

Флобер причисляет себя к «партии философов», т. е. к небольшой группе людей, представляющих «аристократию ума», ревнителей Прекрасного. В термине «интеллектуальный либерализм», по мысли Флобера, подчеркивается отличие от обычного вида (буржуазного) либерализма, обнаружившего свою несостоятельность. «Интеллектуальный либерализм» занимает позицию «над схваткой». «Я говорил вам, что не льщу в своей книжице (в «Воспитании чувств». — *А. И.*) демократам. Однако, ручаюсь, что не щадил в ней и консерваторов», — писал он в одном из писем. Подобная точка зрения не означала, что Флобер смог, действительно, предложить читателю абсолютно внепартийное, «объективное» произведение. Печать времени лежит и на его романе, проникнутом явно полемическим духом.

«Воспитание чувств» посвящено судьбе молодого человека Фредерика Моро, истории его частной жизни в период революции 1848 г. Герой Флобера проходит школу «воспитания чувств», сталкиваясь с разнообразными обстоятельствами.

Человек, не сумевший найти место в жизни, Моро, по мысли Флобера, выступает в значительной мере жертвой «смутного времени», эпохи революционного брожения. Каким же вышло из-под пера Флобера повествование о революционной эпохе 1848 г.?

Флобер отдавал себе отчет в том, что он своим романом «Воспитание чувств» воскрешает «поколение ископаемых». Он часто говорит в письмах о «кризисе свершения», кризисе действия, отсутствии веры в свое дело, идейного пафоса, дотоле в большей или меньшей мере одушевлявших обществен-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. письма, Госполитиздат, М., 1953, стр. 217.

ное развитие. Автор «Воспитания чувств» не только отметил вырождение революционной энергии в буржуазном обществе. Период начинающегося разложения буржуазного демократизма породил объективную историческую почву, на которой могла возникнуть фигура «рыцаря безвременья», героя фразы, бездеятельной натуры. Таков общий смысл образа Фредерика Моро. Флобер обращается в сторону романтического прошлого, чтобы в нем отыскать разгадку исчезновения общественной энергии у целого поколения.

Фредерик, подобно дон Кихоту, имеет свою «Дульцинею» — он влюблен в жену парижского предпринимателя Жака Арну. Однако в концепции романа «самозабвенная» романтическая страсть героя несет в себе ироническое начало. Флобер сковал проявления платонической, «бездеятельной страсти» у Фредерика цепями никчемного и поистине обывательского существования. Мужество писателя состояло в том, что «добрую старую романтику», столь дорогую его сердцу, он раскрывает в глубоко противоречивом плане. То была попытка напомнить новому поколению о старой романтике («мы здорово влюблялись!»), но за ней видна грустная и ироническая усмешка писателя по отношению к эпохе бесплодно «растраченных сил».

Интерес «Воспитания чувств» состоит в том, что Флобер, проникая в недавнее историческое прошлое, вглядываясь в опыт «поколения ископаемых», вывел своего Фредерика не просто и не вообще романтиком, но последним романтическим героем.

Фредерик как романтический герой лишен силы, темперамента. У него отсутствует и примечательное для романтика ощущение собственной исключительности, «избранности». Его, если можно так сказать, трагедия в том, что он еще не лишен романтических наклонностей, хотя и стал уже, в сущности, буржуазным обывателем. У Фредерика нет свойственного его собратьям высокомерного, презрительного отношения к миру. Наоборот, мир таит в себе много притягательных удовольствий, много искушений, перед которыми невозможно устоять. Фредерик сохраняет привязанность к Марии Арну, но уже не может остановиться на чисто духовной привязанности и должен компенсировать себя связями «на стороне» — с капитаншей и г-жей Дамбрез.

То, что делает Фредерика романтиком, состоит в том, что он — единственный среди окружающих, который не имеет «своего дела», своей собственной житейской роли. Вот как объясняется теперь (в свете исторического опыта) исключительность, «непохожесть» на всех романтического героя. Герои прежней романтической литературы высшую добродетель видели в отталкивании от пошлой и прозаической среды. В нарушение литературных традиций с Фредерика совлечен плащ Чайльд-Гарольда. Он, как воск, отражает на себе малейшее давление среды. Под влиянием Дэлорье и Юссонэ он носится с мыслью создать большую комедию. Пеллерен заставляет его увлечься живописью, а Дэлорье — заняться политической деятельностью. Мадам Арну настраивает его на почти молитвенный, благоговейный тон, и «у ног ее» он весь — в серафических томлениях, как герой Ламартина, тогда как Розанетта превращает его в героя Поль де Кока, а г-жа Дамбрез — в слабую копию Растиньяка.

Флобер прилагает все усилия, чтобы показать, что суть — не только в слабости и безволии Фредерика, но и в самом духе, характере бурного времени, которое лишено будто бы цельности и величия. Романист старается доказать, что дело, в немалой степени, в самом характере обстоятельств, смутных, хаотически противоречивых, которые как бы нейтрализуют волю

Фредерика, превращают его в человека без руля и без ветрил. Обстоятельства «воспитывают» Фредерика, заставляют его поступать вопреки намерениям.

Какое же место в романе занимает Фредерик Моро? Линия отношений Фредерика к Марии Арну в романе Флобера как бы вынесена за исторические скобки; на истории «бездеятельной страсти» очень мало отражаются глубокие перемены в общественной жизни, перемены вокруг Фредерика, застывшего в своей привязанности к героине. Но другими сторонами своего существования Фредерик связан со средой, обстоятельствами, духом времени. Характер Фредерика подвергается разнообразному воздействию среды. Вредоносное влияние эпохи разброда и шатания, какой представляется Флоберу период второй половины 40-х годов, сказывается в маккиавеллизме чувствований Фредерика, его хамелеонстве. В общей форме правильно будет сказать, что есть соответствие между ходом обстоятельств и процессом духовного «воспитания» Фредерика: чем грознее разворачиваются события, тем спутаннее, циничнее становятся чувства героя. Чем ниже, в дни от февраля до послеиюньских событий опускается общество, впавшее, по мнению писателя, в «средневековье», тем все больше деградирует и Фредерик. Он доходит до циничного совмещения привязанности к трем героиням.

Чувства и поступки действующих лиц становятся все усложненнее и противоречивее на фоне грозного и мрачного разворота общественных событий. В третьей части романа, описывающей время от 24 февраля по 2 декабря 1851 г., центр сюжетного развития перемещается в будуар г-жи Дамбрез, в дом ее мужа — банкира. Здесь завершается «воспитание чувств» Фредерика. Этому периоду наивысшего размаха революционных страстей и кровавого буржуазного террора, т. е., по толкованию Флобера, периоду наибольшего торжества духа варварского средневековья, охватившего общество, соответствуют и самые крайние ступени в моральном падении Фредерика. Отношения между персонажами приобретают почти откровенно низменный характер.

Флобер своим романом «посмертных разоблачений» ответил на потребность общества, идущего к новым революционным испытаниям. Писатель подверг разоблачению мир нравственных и политических иллюзий целого поколения, участвовавшего в последней крупной буржуазной революции во Франции. Своим обличением буржуазных героев тогдашнего времени «Воспитание чувств» отвечало жажде французского общества в исторической «самокритике» перед событиями 1870—1871 гг. Фредерик — «чистая натура», но что остается от чистоты в этом «пустоцвете»? И какова цена его чистоты? В разрушительной иронической направленности флоберовского реализма разительно сказалось влияние революционной эпохи, заставившей его отвергнуть буржуазную романтику.

Флобер продолжает «бальзаковскую» тему гибели иллюзий, но в новых исторических условиях. Он «испытывает» личные чувства Фредерика, переводя их каждый раз из некоего более высокого плана в план, все более низменный. Личное чувство Фредерика все более деградирует. В этом развращении, вырождении чувств героя, становящихся все более вульгарно-«материальными», и состоит процесс «воспитания». Флобер безжалостно снимает один покров за другим с внутреннего мира Фредерика. Так обстоит с личными чувствами героя. Гражданские чувства Фредерика также проходят школу «воспитания». Они низводятся с высот неопределенного романтического воодушевления (в начале революции) до откровенной политической беспринципности.

Следует указать здесь на глубокое различие и в сюжете и в трактовке «Воспитания чувств» в варианте романа 1845 г. и 1869 г. В раннем варианте романтическое и буржуазное противопоставлялись одно другому в образе Жюля и Анри, как нечто органически неоднородное, абсолютно противоположное. В редакции 1869 г. они объединяются в образе Моро. Подобное совмещение возвышенного с низменным могло найти для себя место после поучительного опыта эпохи, наглядно обнажившей классовую подоплеку либерально-романтической фразеологии, открывшей за общедемократическим воодушевлением реальные интересы различных общественных классов.

Третий большой роман Флобера несет на себе печать начавшегося кризиса исторического мышления буржуазии. Логикой развития основных образов Флобер как бы подчеркивает, что общественная сфера якобы перестает быть естественной сферой бытия. Общественная деятельность будто бы развивает дурные, низменные стороны человека, она делает его беспринципным ловцом успеха (Дэлорье), узколобым фанатиком, исступленным сектантом (Сенекаль), слепым орудием в руках «политиканов» (Дюссардье). Люди периода революционных потрясений раскрываются перед читателем со своих цинично-деляческих или фанатически-сектантских сторон либо выглядят сентиментальными, ограниченными.

Флобер не был «олимпийцем». Многие зарубежные исследователи объявили его бесстрастным наблюдателем нравов своего времени, а между тем, мало кого можно поставить рядом с Флобером в литературе его времени по силе ненависти к буржуазным порядкам, по ярости разоблачения моральной и общественной низости буржуа.

В условиях измельчания и упадка французской литературы в период империи, Флобер — и в этом его заслуга — продолжал традиции большого социального романа, вобравшего в себя, подобно произведениям Гюго, проблемы большого национально-исторического содержания. Не лишне еще раз подчеркнуть: Флобер оказался способным в неизмеримо большей мере, чем любой другой буржуазный писатель его времени, к усвоению «уроков» революции 1848 г.

Объективность Флобера в «Воспитании чувств» весьма относительна. Писатель стремился показать новому поколению, не знающему прошлого, и старому поколению, забывшему о нем, сколь безумна попытка решить вопрос о судьбах общества на путях гражданской войны. Эта «дидактическая» задача обусловила отбор материала, выбор и освещение фактов, предопределила угол зрения автора на период 1848 — 1851 гг. в целом.

Реакция после 1848 г. вырыла пропасть между поколениями во Франции, — подчеркивает Флобер. Создавая роман, он решается напомнить новому поколению об обстоятельствах, при которых появилась империя. Он стремится извлечь из прошлого уроки, предостерегающие от попыток снова развязать гражданскую войну, которая ввергнет, по его мнению, общество в анархию и приведет к еще более свирепой реакции. Потребность воскресить прошлое, перекинуть мост через пропасть, разделившую поколения, заставляет Флобера решать вопрос о способах приближения общественной истории прошлого к восприятиям современного ему читателя; поэтому стал необходимым специальный «перевод» исторических событий прошедшей эпохи на язык, доступный новому поколению, не знающему прошлого. Вместе с тем, произведение должно было выглядеть, в глазах старого поколения, пережившего это прошлое, как неоспоримый «документ» времени. Поэтому Флобер и выдвинул в центр событий Фредерика Моро — пассивного героя, созерцателя исторической жизни своего времени, чтобы в этом качестве «объективного» наблюдателя сделать его *посредником между прошлым и настоящим.*

Здесь сказалось ложное убеждение, будто созерцательное отношение героя к событиям способно гарантировать писателю объективную полноту и правдивость в изображении этих событий.

Какое же освещение получили в романе события революции 1848 г.?

День 23 февраля сжат до короткого абзаца в романе. Историческое содержание этого дня выпадает из романа.

Флобер, старающийся всюду, где можно, подменить объективные масштабы революции масштабами личного восприятия героя, прошел в романе мимо многих насыщенных драматизмом эпизодов. Стоит указать здесь, например, на факт расстрела народа на бульваре Капуцинов. Это относится и к изображению событий, происшедших в ночь на 24 февраля. Флобер пишет об этой ночи: «На углах улиц какие-то люди с неистовым красноречием обращались к толпе, другие изо всей мочи били в набат, лили пули, свертывали патроны; деревья на бульварах, общественные уборные, скамейки, решетки, фонари,— все это ломали, опрокидывали. К утру Париж покрылся баррикадами».

Описанию нельзя отказать в энергии и выразительности. Флобер и стремился донести до читателя внешний динамический рисунок событий. Там, где заходит речь об изображении толпы, массы, Флобер старается выявить безличный, механический характер совершающегося... В описании событий 23 — 24 февраля Флобер, подчеркивая активность народной толпы, снимает вопрос об идейной, социальной сущности ее поведения. Вот, например, перед нами кусочек сражения: площадь полна вооруженных людей. Отряды пехоты занимают улицы святого Фомы и Фроманто. «Огромная баррикада заграждала вход в улицу Валуа. Дым, раскачивающийся над ее гребнем, рассеялся; стало видно, как по ней бегут люди, широко размахивая руками; они скрылись, потом пальба возобновилась»... Точны топографические указания места действия, расположения участвующих в событии людей, внешних деталей, сопровождающих действие... Все соблюдено, но нет главного — людей с их чувствами, во имя которых совершаются действия.

Исключение составляет прекрасная в своей типичности фигура привратника, рвущегося в сражение. Он ссорится с женой: «Да вернись же, вернись!» — говорит ему она. «Не приставай, — отвечал муж. — Ты и одна можешь оставаться на подъезде. Гражданин, вас спрошу, справедливо ли это? Свой долг я исполнял все разы — и в 1830-м, и в 32-м, и в 34-м, и в 39-м! Сегодня дерутся! Я тоже должен драться! Убирайся!»

В данном случае приоткрывается завеса над «человеком из толпы», как над живым, чувствующим, имеющим представление о гражданском долге человеком. Но фигура привратника-патриота не изменяет общего «механического» колорита, объединяющего массовые сцены, она только резче его подчеркивает. Главный вопрос — ради чего, во имя чего же люди шли умирать на баррикадах, о чем они могли думать, какие чувства воодушевляли их? — остается открытым.

В изображении Флобера народ показан грозной, но слепой силой. Вопреки правде, Флобер тенденциозно рисует поведение народа в королевском дворце: «...Народ не столько из мести, сколько из желания проявить свою власть, стал рвать занавески, бить, ломать зеркала, люстры, подсвечники, столы, стулья, табуреты, всякую мебель, уничтожая даже альбомы с рисунками и рабочие корзинки». Флобер с гневной иронией комментирует поведение народа: «Если уж победили, как не позабавиться!» Заслоняя художника-реалиста, во Флобере говорит скептик и буржуа, для которого революционный народ и далек и страшен.

Здесь лишний раз подтверждается, что в глазах Флобера историче-

ское уже лишается осмысленного человеческого содержания, что в поведении толпы невозможно найти каких-либо разумных начал. Писатель заставляет жестокость толпы говорить самое за себя. Толпа — носительница стихийных, разрушительных сил. Что и говорить, Флобер, действительно, «не льстил» народу, если воспользоваться его собственным признанием.

Тенденциозность Флобера явна: он опустил почти все, что раскрывает народ с его морально-возвышенной, бескорыстно-героической стороны. «Объективизм» Флобера не выдержал испытаний. Разгул диких разрушительных страстей толпы должен был дискредитировать всякую мысль о новой возможности народного вмешательства в историю. Народ, отстаивающий свои права, «народ-самодержец» способен только на слепую, бессмысленную оргию разрушения. «Интеллектуальный либерализм» обнаруживал на практике явную буржуазную ограниченность.

Народное движение находит себя в «Воспитании чувств» в удаленных друг от друга, изолированных эпизодах. Из романа выпали очень важные звенья *истории народа в период революции*. Именно потому, что для Флобера интересы народа были непонятны, он отрезал себе дорогу к точке зрения на события и наиболее объективной, и наиболее историчной. Рамками для изображения общественных событий стала частная жизнь Фредерика Моро; случайности его частного существования определили масштабы и характер революционных событий.

Общественное движение революционной эпохи, различные ее стороны отражены в образах Сенекаля, Дэлорье и Дюссардье. Они — вымышленные персонажи, но в них «типизированы» моменты, наиболее существенные в глазах Флобера для революции. Три персонажа романа — это три аспекта периода 1843 г. и вместе с тем три варианта судеб человеческой личности во время революции.

Сенекаль — первый в ряду героев романа. В его образе Флобер дал откровенную карикатуру на передовую и сознательную часть парижского пролетариата. Он делает его носителем революционного фанатизма, отвлеченного доктринерства. Давая волю классовым предрассудкам, он особенно подчеркивает нетерпимость Сенекаля к чужим убеждениям, наделяя его «логизмом геометра и фанатической верой инквизитора».

Правда, писатель сообщает Сенекалю черты личного бескорыстия, честности, чтобы подчеркнуть, что тем более опасным маньяком является он в своих идейных убеждениях.

Флобер стремится показать, что Сенекаль — тенденциозное воплощение мстительного, разрушительного духа демократии. Его унылая серая фигура все обесцвечивает, все вокруг отравляет недоверием, ко всему примешивает ожесточение и ненависть. Таков, по мнению Флобера, вожак блузников, вестник революционного подполья.

Та самая классовая ненависть, которая сделает Флобера врагом Коммуны, заставила его исказить образ передового революционного деятеля, представителя демократии. В образе Сенекаля Флобер дал олицетворение возникавшей пролетарской революционности, но отнесся к ней с озлоблением, изобразил ее как торжество доктринерства и фанатизма, духовной черствости и интеллектуальной ограниченности. Образ Сенекаля перерастает в некое обобщение революционной «агрессии», характерной, по Флоберу, отрицанием индивидуальности, мрачным фанатизмом убеждений, кровожадностью стремлений. Поучителен, по замыслу Флобера, конец Сенекаля — «инквизитора, ханжи и педанта», как определяет его автор. Сенекаль... становится полицейским! Здесь видно прямое насилие над логикой образа, его прямое и грубое извращение. Флобер заставляет Сенекаля убедиться в

«несостоятельности масс» и все свои надежды возложить на диктатора — Наполеона III, который (и только он) способен открыть «путь к коммунизму».

Если в образе Сенекаля Флобер пытался дать «сознательное начало» революции, как он его понимает, то Дюссардье представляет собой широкие демократические элементы революции с их смутной жаждой справедливости, энтузиазмом, наивной верой в лучшее будущее... Рядом с резко очерченными образами доктринера и фанатика Сенекаля, карьериста и властолюбца Дэлорье, Дюссардье дан в мягкой расплывчатой манере. Он простоват, добродушен, не блещет умом... «Всклокоченные волосы, маленькие правдивые глаза, приплюснутый нос — все вместе смутно напоминало морду доброго пса». Политические убеждения Дюссардье отличаются крайней неопределенностью и наивностью. Он боготворит республику, ибо уверен, что она несет мир, «всеобщую свободу и всеобщее счастье». Дюссардье — один из наиболее удачно схваченных Флобером типов революционной эпохи.

Но то, что, по Флоберу, должно было служить воплощением народа (Дюссардье), есть лишь удивительно меткое изображение мелкобуржуазной демократии, тех самых «вечных женихов революционной Пенелопы», описание которых составило несколько блестящих страниц в «Былом и думах» Герцена. В февральские дни Дюссардье принял самое пылкое участие в событиях: он строил баррикады и сражался... Его восторгу не было границ после победы: народ торжествует, рабочие обнимаются с буржуа — «свобода всей земле...» Дюссардье верит в братское слияние всех сословий. В июне Дюссардье уже сражается против рабочих. Он даже отличился и был окружен ореолом «героя». Правда, его одолевает беспокойство, он не до конца уверен в своей правоте, его грызут сомнения: не боролся ли он против справедливости? Сомнения эти прекрасно характеризуют путаную, мещанскую природу общественных взглядов Дюссардье. После 13 июня 1849 г. он переживает взрыв отчаяния. Маркс очень хорошо вскрыл смысл депрессии, которая охватила тогда партию мелкой буржуазии, окончательно сошедшую со сцены в июне 1849 г. «В июне 1849 г. были побеждены не рабочие, но пали жертвой мелкие буржуа, стоявшие между рабочими и революцией» [1].

Как духовный соратник партии Горы, Дюссардье источник всех зол усматривает в недостатке честности. Типичнейший мещанский демократ, он подменяет морализированием понимание действительных причин поражения революции. Характерно его обвинение рабочих в том, что «они не захотели помочь», воскрешающее обвинения монтаньяров по адресу рабочих, что они не поддержали их выступление в июне 1849 г. Дюссардье искренно убежден, что никогда никому не сделал зла, т. е. перед пролетариатом, перед июньским восстанием 1848 г. его совесть чиста! С огромной реалистической силой раскрывает здесь Флобер разочарования мещанства в революции. И надклассовые иллюзии, и жажда «столковаться» во что бы то ни стало, и крайнее недоверие к пролетариям, и отвлеченное морализирование... все сошлось, как в фокусе, в великолепном образе Дюссардье. Гибель его от руки полицейского Сенекаля завершает путь этого мещанского революционера.

В галерее «деятелей» эпохи, изображенной Флобером, нашлось место лишь для ограниченных фанатиков (Сенекаль), беспринципных властолюбцев (Дэлорье), пустых болтунов (Режембар) и заблудившейся в революции мещанской демократии (Дюссардье).

Сила Флобера-реалиста — в изображении буржуазных «героев времени», начиная от Моро, Дэлорье и кончая банкиром Дамбрезом. Писатель

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I. М., 1955, стр. 163.

вложил в уста Юссонэ следующую ядовитую реплику: «недостает выпуклости и яркости... Явное доказательство, сударь мой, что мы вырождаемся. То ли дело в доброе старое время, при Людовике XI, даже при Бенжамене Констане,— у школяра было тогда более мятежного духа. А теперь они смирны, аки овцы, глупы, как пробки, и годны только на то, чтобы торговать бакалеей...» Измельченный и вконец запутанный характер принимают частные цели и устремления человека (Фредерик), а общественные движения лишаются героического смысла и разумного содержания в изображении Флобера. Раскрывая же истинное содержание общественной жизни буржуазии, указывая на вырождение гражданских идеалов у нее, Флобер тем самым продолжал великие обличительные традиции Бальзака и Стендаля.

Флобер поднялся в романе до меткого и сильного разоблачения защитников «партии порядка», расстрелявшей и угнавшей на каторгу тысячи парижских «людей в блузах». В беспощадном свете гражданской войны 1848 г. фигуры банкира Дамбреза и ему подобных «столпов общества» предстали перед Флобером во всей своей отвратительной социальной наготе: Дамбрез, стяжатель бальзаковской эпохи, был увиден Флобером несколько иными глазами. В этот образ, словно взятый из галереи бальзаковских дельцов, Флобер теперь уже вносил существенные коррективы.

Революция 1848 г. заставила бальзаковского стяжателя раскрыться в сфере прямого политического действия, направленного против народа. Революция заставила бальзаковских гранде и гобсеков выйти из таинственных убежищ, обнаружить себя в открытой классовой борьбе с народом. Дамбрез у Флобера уже трепещет за собственность. Вместе с чувством страха в Дамбрезе заметно чувство величайшего смятения: революция обманула его опытность. «Такая прекрасная система, такой мудрый король! Возможно ли? Миру пришел конец!» В глазах Дамбреза рушится мудрая общественная система, поколебалось естественное его убеждение, что он (стяжатель) — центр мира, убеждение, неразрывно связанное со всем существом героев Бальзака. Дамбрез отождествляет себя со всем миром, угроза ему — Дамбрезу — будто бы, смертельная угроза всему человечеству.

Поразительна в романе по своей меткости характеристика представителей «партии порядка». Объективное повествование здесь перерастает в негодующий социальный памфлет. В 1867 г. Флобер писал Жорж Санд о Тьере, символизирующем для него буржуа вообще: «Существует ли более торжествующий болван, более гнусный старый сухарь, более узколобый буржуа! Нет, трудно себе представить, какую рвоту вызывает этот старый дипломатический арбуз, округляющий свою глупость на буржуазном навозе... Впрочем, я постараюсь в третьей части моего романа (когда дойду до реакции, последовавшей за июньскими днями) ловко вставить панегирик по поводу вышеупомянутого (Тьера) «О собственности» и надеюсь, что он останется мной доволен».

Флобер правильно и точно, в соответствии с исторической правдой, характеризует последовательную смену лозунгов реакции от периода кануна 1848 г. до декабря 1851 г. С большой точностью вскрывает Флобер то общее, что объединяло всех реакционеров воедино. Об этом очень хорошо сказано в романе: все сходились на том, что необходимо: «...упразднить библиотеки, дела доверить дивизионным генералам; и все превозносили деревню, ибо у неграмотного человека больше ума, чем у прочих. Ненависть имелась в изобилии,— ненависть к учителям начальной школы и к виноторговцам, к курсам философии, лекциям по истории, к романам, красным жилетам, длинным бородам, ко всякой независимости, ко всякому проявле-

нию индивидуальности, ибо надо было восстановить «принцип власти», откуда бы она ни исходила, во имя чего бы она ни действовала, лишь бы это была сила, власть».

Флобер очень хорошо знал реакционную буржуазию. Он засвидетельствовал перед всем миром факт ее превращения в откровенно антинародную силу, факт ее политического и нравственного разложения. Общественный портрет буржуа, прошедшего через революцию, обогатился новыми чертами, в нем открылись новые чудовищные стороны. Заслуга и мужественное разоблачение его своекорыстной, фальшивой природы.

Французская художественная литература до Флобера не знала такого глубокого и вместе с тем столь многостороннего раскрытия реакционной *политической* сущности буржуа. Страх за собственность, ненависть к народу раскрыли в буржуа такие глубины подлости и жестокости, о которых до 1848 г. литература в полной мере не подозревала. Примером может служить дядюшка Рокк. Сцена подлости и жестокости (Рокк застрелил молодого повстанца) завершается фарсом наигранной буржуазной чувствительности. Флобер отчетливо показал, как показная чувствительность и каннибальская жестокость органически соединяются в образе буржуа.

В свете гражданских битв 1848—1851 гг. и новой надвигающейся социальной бури для реализма Флобера стало возможным глубокое постижение политических и социальных сторон в образе буржуа. Флобер засвидетельствовал перед всем миром факт превращения господствующих классов в откровенно антинародную силу, факт политического и нравственного разложения буржуа. Заслуга Флобера состоит в том, что он увидел и запечатлел это в своем «Воспитании чувств».

Эпоха заката, умирания буржуазной революционности и первых классовых битв пролетариата нашла ощутимое выражение в творчестве Флобера. В его реализме заложено глубокое противоречие между духом фатального приятия «зла жизни», неверием в возможности социального прогресса и яростным протестом против уродств капиталистического господства. И сильные и слабые стороны Флобера как нельзя более ясно сказались в его «Воспитании чувств».

Советские люди, строители коммунизма, ценят книги замечательного французского писателя, находя в них беспощадное развенчание идеологических и моральных принципов старого, эксплуататорского мира, честное и мужественное разоблачение его своекорыстной, фальшивой природы.

Флобер закончил «Воспитание чувств» накануне войны и Коммуны. Жизнь, однако, заставляла писателя непрестанно возвращаться к идеям его романа. Разделяя вместе с буржуа чувство вражды к коммунарам, Флобер вынужден в то же время подтверждать историческую правоту героев Коммуны, вступивших в борьбу с царством Фюмишонов и Дамбрезов. 29 апреля 1871 г., в период смертельной схватки коммунаров с версальцами, Флобер писал Жорж Санд, как бы подводя итоги периоду Второй империи: «Все было поддельно: поддельный реализм, поддельная армия, поддельный кредит, даже распутные девки и те были поддельные. Их называли «маркизами» так же, как светские дамы фамильярно называли друг друга «свинушками»...»

5

Период времени, последовавший за окончанием работы над «Воспитанием чувств» (роман вышел в свет в ноябре 1869 г.), был очень тяжелым для Флобера. На протяжении года (1869—1870) умирают близкие писателю

люди: Луи Буйе, Сент-Бёв, Жюль Гонкур, друг детства — Жюль Дюплан. Начинается франко-прусская война, вызывающая у писателя самые мрачные предчувствия. В сентябре 1870 г. Флобер назначается лейтенантом Национальной гвардии. Затем он переезжает в Руан; Круассе занят пруссаками. «В настоящее время у меня в Круассе двенадцать пруссаков. Как только мое несчастное жилище, ставшее для меня теперь ненавистным, освободится и очистится, я туда вернусь...» (из письма к Жорж Санд, 11 марта 1871 г.). В период войны Флобер живет патриотическими настроениями, надеется на всеобщее, всенациональное сопротивление прусскому нашествию.

Шел уже второй месяц героического существования Парижской коммуны, когда Флобер в письме к Жорж Санд от 24 апреля подчеркивал, что он не таков, как буржуа, так как считает, что «вторжение неприятеля — самое большее из всех возможных несчастий». Это событие огромно, словно переворот в природе, «в то время как парижское восстание, по-моему, вещь чрезвычайно ясная и почти естественная». Он непрестанно подчеркивает, что, «вопреки всеобщему мнению», не знает, что может быть хуже прусского нашествия (из письма от 27 апреля 1871 г.).

Классовые предрассудки одержали верх над автором «Воспитания чувств». Он называет коммунистов «наши братья», беря слова эти в иронические кавычки. Коммуна в его глазах—лишь последнее проявление «средневековья». Печальной страницей в биографии писателя остается моральное присоединение его к реакционной «партии порядка», чинившей кровавую расправу над коммунарами.

Вместе с тем, что примечательно, Флобер приходит в негодование и отчаяние, так как убеждается, что никто из буржуа не разделяет его патриотических чувств. Он видит, что буржуа рады ползать на коленях перед пруссаками. При виде подобной подлости он готов, по его словам, прямотаки восторгаться Коммуной. В довершение всего, Флобером овладевает тревога при мысли о происках монархистов, которые могут поставить Францию перед фактом восстановления какой-нибудь третьей империи. «Знаете, что меня ужасает в близком будущем Франции? Надвигающаяся реакция... Страх перед социальной революцией бросит нас в сторону консервативного режима, отличающегося большой глупостью»,— пишет Флобер. Он вновь пытается спастись от обступивших его жестоких противоречий жизни в работе над «Искушением святого Антония». В переписке 1871 г. упорно повторяются признания, например: «Чтобы уйти от всего... я с отчаянием углубляюсь в «Святого Антония»». Или: «чтобы не думать об общественных и личных бедствиях, я вновь яростно погрузился в «Святого Антония»»...

Последний вариант «Искушения святого Антония» значительно отличается от первых двух редакций 1848 и 1856 гг. Флобер привел в движение тяжкую громаду учености, развернул панораму всевозможных религиозно-церковных учений... Перед Антонием выстраивается бесконечная вереница «чудовищных заблуждений человечества», облеченных в форму символов и аллегорий. Важное значение в последнем варианте «Искушения» приобрел Илларион, бывший ученик Антония, говорящий о себе: «Я — знание». В конце концов он, воплощение дьявольского «искуса», превращается в дьявола. Илларион противопоставляет религии, сверхъестественному — принцип знания, он вселяет в Антония сомнения в достоверности евангельских фактов, указывает на явные противоречия в Писании... Когда Антоний называет богов чуждых ему религий «лживыми», то слышит от Иллариона полную иронии реплику: «У них иногда есть некоторое сходство с истинным»

Илларион подрывает веру в непререкаемую истинность христианства сравнениями с многочисленными другими религиями; они выстраиваются в один ряд, свидетельствуя о многообразии человеческих заблуждений. В конечном счете, устами Иллариона-Дьявола Флобер провозглашает истиной отсутствие истины, философию агностицизма и безысходности [1].

Работа над последней редакцией «Искушения святого Антония» открывает третий период творчества Флобера; этот период характеризуется крайним углублением противоречий, свойственных его творчеству. Откровенная антибуржуазная направленность последних произведений совмещается с моментами глубокого фатализма и скептицизма.

Здесь следует особо отметить одно из произведений Флобера первой половины 70-х годов — его политическую комедию «Кандидат» («Le Candidat», 1873) [2]. Комедия Флобера — сатирический отклик на первые шаги новой по тому времени Третьей республики. С убийственной иронией вскрывает писатель лживую сущность буржуазного парламентаризма.

Герой комедии, бывший банкир Руслен, обуреваем жаждой стать депутатом, любой ценой достичь «кормила власти». Он идет на все, жертвует и честью семьи и счастьем дочери. В погоне за избирателями Руслен то и дело меняет свою политическую «платформу»: он объявляет себя консерватором, затем либералом, затем вновь консерватором... В комедии запечатлена картина, типичная для избирательной «кухни»,— и обман, и прямая покупка голосов избирателей, всякого рода демагогические обещания, и создание своего рода «политических» союзов в ходе кампании на откровенно меркантильной основе. «Кандидат» был поставлен в 1874 г. в театре «Водевиль». Неудивительно, что пьеса не имела успеха у буржуазного зрителя и после четвертого спектакля была снята с репертуара театра. Много позже, в 1907 г., режиссер Антуан поставил комедию Флобера в «Одеоне».

В 70-е годы Флобер перемежает занятия над последним крупным романом «Бувар и Пекюше» работой над повестями: «Легенда о святом Юлиане Странноприимце» (1876), «Простая душа» (1876) и «Иродиада» (1877). В апреле 1877 г. «Три повести» («Trois contes») вышли в свет.

Большой интерес представляет «Простая душа». Ясностью и безыскусственностью сюжета «Простая душа» резко отделяется от двух других повестей. И «Легенда о Юлиане» и «Иродиада» примыкают к «Искушению святого Антония». Поиски своеобразной исторической экзотики или необычайных ситуаций свидетельствовали о попытках Флобера уйти от ужасающей его социальной действительности в «иной мир», в область красочного, эпически приподнятого, драматически насыщенного повествования.

Лучшие стороны реалистического мастерства Флобера блестяще проявили себя именно в «Простой душе». Маленькая повесть о жизни служанки Фелиситэ поражает богатством социально-психологических наблюдений писателя, умением в малом дать многое, пользуясь внешне самыми «простыми» средствами воссоздать целую жизнь человека, «вылепить» его душу...

Одна из замечательных особенностей флоберовского дарования, которая в таком блеске сказалась уже в «Госпоже Бовари»,— умение в сценарно сгущенной форме подать целостную, всеобъемлющую «формулу» образа

---

[1] Несомненно наличие антицерковной тенденции в последней редакции «Искушения святого Антония»; тщетны были старания Тургенева, пытавшегося поместить «Искушение» в «Вестнике Европы».

[2] Флобером, кроме того, написаны пьесы: «Замок сердец» (1869) и «Слабый пол» (1872).

жизни человека. Вот она, эта формула, в «Простой душе»: «Отец ее, каменщик, разбился насмерть, сорвавшись с лесов. Потом умерла мать, сестры разбрелись в разные стороны. Один фермер дал ей у себя пристанище и, хотя она была совсем маленькая, заставлял ее пасти в поле коров. Она, дрожа в лохмотьях от стужи, пила, лежа плашмя на земле, болотную воду. Ее били за каждый пустяк и, наконец, прогнали за кражу тридцати су, которой она не совершила». Своеобразие Флобера-реалиста — в том, что он к созданию типизированного образа идет через максимальное сгущение, конденсацию типических обстоятельств.

В «Простой душе» с большой ясностью сказалась и вторая черта, присущая вообще творческой манере Флобера; она состоит в изумительной способности через внешнее дать внутреннее, придать пластически объемную, зримую форму духовному, психологическому миру человека. Описывая незамысловатую «любовную историю» Фелиситэ, Флобер ничего не сообщает нам о чувствах служанки, он заставляет говорить внешнюю обстановку, например: «Она шла, поддерживаемая его объятием; они замедлили шаг. Дул теплый ветер, звезды блистали, огромный воз сена колыхался перед ними, и четверка лошадей, лениво переступая, поднимала пыль. Затем лошади сами повернули направо. Он еще раз обнял ее. Она исчезла в темноте».

В «Простой душе» Флобер показал образцы высокого искусства правдивой психологической детали. Так, например, Фелиситэ узнает о смерти своего племянника Виктора. Известие поражает ее в самое сердце. В этот момент она замечает во дворе женщин, которые несут шест с бельем, с которого капала вода. Увидя их, Фелиситэ вспоминает, что сегодня надо полоскать белье. «Ее мостки и бочка находились на берегу Тука. Она бросила на откос кучу рубашек, засучила рукава, взяла валек, и звонкие удары огласили соседние сады. Луга были пусты; ветер поднял на реке зыбь; высокие травы вдали гнулись, как волосы трупов, плывущих в воде. Она крестилась и бодрилась до самого вечера, но у себя в комнате, лежа ничком на постели, отдалась горю, уткнувшись лицом в подушку и сжав кулаками виски». Никакой натяжки, ничего неестественного нет в указанной детали: способность заниматься повседневным будничным делом в момент глубочайшего горя гармонирует со всем духовным обликом Фелиситэ — человека труда, терпения и большого непоказного, не бросающегося в глаза мужества...

Флобер наделил скромную, простую, неграмотную дочь народа — Фелиситэ — чертами настоящего духовного благородства. Она способна на бесконечную доброту, чуткость и самоотверженность, она несет в себе неистощимые запасы любви и глубокой, трогательной привязанности к людям. Ей присущи «здравый смысл и врожденная порядочность»; она правдива, совершенно бескорыстна, бесхитростна и кристально честна. Писатель нашел две изумительно верные черты в «простой душе» Фелиситэ: благородную приверженность к труду, без которого нет жизни для человека, и отсутствие эгоизма, жизнь, целиком отданную на служение людям.

В статье «О том, как я учился писать» М. Горький заметил: «Помню, «Простое сердце» Флобера я читал в троицын день, вечером, сидя на крыше сарая, куда залез, чтобы спрятаться от празднично настроенных людей. Я был совершенно изумлен рассказом, точно оглох, ослеп,— шумный весенний праздник заслонила предо мной фигура обыкновеннейшей бабы, кухарки, которая не совершила никаких подвигов, никаких преступлений. Трудно было понять, почему простые, знакомые мне слова, уложенные человеком,

в рассказ о «неинтересной» жизни кухарки, так взволновали меня? В этом был скрыт непостижимый фокус, и — я не выдумываю — несколько раз, машинально и как дикарь, я рассматривал страницы на свет, точно пытаясь найти между строк разгадку фокуса» [1].

«Простая душа» подтверждает, что вопрос о народности творчества Флобера — вопрос весьма сложный. Писатель испытывает страх перед революционной инициативой народа, он не верит в его силы и возможности. Вместе с тем, он многократно говорит, что революции, как пропасть, притягивают его. В крупнейших произведениях — «Саламбо», «Воспитание чувств», в которых выдвигаются на первый план массовые движения, вкус к изображению которых многие писатели утратили, ненависть к буржуазному господству, обличение пагубного влияния капиталистического строя на политику, науку, мораль, искусство — не расходились с интересами трудовых масс Франции того времени.

В этой связи можно понять не случайное, а закономерное появление образа старой батрачки в «Госпоже Бовари». В ее лице замечает Флобер, «стояло перед цветущими буржуа живое полустолетие рабства». На другом, новом этапе в истории Франции, после разгрома Коммуны, появляется образ героини «Простой души».

Мы можем говорить об образе Фелиситэ как о собирательном образе, в котором вызваны к жизни некоторые из лучших черт народа. Конечно, нельзя не заметить, что для Флобера невежество и покорность, и духовная неразвитость, и религиозность Фелиситэ — явления законные, естественные, не вызывающие в нем никаких чувств гражданского возмущения. Но вместе с тем этот образ дочери народа Флобер смог объективно *противопоставить* лагерю собственников-буржуа.

Последнее десятилетие жизни, вплоть до смерти, Флобер работает над большим романом «Бувар и Пекюше» («Bouvard et Pécuchet»). Верный своему методу, он проводит огромную подготовительную работу по сбору материалов для романа. Он изучает химию, садоводство, медицину, геологию и т. д. Скептицизм, принимающий все более глубокий характер в отношении результатов развития культуры и науки, лежит в основе «Бувара и Пекюше». В связи с предполагаемым началом работы над «Буваром и Пекюше» Флобер писал в 1872 г.: «Я обдумываю одну вещь, в которой изолью свое негодование. Да, я наконец избавлюсь от того, что меня душит. Я изрыгну на своих современников отвращение, которое они во мне вызывают, хотя бы я должен был рассечь себе грудь...».

Внутренне, по идейной своей направленности, «Бувар и Пекюше» близок к «Искушению святого Антония». В основе обоих произведений — мысль о конечной бесплодности всех идейных исканий человечества, о ничтожности ценностей культуры. В действительности речь могла идти о кризисе не культуры вообще, а именно буржуазной культуры, симптомы глубокого упадка которой зорко подмечал Флобер.

«Бувар и Пекюше» — произведение сложное, противоречивое, сочетающее силу и слабость, моменты прогрессивные с реакционными. Флобер заставляет Бувара и Пекюше, двух мелких чиновников, отдаться научной деятельности. Они последовательно занимаются земледелием, садоводством, химией, анатомией, медициной, геологией, историей, литературой, эстетикой, социально-политическими вопросами, спиритизмом, магнетизмом, магией, философией, этикой, религией, педагогикой и общественной деятель-

[1] М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 24, М., 1953, стр. 486.

ностью. Образы Бувара и Пекюше противоречивы. С одной стороны, они поданы в гротескно-сатирическом плане как люди невежественные, которые по недостатку метода и знаний совершают всякого рода нелепости. Так, они подвешивают к потолку в кресле женщину для понижения температуры; втыкают собаке иглы между ребер, желая намагнитить сталь посредством контакта со спинным мозгом; собираются впрыснуть собаке фосфор, чтобы узнать, не пойдет ли огонь из ее ноздрей...

Беспощадно осудив Коммуну и с отвращением взирая на нравы Третьей республики, Флобер развивает в письмах периода работы над этим романом исполненные глубочайшего пессимизма мысли о наступлении эпохи «всеобщего хамства». Бувар и Пекюше как бы олицетворяют в глазах Флобера «пагубные» последствия популяризации и демократизации науки. Результаты науки опошляются, данные науки низводятся к абсурду, коль скоро в область научного творчества вторгаются представители безликой мещанской массы, Бувар и Пекюше.

С другой стороны, Флобер использует «разыскания» Бувара и Пекюше, чтобы на большом числе данных, заимствованных из различных областей знания, поставить вопрос о кризисе буржуазной культуры и науки. Здесь роман перерастает в широкий критический «обзор всех современных идей». Флобер заставляет своих героев разочароваться и в естественных и в гуманитарных науках, демонстрирующих «недостаток метода», засилие субъективизма и эмпиризма. Предлагая богатейшую коллекцию глупостей, чудовищных заблуждений и предрассудков, вроде спиритизма, магнетизма, религиозных откровений и т. п., Флобер наносит сильный удар по буржуазной культуре и науке. О своем романе «Бувар и Пекюше» Флобер говорил, обдумывая его замысел, что расскажет «историю двух добряков, переписывающих своего рода критическую энциклопедию в форме фарса» (1872). Здесь приоткрывается внутренняя близость романа к «Лексикону прописных истин».

Флобер завершает «Бувара и Пекюше» мыслями о невозможности обрести истину. По плану Флобера, во втором томе Бувар и Пекюше, разочаровавшиеся в науке, возвращаются к переписыванию бумаг («В заключение показать обоих старичков переписывающих, склонившись над пюпитрами»). Таким образом, Флобер приводит своих героев к полному отказу от исканий истины, к мрачной философии безысходности, фатализма.

В противоречии с этим, именно в 70-е годы Флобер окончательно утверждается в мысли, что руководство обществом должно быть доверено ученым. Правительство должно быть одной из секций Академии наук, считает он. Такими кричащими, неразрешимыми в глазах Флобера противоречиями проникнуты последние дни его жизни и творчества.

Как уже было сказано выше, идея «Лексикона» зародилась у Флобера в 1850 г. По временам, на протяжении последующих лет жизни, писатель возвращался к «Лексикону» и пополнял запас выражений, содержавшихся в нем. «Лексикон» долгие годы находился среди рукописей Флобера и был опубликован лишь в 1910 г.

«Лексикон прописных истин» тесно связан с «Буваром и Пекюше». По замыслу автора, в «Лексиконе» в алфавитном порядке можно найти все, о чем надо говорить в обществе, «чтобы прослыть человеком благопристойным и любезным...». Флобер недаром возвращался к идее «Лексикона» на протяжении всей творческой жизни,— он обобщил черты буржуазного мировоззрения на протяжении долгих лет Второй империи и первых лет Третьей республики. Выражения, вошедшие в «Лексикон», охватывают широкий круг буржуазной действительности: политику, мораль, литературу, искусство,

промышленность и т. д. В совокупности своей, накопленные Флобером материалы, вошедшие в «Лексикон», дают разностороннее представление о духовной пище буржуа, о тех истинах, в кругу которых вращаются его мышление, его склонности и вкусы.

«Лексикон прописных истин»— остро сатирическое произведение. Семьсот слов, расположенных в алфавитном порядке и иронически осмысленных, представляют свод пошлых «истин», которыми живет буржуа, представляют собой прекрасный материал громадного типизирующего значения; из материалов «Лексикона» вырастает собирательный образ буржуа во всем блеске наглости, чванства, невежества, пошлости, корыстолюбия и реакционности.

Буржуа флоберовского «Лексикона» непоколебимо убежден, что «основами общества» являются: собственность, семья, религия и почитание власти. Предшествующий опыт исторического развития Франции заставил буржуа уверовать в непреложность таких, например, истин: оплот общества — жандармы; предместья страшны во время революций. Он даже на мгновение не допустит мысли о законности каких бы то ни было притязаний рабочих и уверен, что рабочий «честен, пока не устраивает бунта». Разумеется, буржуа — сторонник крутых мер, твердой власти: «Гидра (анархии).— Стараться ее победить».

Разговоры о совести, чести, душевном благородстве — пустое дело, ибо богатство «заменяет все, даже уважение». Естественно, что буржуа, далекий от гражданских интересов, полагает, что его собственные интересы, его «дела», всегда на первом плане, что они — «самое важное в жизни», что «в этом — все». Неустанные заботы о собственной карьере составляют содержание всех интересов буржуа. Флобер великолепно формулирует органически присущее буржуа беспринципно эгоистическое отношение к государству: «Место.— Надо всегда просить места».

Поклоняясь лишь богу пользы, прямой, непосредственной выгоды, буржуа с презрением относится ко всему, что выходит за пределы этих священных для него понятий. В его представлении идеал вообще «совершенно бесполезен». Поэт — «Благородный синоним бездельника, мечтателя», а литература — «Занятие праздных». Невежество буржуа носит наглый, вызывающий характер. Он признается, что книга для него «Всегда слишком длинна, независимо от качества» и т. д. Буржуа флоберовского «Лексикона» преемственно связан с сатирическими образами буржуа (Жозеф Прюдом и Робер Макэр). Мотивы «Лексикона прописных истин» проходят через все творчество Флобера. Они звучат в монологах Омэ, в диалогах Эммы с Леоном и Родольфом, в суждениях банкира Дамбреза, промышленника Фюмишона, в декларациях Руслена...

Таким образом, последнее десятилетие в литературной деятельности Флобера не есть процесс ровного и неуклонного углубления пессимизма и фатализма, как обычно считают, но исполнено живых и глубоких противоречий.

8 мая 1880 г. внезапная смерть оборвала скромную, наполненную сверхчеловеческим трудом, жизнь Флобера. Мопассан так писал об этой смерти: «Наконец однажды он упал, сраженный у подножья своего рабочего стола. Литература убила его, как убивает всякого человека с сильными страстями всепоглощающая страсть». В лице Флобера мы видим одну из подлинно трагических фигур французской литературы. После смерти Флобера Эмиль Золя с грустью отметил поразительно малое число почитателей, провожавших писателя в его последний путь. Затем он высказал предположение, что «суть, должно быть, в том, что Флобер накануне смерти был неизвестен четырем пятым обитателям Руана, а остальной одной пятой был ненавидим».

Зерно большой правды о Флобере, несомненно, содержится в этом горестном предположении Золя: автор «Воспитания чувств» стяжал смертельную ненависть буржуазии, а народные массы, которых он так боялся и которые он отрицал, его не знали. Время реабилитировало Флобера, первоклассного художника-реалиста, беспощадного обличителя буржуазии.

Для характеристики духовного облика Флобера-реалиста показательны отношения его с великим русским писателем И. С. Тургеневым. Они связали себя узами искренней дружбы, глубокой взаимной симпатии. Личные встречи и переписка обнаруживали близость в общественных и эстетических взглядах обоих писателей. Они выступают в роли читателей и критиков друг друга. Известны восторженные отзывы Флобера о различных произведениях Тургенева («Вешние воды», «Новь» и др.). Флобер внимательно прислушивался к советам Тургенева, он посвящал его в ход работы над своими произведениями. Тургенев выступал в роли переводчика на русский язык таких вещей Флобера, как «Легенда о Юлиане», «Иродиада». О смерти Флобера Тургенев узнал в России, из газет. Он писал из Спасского Эмилю Золя: «Нет надобности говорить вам о моем горе: Флобер был человеком, которого я любил более всех на свете».

Важное значение в духовной жизни Флобера имела и дружба с Жорж Санд, начавшаяся в 1863 г. Переписка между ними представляет большой интерес для изучения их литературно-творческих взглядов. Флобер в спорах с Жорж Санд отстаивал теорию «объективного» и «бесстрастного» искусства против принципов «поэзии сердца». Жорж Санд покровительствовала рабочим-поэтам, Флобер, безусловно, осуждал «рабочую поэзию». Он высмеивал социалистические убеждения писательницы. Несмотря на резкие разногласия, отвращение к нравам Второй империи и Третьей республики, к «литературе», опекаемой буржуа, служило крепким связующим началом в отношениях Флобера к Жорж Санд.

6

Тщательной стилистической обработке материала у Флобера предшествовало кропотливое и обстоятельное его изучение. Флобер сначала выступает как ученый. Он изучает «литературу вопроса», вооружается огромным количеством фактов. Так, для создания «Бувара и Пекюше» он проштудировал 1500 книг. Колоссальной была его подготовительная работа и для «Саламбо». Флоберу нужно было вооружиться доскональным, точным знанием эпохи, пропитаться материалом, вжиться в него. Обстановка будущего романа противостоит ему как нечто такое, что необходимо сначала преодолеть разумом, как ученому, для того чтобы затем овладеть ею как художнику. Флобер должен подвергнуть скрупулезному исследованию все, что так или иначе вошло, например, в трагедию Эммы Бовари. Этот труд «клинициста»-ученого был первой ступенью в овладении материалом будущей книги. Флоберу нужно сначала понять материал будущей книги, для того чтобы его принять. «Великое искусство,— говорит Флобер,— мне кажется, должно быть научным, неличным. Надо усилием разума перенестись в своих персонажей, а не привлекать их к себе. Вот каким должен быть, по меньшей мере, метод».

Флобер мечтал о создании большого монументального искусства; на путях к нему писателя встречали огромные трудности. Трудности эти были заложены в самой природе того материала буржуазной повседневности, который навязывала писателю жизнь. Требуя искусства, эпически широкого, со-

здания эпопей, равных творениям Сервантеса и Рабле, Флобер не переставал ощущать огромную дистанцию, отделяющую эпоху Ренессанса от современности, зарю буржуазного миропорядка от периода зрелых буржуазно-капиталистических отношений. Свежесть, здоровая простота, наивная целостность в восприятии действительности, та стихия иронии, фантазии и поэтического воодушевления, которыми отличаются произведения крупнейших писателей Ренессанса, то, что придавало их творениям характер эпической простоты и величия,— все это было уже недоступно для Флобера-художника периода развитых противоречий капиталистического общества. Писателю приходилось затрачивать большой труд для того, чтобы преодолеть отвращение к буржуазно-вульгарному «материалу», к пошлым персонажам «Госпожи Бовари» или «Воспитания чувств», приходилось затрачивать значительные усилия на то, чтобы по крупицам воссоздавать *целостное* представление об усложняющейся действительности.

Из сказанного выше можно сделать вывод относительно противоречивости творческого метода Флобера. Стремление к научности метода, материалистический подход к явлениям человеческой «души», понимание антагонистического характера буржуазной жизни, умение уловить социально-типическую логику в движении людей и обстоятельств, тяга к исторически содержательному, в общественном смысле значительному сюжету, постоянное стремление проникнуть в закономерности, управляющие судьбами индивидов,— составляют сильные стороны писателя. Но в силу того, что метод его лишен материалистической последовательности и отягощен буржуазно-превратными представлениями о логике исторического процесса, о законах, по которым развивается общество, Флобер делает уступки идеализму в истолковании явлений психологии, придает самодовлеющее значение форме, встает на позиции «абсолютной» объективности и аполитичности, рассматривает человеческую индивидуальность в качестве главного определяющего фактора в общественном развитии человечества.

Следует подчеркнуть, что противоречия в мировоззрении и творческом методе Флобера отнюдь не есть сумма механически друг другу противопоставленных положений. Пример с Флобером является в этом отношении показательным для уяснения противоречивой природы критического реализма в прошлом. Противоречия, раздирающие творчество Флобера, суть жизненные противоречия, противоречия самой французской действительности периода заката, умирания буржуазной революционности.

В настойчивом подчеркивании преимуществ объективного, неличного принципа творчества (взгляды писателя должны быть скрыты) играло роль одно обстоятельство: это позволяло скрывать (перед лицом реакции) свои подлинные взгляды на Вторую империю.

Протестуя против буржуазно-извращенного, узко кастового взгляда на действительность, писатель выдвигает идеал объективного «созвучия всему и всем», т. е. идеал эпически широкого художественного изображения жизни. Флобер ведет яростную полемику со всеми видами распада и вырождения формы и содержания в искусстве буржуазии, отстаивая принципы научности, реалистической правды. Он настойчиво выдвигал перед собой и кругом близких ему писателей проблему «иного существования» литературы, чем те недостойные искусства формы, в которых оно принималось в его время обывательщиной салонно-великосветский роман, лирика для будуаров...).

Вместе с тем, «объективный метод» означал и несомненный кризис реалистического художественного метода, ибо Флобер исходил из принципа абсолютного уравнивания всех социальных явлений жизни, стремился подо-

гнать под один знаменатель политику буржуазии и политику революционных народных масс. А вместе с тем, он клеймил, как нечто антихудожественное, произведения писателей демократического лагеря литературы, иронизировал над Беранже, Жорж Санд, игнорировал существование массовой революционно-демократической литературы, связывавшей себя с чаяниями народа во всех движениях 1830, 1848 и 1871 гг., он призывал знакомых ему литераторов «ратовать не за партии, а изображать Страсти...». Таким образом, требование объективности носило у Флобера противоречивый смысл.

Вопрос о художественной форме, о системе образного воплощения действительности приобрел в творческой практике писателя весьма серьезное значение. Писатель требовал от себя величайшей точности словесного выражения, чтобы не впасть в крайности либо «идеализма», либо вульгарного «физиологизма».

В основе произведений Флобера лежит одна общая идея — идея безысходности той исторической ситуации, перед которой оказалась Франция, прошедшая через события 1848—1851 гг. В «Госпоже Бовари» писатель изображает непреодолимую, гнетущую власть провинциального убожества. В «Воспитании чувств» мечты и надежды целого поколения, кровавая борьба, раздирающая общество, приводят к бесславному «финалу», к декабрьскому перевороту, к рождению гнусной империи Наполеона Малого... Поражение флоберовского героя предопределено, неизбежным оказывается торжество буржуазно-мещанской пошлости. Идея длящейся исторической безысходности отражается в общей для флоберовских произведений композиционной «схеме», напоминающей пирамиду, опрокинутую вершиной вниз. Все более суживающийся круг положительных жизненных возможностей, по которому проходят герои Флобера, есть в то же время процесс постепенного ухода его главных персонажей из живой, общественно-осмысленной, деятельной жизни.

Самое возникновение того или иного сюжетного замысла, считает Флобер, глубочайшим образом социально и исторически обусловлено; сюжеты властно навязываются писателю самой действительностью. Это свое мнение Флобер высказал в следующих решительных выражениях: «И я не делаю того, что хочу! Ибо сюжеты не выбираются, они сами навязываются». Именно такими были сюжеты всех его романов.

Пример с «Воспитанием чувств» проливает свет на вопрос о природе флоберовского сюжета. Флобер говорит, что он собирается дать *моральную историю* людей его поколения, что это будет *история чувств*. В этой связи он и отмечает, что избрал для романа «аналитический сюжет». Образцом «аналитического сюжета» может служить «Госпожа Бовари», тогда как в романе «Саламбо» Флобер сделал попытку дать пример, так сказать, «эпического сюжета». Но и в этом последнем случае он признавался, что пьедестал слишком велик для статуи, что «факты» и «драмы» оттеснили на задний план сюжетную линию, связанную с Саламбо; эту линию в сюжете следовало бы более развить, чтобы «уравновесить» интимно-психологическую часть повествования с исторической его частью.

Романы Флобера можно было бы назвать «историей чувств» главного персонажа. «История чувств» Эммы и Фредерика складывается из целой серии контрастных идейно-психологических состояний. Флоберу необходимо связать, объединить на общей жизненной основе факты духовной жизни героя, чтобы сделать логически понятным превращение Эммы из наивной и восторженной обитательницы монастырского пансиона в запутавшуюся в изменах женщину, а Фредерика — из восторженного юноши-романтика в

беспринципного политикана, завсегдатая реакционного салона Дамбрез. Флобер сближает, например, семейную жизнь Эммы и ее тайную «преступную страсть», объединяет в одно целое, на общей логической основе, оба состояния Эммы — легальное (семейное) и нелегальное (романы на стороне).

Флобер «сцепляет» в единую линию самые разнородные чувства Эммы — супруги Шарля и любовницы Родольфа или Леона, чувствования Фредерика — поклонника Марии Арну и любовника Розанетты или г-жи Дамбрез. Принципу авантюрной фабулы Флобер противопоставляет свое понимание фабулы как «сцепления чувствований» персонажа.

Его роман строится как роман-биография, история жизни главного героя, вокруг которой группируются все «привходящие» и «обрамляющие» эту историю моменты — среда и события. Неуклонное движение героя к гибели духовной и физической (Бовари) либо духовной (Фредерик Моро) есть типическая картина, закономерно отражающая трагедию безысходности, исторической бесперспективности, под знаком которой находится современность, по убеждениям писателя.

Заслуживают внимания огромное мастерство Флобера, методы типизации явлений действительности, при помощи которых писатель умеет придать рассеянным, несвязным чертам общественной жизни предельно конкретную, пластически выразительную и, так сказать, персонифицированную форму. Можно наметить два главных приема или метода типизации.

Первый метод типизации, так сказать, объективный. Набрасывая черты Шарля, Эммы, Фелиситэ и т. д., Флобер прячет свое личное отношение к изображаемому за спокойным, беспристрастным изложением черт характера персонажей или их поведения, их повседневных привычек. Это простые люди, не носители ангельской добродетели или чудовищных пороков... Флобер словно говорит, что морализирование по поводу этих простых людей было бы излишним занятием: они — то, что из них сделала среда, условия жизни.

Но за этим первым кругом жертв жизни выстраивается второй ряд персонажей, по отношению к которому действует уже иной метод типизации — метод гротескно-сатирический, при котором выступает вперед личное отношение писателя к изображаемому. Законен вопрос: где, в чем сказывается личное отношение Флобера к изображаемому? Против чего направляется неприкрытая ирония? Против буржуазной низости, самодовольства, пошлости и эгоизма. Гротеск как средство типизации особенно наглядно обнаруживает себя в образах Омэ и Родольфа, активных носителей буржуазной пошлости. Омэ — предельно сгущенное обобщение ходячих обывательских мнений. Флобер достигает здесь вершин реалистического мастерства в объединении индивидуального с социально-типическим.

По такому же, как Омэ, принципу построен и образ Родольфа Буланже, ловеласа и циника. В знаменитой сцене, изображающей сельскохозяйственную выставку, дается обобщенное представление о культурном, моральном и интеллектуальном облике Родольфа. Родольф — герой из той сентиментально-жеманной, романтически фальшивой литературы, которая составляет духовную пищу обывателя.

Гротеск как средство типизации дает о себе знать и в «Саламбо». Здесь, набрасывая портрет одного из «столпов» Карфагена, Ганнона, и подчеркивая черты трусости и жестокости в его моральном облике, Флобер через образ Ганнона — «куска падали» — дает яркое типизированное представление о Карфагене как насквозь прогнившем, паразитическом общественном организме. В «Госпоже Бовари», прибегая к приему речевой само-

характеристики персонажей (Омэ и Родольф), Флобер знакомит нас с типичными проявлениями воинствующей буржуазной пошлости. В третьем случае, скажем, в «Воспитании чувств», Флобер выделяет определенную черту в духовном облике персонажа, чтобы через нее дать типизированную индивидуальность. Таков образ Режэмбара (Гражданина) — обывателя, обуреваемого гражданскими заботами, вечного «заговорщика». Возложив все заботы по поддержанию собственного существования на жену, Гражданин сделал политические разглагольствования в кабачках своей профессией.

Флобер обнаруживает, таким образом, большую гибкость в приемах типизации явлений жизни. Он типизирует социально-психологическую сущность персонажей через описание их внешнего облика (Ганнон в «Саламбо», актер Дельмар в «Воспитании чувств»), путем речевой самохарактеристики персонажей (Омэ, Родольф), через выдвижение одной черты в персонаже, становящейся как бы лейтмотивом его характеристики (Режэмбар, Пеллерен — в «Воспитании чувств»).

Сатира имеет у Флобера, безусловно, положительную функцию, когда она выявляет неприглядное содержание буржуазной морали, политики, культуры; в тех же случаях, когда писатель обращался к фактам, связанным с деятельностью лагеря революционной демократии, она выполняла функцию отрицательную. В образах «подпольщика» Сенекаля, глуповатого пролетария, восседающего на королевском троне в день захвата народом дворца, проститутки, пожелавшей изобразить статую свободы,— во всем этом Флобер хотел дать «типизированное» изображение народа в революции, народа-победителя, «самодержца». Обобщение оказалось ложным, идейно порочным. На этом примере наглядней становится связь, существующая между мировоззрением и творческой практикой писателя: ложные взгляды Флобера в отношении пролетарского освободительного движения сказались и на характере изображения революции в романе.

Флобер — большой мастер в изображении характеров. Ни Омэ, ни Родольф не даются в плане *истории развития характера*. В противоположность им, Эмма Бовари дана как характер развивающийся, подобно Фредерику Моро. Молодой девушкой, совершенно не знающей жизни, воспитываемой в искусственной, тепличной обстановке пансиона, предстает Эмма в начале романа. Разбитым, опустошенным, во всем разуверившимся существом она выступает к концу романа. Флобер строит образ Эммы путем последовательного обнаружения все новых черт в ее «натуре». Каждая следующая во времени ситуация открывает в характере Эммы нечто новое. В 15-й главе второй части романа, т. е. уже перед непосредственной развязкой событий, писатель дает итоговое замечание, раскрывающее сущность Эммы: она стремилась, пишет он, *«сквозь иллюзию вымысла к живому человеку»*. Эта фраза, подобно блеску молнии, освещает жизненную драму героини, позволяет видеть логику в беспорядочном нагромождении случайных фактов, составляющих содержание этой драмы. Эмма Бовари под конец пришла к заключению, что «все, что было в ней самой и во внешнем мире,— все теперь ее обманывало», что «нет ничего, чего стоило бы искать; все лжет!» Эмма проникается разочарованием, отвращением к чувству, т. е. к тому, что составляло смысл и содержание ее существования.

Богата галерея флоберовских характеров, разнообразны приемы их художественного изображения. Флобер-реалист рассматривает характер как сумму присущих человеку моральных и психических черт, социально и исторически обусловленных. Персонаж как характер раскрывается Флобером (за немногими исключениями) в единстве мысли и поведения частного

и общественного бытия. Типичность характеров каждый раз строгим образом обусловлена тщательно изученными и точно переданными типическими обстоятельствами.

Флобер часто прибегает к «вещным» перечислениям; это заметно на всех произведениях, начиная от «Госпожи Бовари» и ранней (1849 г.) редакции «Искушения святого Антония» и кончая «Буваром и Пекюше». Перечислениями вещей, предметов обихода полны и «Бовари» и «Саламбо». Флобер недаром называет произведение «ожерельем из деталей». В «Госпоже Бовари» Флобер намеревался воплотить нечто серое, напоминающее плесень. Однообразие и затхлость мещанской провинциальной жизни Флобер подчеркивает рядами сцепляющихся между собой бесконечных подробностей. В «Саламбо» же писатель хотел передать впечатление от ушедшего в небытие «багрового, молохоподобного мира».

Флобер в «Госпоже Бовари» имел дело с неподатливым, мало привлекательным, как он подчеркивает, материалом буржуазно-мещанской жизни. Но он не только не уклонялся от задачи изобразить эту жизнь, но старался как можно глубже войти в нее, ни перед чем не отступая, «все рисуя, все изображая». Главный прием, к которому прибегает писатель, пытаясь преодолеть грубость и пошлость темы, состоит в расчленении того или иного явления сцены на множество составных малых подробностей. Если по внутреннему своему смыслу совершающееся в романе и ничтожно и непривлекательно, то следует, полагал Флобер, расчленить это совершающееся на мельчайшие детали, чтобы потом уже отсюда, из совокупности разнообразных подробностей, извлечь некий эстетический эффект.

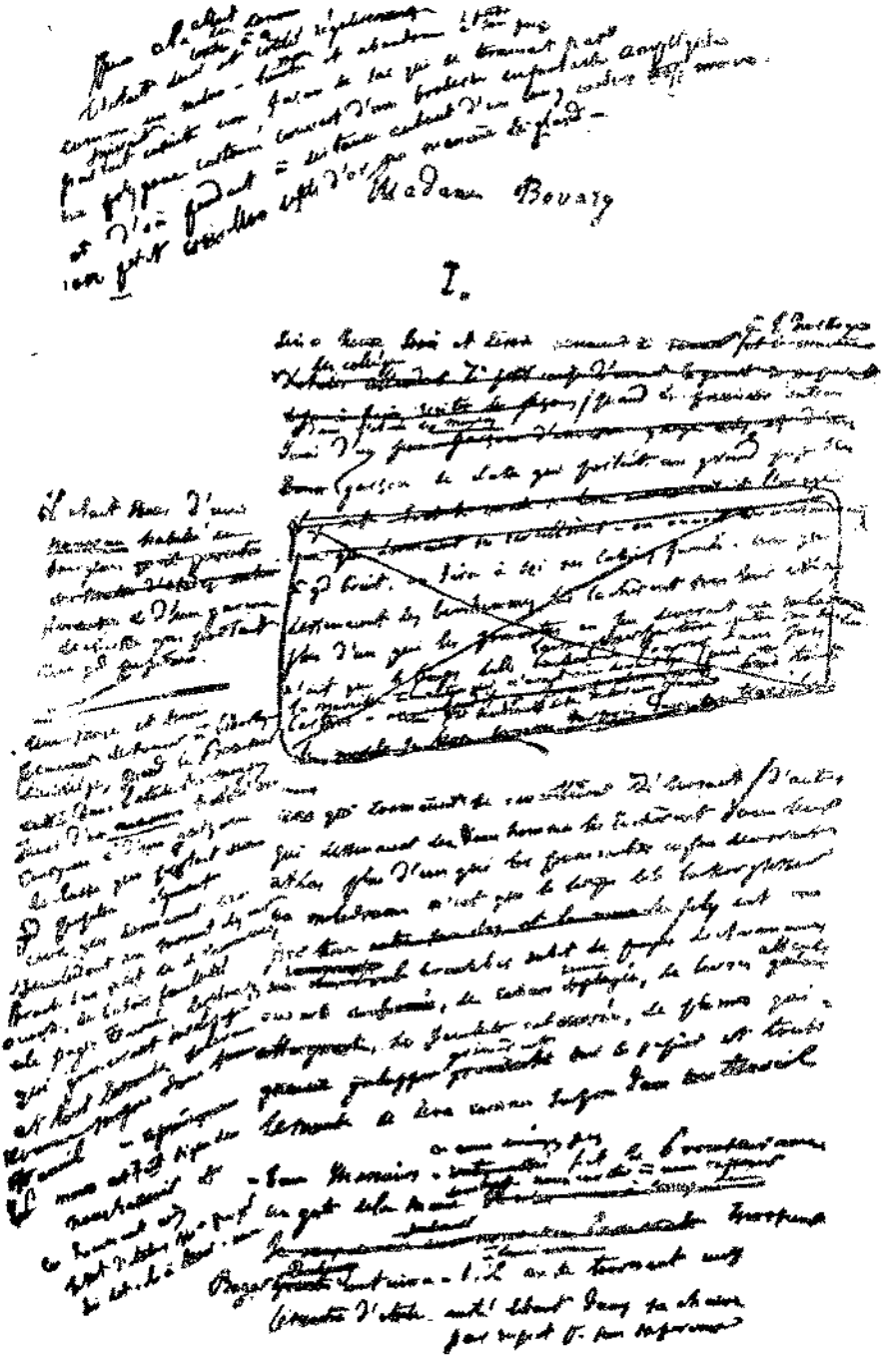
В качестве весьма показательного примера, хорошо иллюстрирующего эту сторону художественного метода писателя, можно указать на четвертую главу первой части романа, посвященную описанию празднества в честь брака Шарля и Эммы. Флобер вникает в мельчайшие подробности совершающегося, методически нанизывает одну деталь за другой. Он дает тщательное описание одежды гостей, прибывших на брачное пиршество, и т. п.

Общий смысл происходящего отталкивает Флобера своей мещанской прозаичностью, внимание его переключается на тщательную отделку деталей, передаваемых языком точным, ясным и предельно выразительным, свидетельствующим об изощренной, тонкой наблюдательности автора.

Усилия Флобера направлены на то, чтобы посредством различных манер повествования вдохнуть жизнь, движение и разнообразие в изображаемые картины жизни. Можно заметить несколько манер, типов повествования, в различных сочетаниях проходящих по всем произведениям, организующих фабулу: «обобщенное описание» и «развернутая сцена-описание». К обобщенному описанию Флобер прибегает каждый раз, когда речь идет о большом отрезке жизни персонажей, большой стороне ее, заполненной банальными, механически повторяющимися, однообразными событиями. Дается общее, суммарное представление об «образе жизни» того или иного персонажа.

В развернутой сцене Флобер дает место описанию подробностей, сталкивает персонажей в диалоге, показывает действие совершающимся непосредственно перед читателем. Сюда следует отнести многие сцены романа: свадебный пир, бал в Вобьессаре, сцену в гостинице «Золотой лев», описание сельскохозяйственной выставки и другие. Роман и начинается развернутой сценой-описанием вступления Шарля в школу.

Пишущие о Флобере обычно отмечают наклонность Флобера к сравнениям и метафорам. Впрочем, и сам писатель засвидетельствовал свою любовь



Автограф Флобера. Набросок первой страницы «Госпожи Бовари».

к сравнениям. Он признавался в начале работы над романом, что его стесняют метафоры, что сравнения «пожирают его»...

Несмотря на усилия Флобера освободиться от обилия метафор, он не мог этого сделать. Флобер *вынужден* был часто прибегать к сравнениям и метафорам; это объяснялось тем, что, вместо прямого раскрытия тех или иных эпизодов, явлений, Флобер прибегает к образным сравнениям и уподоблениям, чтобы донести до читателя возможно более точный смысл изображаемого, но избежать при этом уродливых подробностей. Например, Флобер отмечает бесцветность, крайнюю банальность разговоров Шарля Бовари. Посвящает ли нас писатель в содержание бесед Шарля? Нет, но он подыскивает сравнение, которое могло бы как можно точнее передать общий характер его речей: «Разговоры Шарля были плоски, как уличная панель».

Мучительно замедленный характер творческой работы писателя в значительной мере обусловлен внутренней борьбой в нем, стремлением прорваться за пределы ощущаемой им буржуазной предвзятости, уйти к более широкой и общей точке зрения на изображаемое. *Точность выражения* приобретала для Флобера в этих условиях характер чрезвычайно сложной и важной проблемы.

Флобер прилагал огромные усилия, чтобы слово могло как можно полнее и точнее передать содержание и смысл образа или ситуации. Флобер в ходе работы над романом меняет большое число вариантов, добиваясь наибольшей выразительности и точности языка. Нередко он признавался: «Не мог написать ни единой строки... Мне нужно было очень тонко передать нервно-психический момент, а я все время путался в метафорах, вместо того чтобы уточнить факты. Сущность моей книги — в стиле, а стиль-то и представляет вечную опасность, я увлекаюсь фразой и теряю из виду идею».

В поисках художественных возможностей реалистического изображения жизни уродливой и бесцветной Флобер обратился и к средствам словесной «живописи». Он использует цветовые обозначения как орудия психологического анализа, как средство для передачи внутреннего мира своих героев.

Флобер дает представление о чувствах Эммы и Леона как бы через некий «цветовой спектр». Чувства Леона и Эммы передаются через картину апрельского пейзажа. Через гамму бледных, прозрачных, холодноватых красок ранней весны передается платонический характер «ионвильского романа» Эммы. В иные (багровые) тона окрашен роман Эммы и Родольфа...

Обычно Флобер прилагал огромные усилия к работе над стилем произведений. В языке, в слове должен был найти воплощение идеал «гармонии стиля». Кропотливая реалистическая точность языка должна была отражать правду жизненных наблюдений и в то же время создавать атмосферу прекрасного.

Огромных трудов стоила Флоберу «Госпожа Бовари», так как он ставил перед собой задачу превратить описание «провинциальных нравов» в гармонически звучащий эпос. Флобер стремился к максимально гибкой стилистической манере, способной совместить скрупулезное описание мельчайших деталей одежды с картинами больших по внутреннему смыслу событий. Показательна в этом смысле первая сцена «Саламбо», которой открывается роман,— пир наемников в садах Гамилькара. Флобер дает заполненное множеством характерных внешних деталей описание разноплеменной массы наемников, собравшихся на празднество. Сила Флобера — в умении вызвать к жизни пластически объемное и вместе с тем живописно яркое, бросающееся в глаза представление о происходящем в каждый данный момент, в разви-

тии сюжета. Вид заболевшего пифона или женщин, сидящих у храма Танит, и многое другое можно было бы назвать пределом словесной живописи, настолько выразительной и наглядной, что потребность в графическом изображении действительно отпадает. Великое множество реалистически точных подробностей убеждает в достоверности происходящего, в непререкаемой, подчеркнуто физической конкретности совершающегося.

Флобер требовал от писателей беззаветного труда над композицией, языком и стилем произведений. Он сам не прекращал упорной работы над отдельным выражением, периодом, абзацем, главой даже и тогда, когда произведение казалось законченным. Он верил, что «стиль достигается только ожесточенной работой, фанатическим и самозабвенным упорством»... Он призывал своего ученика Мопассана вырабатывать в себе талант, т. е. «долгое терпение». Нужны труд и терпение, говорил он ему, чтобы открыть в действительности черты, не замеченные другими. Он заставлял Мопассана изобразить несколькими фразами какое-либо существо или предмет, точно указывая его особенности и отличия его от всех прочих существ и предметов того же рода или того же вида.

Флобер твердо верил в продолжение всей творческой жизни, что каков бы ни был предмет, о котором хочешь говорить, есть только одно слово, чтобы его выразить, один глагол, чтобы его одушевить, и одно прилагательное, чтобы его охарактеризовать, что нужно упорно искать их, не удовлетворяясь приблизительностью, не прибегая к удачным подлогам, к «клоунадам речи», чтобы уклониться от трудностей. Он распространяет требование правдивости, точности на всю систему изобразительных средств, предписывает себе в качестве железного закона необходимость доподлинного и самого тщательного знания всей совокупности данных, относящихся к избранному сюжету. Писатель избрал своим девизом: «Если *точно* знаешь, что хочешь сказать, то скажешь хорошо».

Поразительны точность, выразительность и «уместность» словесных средств у Флобера при передаче физических и душевных состояний персонажей. В известной «сцене кровопускания» (в «Госпоже Бовари»), которая стоила таких больших усилий писателю, он нашел, например, совершенно точное сравнение при описании физического состояния слуги Омэ — Жюстена: «...у Жюстена обморок все длился, и зрачки его утопали в мутных белках, как голубые цветы в молоке». Душевное состояние Эммы, возвращающейся домой после тайных свиданий с Родольфом, полной страха, что ее может кто-нибудь заметить, Флобер передает так: «Она подслушивала шаги, выкрики, тарахтенье телег; она останавливалась, вся бледная и трепещущая, как листва тополей, склоняющихся над ее головой».

В связи с этим следует указать на исключительный такт и художественное чутье, которые проявляются у Флобера в отборе немногих, важнейших черт в портрете или конкретной ситуации. Нельзя не обратить внимания на мастерство в отборе типических черт, которое проявляет Флобер, рисуя портрет деревенской батрачки-старушки, получающей серебряную медаль ценой в 25 франков за пятидесятичетырехлетнюю службу на одной и той же ферме. Она наделена у Флобера рядом характернейших черт, превращающих ее в обобщенный собирательный образ подневольного, порабощенного народа.

Флобер требовал от себя большой строгости и простоты в языке. Он сурово осуждает себя за то, что в первой части «Госпожи Бовари» кое-где попадаются «в некотором роде живописные мазки, мания во что бы то ни стало писать картинно». Поэтому так скуп Флобер в обрисовке пейзажей.

Пейзажные зарисовки редки, немногословны («Саламбо» здесь — исключение), из них изгнаны картинность, установка на «красивость». Флобер дает в «Госпоже Бовари» образцовые в этом смысле деревенские пейзажи, типичные для Нормандии, полные жизни и движения. В высшей степени интересны своей динамичностью городские пейзажи в «Воспитании чувств». Правда, в этих парижских зарисовках иногда уже явственно проскальзывают черты импрессионизма, нарочитой картинности.

С особенной резкостью выступает Флобер против ничем не оправданного засорения языка всякого рода диалектизмами, наблюдаемого им у молодых писателей-натуралистов. «Вы могли бы сэкономить на грубых словах»,— замечает он Золя по поводу его романа «Нана». Поддерживая дружеские отношения с Эмилем Золя, Флобер решительно выступал против крайностей натуралистической теории. Правда, и сам автор «Саламбо» несвободен от черт натурализма.

Флобер требовал от себя и от других писателей бережного и любовного отношения к родному языку. Он самым решительным образом осуждает стремление писателей прибегать к искусственному языку — «арго». Выступая против всяких неоправданных «новшеств» в языке, против языковой грубости и распущенности, Флобер отнюдь не призывал писателей к языку «гладкому», бесцветно-правильному, лишенному всего индивидуального и самобытного. Известно ожесточение, с каким преследовал Флобер попытки знакомых ему литераторов идти по линии наименьшего сопротивления, прибегать к избитым выражениям, к словосочетаниям, потерявшим блеск, силу и выразительность, «осквернениым» от частого и невежественного употребления их буржуазным обывателем.

Во всем этом нельзя не видеть взыскательного и любовного отношения Флобера к языку. Он воспитывает себя и окружающих в правилах внимательного, точного, умелого обращения со словом, знания его грамматических и синтаксических свойств.

Мопассан сравнивал французский язык с источником, воды которого никакие манерные писатели не смогли и не смогут замутить. «Каждый век бросал в этот чистый поток свои моды, свои претенциозные архаизмы и свое жеманство, однако из этих бесполезных попыток, из этих бесплодных усилий ничего не всплыло на поверхность. В природе этого языка — быть ясным и сильным. Он не дает ослабить, затемнить себя». Под этими словами с полным правом мог бы подписаться и Флобер.

Неоценимы его услуги как борца за чистоту родного языка. Флобер был и остается в истории мировой литературы благородным примером беззаветного служения правде искусства; этой правде посвятил всю свою жизнь неутомимый «труженик слова».

ГЛАВА V

ВИКТОР ГЮГО ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ 1848 г.

Революция 1848 г. и последовавший за ней контрреволюционный переворот Луи Бонапарта, открывают новый этап в творчестве Виктора Гюго. Писатель начинает принимать все более активное участие в политической жизни Франции, а затем и в освободительных движениях различных угнетенных народов. Гражданский пафос характеризует теперь направление его лучших произведений. Как поэт, романист и публицист Гюго вырастает в подлинно национального, демократического писателя Франции, передового деятеля мировой литературы.

Художественные особенности творчества Виктора Гюго определяются на этом новом этапе, прежде всего, более глубоким проникновением писателя в народную жизнь. Если и раньше, в период общественного подъема 30-х годов, Гюго в своих произведениях выдвигал на первый план людей из народа, то они были лишь одинокими носителями добра и правды, заброшенными в чуждую для них среду и обстановку; их судьба, как правило, была исключительной судьбой романтического героя, противопоставленного общественной среде, которая их окружала. В противоположность этому, народные герои лучших романов Гюго, созданных после революции 1848 г., действуют преимущественно в конкретных социальных условиях и соответствующей им обстановке. Трагическая судьба Жана Вальжана, Фантины и ее дочери Козетты — типичная для буржуазного строя судьба людей из народа. В основу даже такого романтического произведения, как «Человек, который смеется», положен реальный конфликт между нищетой народа и богатством власть имущих. Необходимость более глубокого раскрытия этого конфликта, обращение к окружению и обстановке, в которой живут и действуют его главные герои, толкают художника к использованию богатейшего опыта французского реалистического романа 30—40-х годов. Недаром в романах Гюго появляется реалистическое изображение нищенских лачуг и баррикад современного ему Парижа, занимающих в них такое место, какое они никогда еще не занимали на страницах французской художественной литературы. Романтическая система Гюго обогащается, таким образом, за счет введения реалистических зарисовок и реалистических черт характеров его героев.

При этом творчество Гюго все же сохраняет свой романтический характер. Воспитанный в эпоху романтических исканий, Гюго остается романтиком до конца своей жизни. Следует, однако, различать две стороны романтического метода в творчестве Гюго. С одной стороны, романтический пафос, свойственный писателю, приобретает более революционный характер в связи с его непосредственным участием в освободительных движениях второй половины XIX в. Эти движения происходят уже в период создания и деятельности I Интернационала, отличаются более активным участием в них пролетариата и, следовательно, большей зрелостью, чем это было в ранние периоды творчества Гюго, связанные с буржуазной революционностью (конца 20-х годов) и первыми самостоятельными выступлениями французского рабочего класса (начала 30-х годов). Именно освободительные движения второй половины XIX в., которые писатель принимает так близко к сердцу, вносят революционно-романтическую патетику в его поэзию, питают его устремленность к будущему, приводят его к созданию замечательных образов революционеров. Проблемы восстания и революций, стоящие перед Гюго в эти годы, показывают, что его мировоззрение переросло рамки утопических учений, которые были некогда почвой для создания «Собора Парижской богоматери», «Клода Гё» и романтического театра. Напротив, остатки этих социально-утопических иллюзий, эволюционировавших после 1848 г. к прямому реформизму, составляют наиболее слабую сторону романтизма Гюго; под их влиянием созданы такие образы христианских праведников, как епископ Мириэль и некоторые другие.

Наполненное гражданским разоблачительным пафосом и устремленное к будущему, творчество Гюго явно противостоит современной ему буржуазно-апологетической литературе Второй империи — как буржуазным романистам, так и поэзии Парнаса. В то же время, идеалистические иллюзии отличают творческий метод Гюго от реалистического в своей основе метода его младших современников Золя и Флобера. При всех положительных сторонах творчества Гюго после 1848 г., писатель не смог перейти рубеж, отделяющий утопический социализм от научного,— он остался идеалистом в понимании исторического процесса и не стал последовательно революционным поэтом, за что справедливо критиковал его левый, коммунистический лагерь в эпоху Парижской Коммуны [1].

1

В период 1848—1851 гг. Виктор Гюго был депутатом Учредительного, а затем Законодательного собраний, где перед ним лишь постепенно, в результате горьких разочарований раскрывались суть буржуазной демагогии и трагедия обманутого французского народа.

«Февральская революция застала Гюго врасплох,— справедливо говорил Герцен,— он не понял ее, удивился, отстал, наделал бездну ошибок» [2]. Так, июньское восстание пролетариата представилось писателю «недоразумением» и «восстанием народа против самого себя»; хотя, как большой и чуткий художник, он не мог не услышать в июньском восстании выражения законного гнева бедняков и позднее, в грандиозной эпопее «Отверженные», посвятил ему замечательные страницы, с уважением отозвавшись об «этом

[1] Выражением этой критики слева является известный памфлет «Легенда о Гюго» Поля Лафарга, который, однако, слишком односторонне охарактеризовал творчество великого национального поэта.

[2] А. И. Герцен. Былое и думы. Огиз, Л., 1946, стр. 535.

неслыханном мятеже, в котором сказалась священная ярость труда, взывающего о своих правах» [1].

Реакция, наступившая после поражения июньского восстания 1848 г., настораживает писателя по отношению к политике буржуазной республики, которую до тех пор он считал соответствующей интересам французского народа. Именно тогда, когда в стенах Законодательного собрания начала завоевывать победу гнуснейшая «партия порядка», когда победившая буржуазная реакция в союзе с церковниками стала особенно рьяно проявлять себя антидемократическими законодательными актами: против свободы образования, против свободы печати, против всеобщего избирательного права и т. д.,— Гюго начал выступать со все более резкими речами против реакционного большинства собрания, отстаивая демократические завоевания революции и выражая негодование французских трудящихся масс.

Первая значительная речь Виктора Гюго в Законодательном собрании (в июле 1849 г.) носит название «Нищета». «Пора дать слово народным интересам», «Человек из народа страдает», «Это великая нерешенная проблема, поставленная февральской революцией»,— говорил Гюго, обвиняя буржуазное Законодательное собрание в том, что оно «ничего не сделало и ничего не решило» [2].

Свои последующие выступления Гюго посвящает разоблачению внешней политики французской республики, отстаивает свободу образования против притязаний клерикалов на установление духовного надзора за всеми видами народного обучения; протестует против уничтожения революционной печати и против репрессий, применяемых к политическим заключенным. В гневном выступлении против реакционного законопроекта, который должен был вычеркнуть из списка французских избирателей 3 млн. человек и низвести рабочих снова на положение париев, которое они занимали до февральской революции, Виктор Гюго произнес пророческие слова, сто лет спустя перепечатанные газетой «Правда» в передовой статье 1 января 1950 г.: «Сокращайте, сколько вам угодно, список избирателей, вычеркивайте миллионами имена наших граждан, лишайте французов политического равенства, все это в вашей власти, в ваших руках; но вы никогда не сумеете искоренить той антипатии, которую вы внушаете нашему народу, никогда не сумеете изгладить из памяти людей те фатальные ошибки, коими так богато ваше правление; не вам остановить ход истории, не вам изменить час, который уже пробил, не вам остановить движение земли, не вам сопротивляться росту демократических идей!» [3].

С горечью взирая на то, как отнимают у французского народа завоевания, оплаченные его кровью, Гюго не отказывался в то же время от гуманистической веры в будущее торжество демократических идеалов. Именно к этому периоду его политической деятельности относится организация Первого международного съезда «Друзей мира» в Париже (21—24 августа 1849 г.), открывая который, Гюго высказал мысль о том, что «Придет день, когда бомбы и пушки будут показывать в музеях, как теперь показывают орудия средневековой пытки». «Я не только заявляю, что мира во всем мире можно добиться, я говорю, что он неизбежен»,— заявил здесь писатель [4].

---

[1] В. Гюго, Отверженные, т. II, Гослитиздат, М., 1948, стр. 303—306.
[2] V. Hugo, Oeuvres complètes, Actes et paroles, v. I (Avant l'exil), La misère. Paris, 1882, pp. 274—287.
[3] Op. cit., Le suffrage universelle, pp. 357—378.
[4] Op. cit., Congrès de la paix. Discours d'ouverture, pp. 475—476.

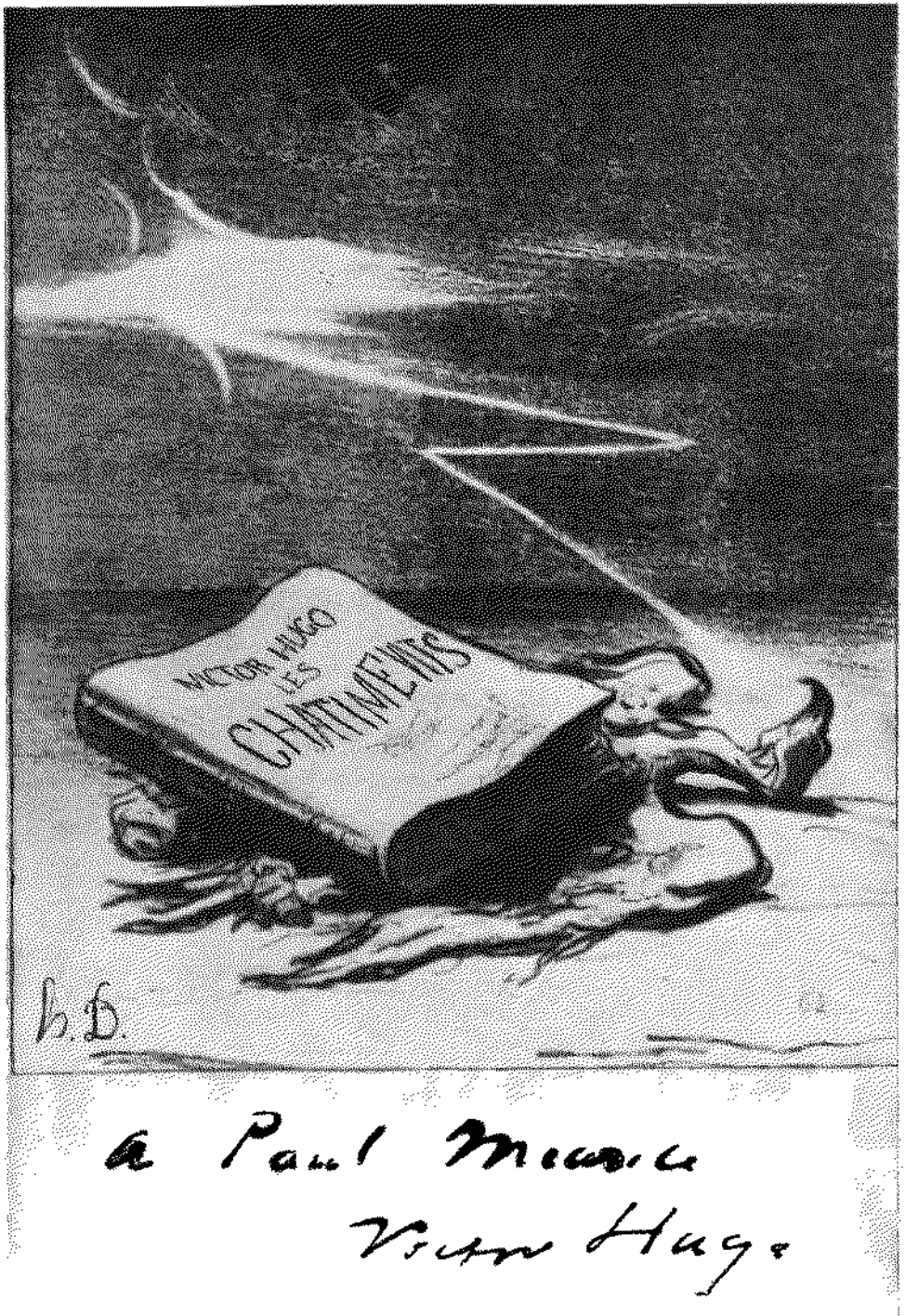
Период активной политической деятельности, направленной в защиту демократических завоеваний революции 1848 г., был важным этапом в развитии художника. Он помог ему осознать себя республиканцем и демократом и пробудил в нем силы борца и трибуна, каким он остался до самого конца своей жизни. Когда 2 декабря Луи Бонапарт произвел монархический государственный переворот, Виктор Гюго оказался в числе непримиримых республиканцев, которые организовали комитет сопротивления и, несмотря на свою малочисленность перед лицом французской военщины, подкупленной Бонапартом, пробовали поднять на восстание народ. В эти дни Гюго под угрозой ареста появляется на баррикадах, составляет прокламации к армии и к народу, призывает к вооруженному сопротивлению бонапартистской клике. Только тогда, когда становится ясным окончательное поражение республики, Гюго отправляется в долголетнее изгнание, чтобы не возвращаться во Францию до самого падения империи.

«...2 декабря 1851 он стал во весь рост: он в виду штыков и заряженных ружей звал народ к восстанию; под пулями протестовал против coup d'état и удалился из Франции, когда нечего было в ней делать. Раздраженным львом отступил он в Джерси... Как ни старались бонапартистские агенты примирить старого поэта с новым двором, не могли»,— писал в «Былом и думах» Герцен.

Отправившись в изгнание (сначала в Брюссель, затем на нормандский остров Джерсей, потом Гернсей), Гюго не сложил оружия: став пламенным обличителем Второй империи, он выступил с политическим памфлетом «Маленький Наполеон» («Napoléon le petit»), который был издан в Брюсселе в августе 1852 г. и тайно распространялся во Франции; одновременно он начал «Историю одного преступления» («Histoire d'un crime»), увидевшую свет лишь в 1877 г., и приступил к изданию сборника стихов «Возмездие» («Les châtiments»), который доставил ему неувядаемую славу народного поэта.

Памфлеты Гюго «Маленький Наполеон» и «История одного преступления» овеяны пафосом политических битв, которые писатель вел в дни переворота Луи Бонапарта и в предшествующие годы парламентской борьбы против наступающей реакции. Оба произведения являются образцом пламенной сатирической публицистики Гюго. Их задача — разбудить людей, раскрыв преступный смысл событий 2 декабря. Писатель очень близок к живой истории, к событиям и фактам, сопутствовавшим контрреволюционному перевороту. В то же время (как и в своих исторических драмах) Гюго стремится, прежде всего, к извлечению моральных уроков из истории и потому вносит в свои памфлеты большую долю субъективного элемента. Памфлетам Гюго свойственна чрезвычайно эмоциональная форма. Страстные инвективы, разоблачения, патетические обращения к отчизне, лирические отступления, рисующие горестные переживания, возмущение, мечтания писателя, постоянно сплетаются с эпическими описаниями подавленного Бонапартом Парижа или с пародийными изображениями жалкой конституции, установленной узурпатором. Отличительной особенностью «Истории одного преступления» является ее хроникальная форма: она описывает декабрьские события день за днем, подобно дневнику автора, и живо рисует его личное участие в республиканской попытке сопротивления Луи Бонапарту.

Характеризуя сочинения, посвященные бонапартистскому перевороту, Маркс в предисловии ко 2-му изданию «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта» называет «Маленького Наполеона» в числе наиболее заслуживающих внимания работ по этому вопросу. В то же время Маркс вскрывает основной недостаток книги: «Виктор Гюго ограничивается едкими и остроумными выпадами против ответственного издателя государственного



О. Домье. «Возмездие». Сатира.

переворота. Самое событие изображается у него, как гром из ясного неба. Он видит в нем лишь насильственное деяние одного человека. Он не замечает, что возвеличивает этого человека, вместо того чтобы умалить его, приписывая ему беспримерную во всемирной истории мощь личной инициативы»[1].

Замечания Маркса выявляют сильные и слабые стороны не только данного произведения Гюго, но и всей исторической концепции писателя. При всем справедливом возмущении против узурпатора Луи Бонапарта писатель не умеет разобраться в соотношении классовых сил, давших возможность этому ничтожному человеку сделаться императором Франции. Гюго не может понять, что не кто иной, как французская буржуазия, опасаясь революционного народа, выдвинула Луи Бонапарта как свою опору. Наивно-идеалистически трактует писатель исторический процесс развития общества. Он твердо верит в прогресс и прекрасное будущее человечества. Но борьбу классов — движущую силу этого прогресса — он подменяет «мудрой рукой провидения», которое якобы само ведет человечество к добру и свету. Зачем же оно допустило преступный переворот 2 декабря? Затем, чтобы довести деспотизм и бесчестие до своего предела, открыть глаза людям, окончательно разоблачить империю и утвердить идею республики,— так рассуждает писатель.

Уже здесь великий мечтатель пытается наметить контуры будущей республики, как она рисуется ему сквозь «мрак диктатуры». Он говорит о «суверенной коммуне», о всеобщем избирательном праве, об уничтожении войны, о воцарении права, законности и справедливости в будущем государстве.

Оба произведения, в особенности памфлет «Маленький Наполеон», интересны не только как разоблачение контрреволюционного переворота Луи Бонапарта, но и как произведения, в которых изложены политические, исторические и эстетические взгляды художника. Здесь Гюго полным голосом утверждает тезис об активном, пропагандистском характере искусства, стремясь разбудить нацию своим вдохновенным словом; здесь он впервые ясно выражает свои республиканско-демократические воззрения; выдвигает идею прогресса, пытается наметить контуры будущего идеального строя. Идеи, изложенные в памфлете «Маленький Наполеон», легли в основу таких шедевров поэзии Гюго, как «Возмездие» и «Легенда веков».

На протяжении 1852—1853 гг. Гюго создает сборник стихов «Возмездие», который принадлежит к числу его лучших творений. «Возмездие», по свидетельству Н. К. Крупской, любил читать Владимир Ильич Ленин, находя некоторую напыщенность, но в то же время и «веяние революции» в этих стихах Виктора Гюго.

Буря народного гнева, которая пронеслась над Европой в революциях 1848 г., выход на историческую арену французского рабочего класса, с другой стороны — разгул реакции,— сообщили поэтическому произведению Гюго еще небывалую силу возмущения и политического протеста.

Возмездие» Гюго резко противостоит характеру всей современной буржуазной поэзии.

Во второй половине XIX в., после поражения революции 1848 г., во французской буржуазной поэзии наблюдалось откровенное бегство от гражданских идеалов и от общественно значимого искусства; поэты парнасской группы (Теофиль Готье, Леконт де Лиль и др.), как известно, декларировали принцип пассивного объективизма, бесстрастности и «чистой» формы.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Избр. произв. в двух томах, т. I. М., 1955, стр. 209.

В этот момент процветания декадентского лозунга «искусство для искусства» во французской литературе изгнанник Гюго выпускает в свет свое «Возмездие», где холодному бесстрастию парнасцев противостоит воинствующая и целеустремленная страстность художника, активно вмешивающегося в окружающую его жизнь. Громовое слово «Возмездия» сознательно направлено на то, чтобы «нарушить тишину ночи», чтобы «карать», чтобы «будить». Образ поэта-изгнанника, «побежденного, но не сломленного», взывающего к «музе ненависти», стремящегося «вколотить позорные столбы над кичливой империей», встает из сборника «Возмездия» в его новой, мужественной красоте.

«Я не согнусь,— твердо заявляет поэт в стихотворении «Последнее слово», написанном в годовщину декабрьского переворота,— я обниму вас в моем нелюдимом изгнании, отечество — мой алтарь, свобода — мое знамя!» И несмотря на неоднократные предложения амнистии, с которыми правительство Бонапарта обращалось к поэту, он отвечал резким отказом, заявляя, что не вернется во Францию до тех пор, пока туда не вернется свобода. Образ поэта-гражданина, решительно восставшего против преступного режима, установленного на его родине, сумевшего пронести свой гордый протест через все 19 лет изгнания, имел сам по себе огромное моральное значение для всей прогрессивной французской культуры. «Нет», сказанное Гюго Второй империи, полностью воплотилось в гневные строфы «Возмездия». Главным оружием Гюго стал беспощадный сарказм. Об этом красноречиво говорит само построение книги.

В работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» Маркс указывает, что «партия порядка», на которую опирался Бонапарт, осуществляя государственный переворот, избрала своим паролем девиз: «*Собственность, семья, религия, порядок*» [1]. Этот девиз и показан в «Возмездии» в резко сатирическом плане. Первый раздел сборника носит заглавие «Общество спасено», второй — «Порядок восстановлен», третий — «Семья укреплена», четвертый — «Религия прославлена». Под этими заголовками наглядно демонстрируются кровавая сущность и лицемерие Второй империи.

Реальный опыт политической борьбы обогатил поэтическое творчество Гюго, сообщив ему новые колоритные образы, суровую силу языка, остроту и меткость сатирического обобщения. Поразительно многообразие художественно-разоблачительных средств, которые поэт использует в «Возмездии».

В ряде стихотворений поэт воспроизводит совершенно реалистическую картину кровавых событий переворота. Так, в стихотворении «Воспоминание о ночи 4 декабря» он рассказывает об убийстве ребенка пьяной солдатней Бонапарта во время чудовищной резни, организованной в дни переворота в Париже [2]. Сдержанно и просто, используя каждую реалистическую деталь для наибольшей выразительности картины, поэт описывает маленький трупик, повисшие руки, открытый рот мальчика и растерянную суетню старой бабушки, которая тщетно пытается отогреть холодеющее тельце у камина.

Только горестно-ироническая концовка выдает глубокое волнение художника и до конца раскрывает его замысел — вскрыть на данном примере варварскую жестокость нового режима:

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв. в двух томах, т. I. М., 1955, стр. 220.

[2] Детальный анализ этого стихотворения см. в работе Арагона: Hugo poète réaliste, Ed. sociales, P., 1952.

Несчастная, могла ль она понять,
Что тот, кого зовут Наполеоном,—
Принц и оборвыш; что в душе своей
Он жаждет жить в чертоге золочёном,
Что надобно ему прислугу, лошадей
И денег для игры и для любовниц жадных...
...Что ради этого он принялся спасать
Религию, семью, общественный порядок
И — стал детей и женщин убивать!

Перевод *В. Буренина*

Тут же рядом, в группе сатирических стихотворений, поэт создает карикатурный образ новоиспеченного императора. Он представляет Луи Бонапарта в виде уродливой обезьяны, которая напялила на себя тигровую шкуру и начала бесноваться, скрежетать зубами и кричать, что она — победитель и царь лесов, пока не пришел укротитель, не разорвал тигровую шкуру и не сказал: «Да ты просто обезьяна!» («Басня или история»).

Преступный характер декабрьского переворота прекрасно раскрывается в саркастических образах «домашнего вора», выходящего в полночь из своей трущобы, или «кровавого бандита», пробирающегося с ножом за пазухой к доверчивой республике, пока она спит, положив под голову его присягу вместо подушки (стихотворение «Nox»). Иногда же сатира Гюго строится в субъективно-эмоциональном плане и звучит неприкрытой угрозой Бонапарту. Гнев, охвативший поэта, подсказывает ему рельефный и сильный образ, сатирическую гиперболу. «Ага! Придет пора и взвоешь ты, наверно!»,— с яростью кричит он Бонапарту, образно представляя, как, срывая пуговицы с его жилета, история оголяет плечо императора, и он, поэт, уже держит наготове каленое железо, предвкушая, как под его клеймом «задымится плоть негодяя» («Он засмеялся»).

Сатире Гюго свойственен не только гневный обличительный пафос, но и широта разоблачения французского общества Второй империи. Не только Луи Бонапарт, преступно захвативший императорский трон, но и парижский архиепископ Сибур, возложивший на него императорскую корону, и полчища иезуитов, министров, чиновников, генералов, обеспечивших ему эту позорную победу, и буржуа, который из страха перед «красной республикой» голосовал за Бонапарта,— становятся объектами пламенной сатиры «Возмездия».

Пузатый биржевик! Наворовал ты денег.
Ты плотно ужинал и здравствуешь, мошенник,
Приятель всех иуд, шпиков, жандармов, шлюх!

Перевод *П. Антокольского*

— гневно бросает поэт в адрес крупной финансовой буржуазии — банкира Фульда и компании, поддержавших своими кредитами Бонапарта.

Наибольшей силы сатира Гюго достигает там, где поэт поднимается до социального обобщения и, различая две Франции, указывает на разительный контраст между бандой правителей и богачей, утопающих в роскоши, и бесправными массами бедняков, погибающих в нищете. В этом отношении особенно характерно стихотворение «Веселая жизнь». Поэт описывает сырые, темные подвалы города Лилля, которые напоминают ему картины дантова Ада, страшную нищету их обитателей, отчаяние отцов, слезы матерей, преждевременную старость дочерей, полуголую детвору. Глубокий горечью наполняется стих поэта, когда он говорит о народе Франции, еще так

недавно прославившемся на весь мир революционными баррикадами 48-го года, а ныне смятом и раздавленном торжествующей реакцией.

Шагают по тебе, народ, по баррикадам,
Недавно выросшим из мрака, под раскатом
Твоих недавних битв.
Кареты катятся, блестя и торжествуя.
Под их колесами ты втоптан в мостовую,
Ты, как булыжник, вбит.

Перевод *П. Антокольского*

Тема народа проходит через весь сборник рядом с сатирой, направленной против высших классов французского общества. Возмущенный правителями, церковью, буржуазией, только в народе ищет поэт поддержки, только с народом связывает свою глубокую веру в лучшее будущее родины. Здесь, в «Возмездии», поэт развертывает излюбленный им образ «народа-океана», который впервые появился в его поэзии во время революционных событий 30-х годов. «Похож он на тебя»,— восклицает поэт, сравнивая народ с океаном в стихотворении «Народу» (июль 1853 г.):

...В нем смерч рождается, в нем грозных бурь раскаты,
В нем бездны мрачные, откуда нет возврата!..
Громадою своей он давит великанов.
И губит корабли, как ты своих тиранов...

Перевод *Барыковой*

В программном стихотворении «Искусство и народ» поэт провозглашает тесную связь искусства с народом, говоря, что искусство призвано отражать труд, ликование и любовь народа, его насмешку над рутиной и его угрозу палачам.

Воинствующая поэзия Гюго совершенно естественно приводит его к осознанию необходимости вооруженной борьбы за родину. В «Воззвании республиканцев изгнанников Джерсея» (31 октября 1852 г.) он призывает французских граждан подняться против «бесславного правительства» Бонапарта. «Гражданин, достойный этого имени, может сделать только одну вещь: зарядить свое ружье и ждать нужного часа»,— говорит в этом воззвании Гюго.

Тема родины занимает ведущее место в сборнике «Возмездие». Родина является поэту в образе женщины, одетой в траур; она призывает: «Выходите! Формируйте батальоны!» (стихотворение «Родина»). «Нельзя жить без хлеба, тем более нельзя жить без родины»,— настойчиво повторяет поэт (в припеве к стихотворению «Песнь»). Подлинным призывом к вооруженной борьбе за освобождение родины звучит замечательное стихотворение «Тем, кто спит», которое приобрело широкую популярность во время героической борьбы французского народа с немецким фашизмом [1]:

Проснитесь же! Стыда довольно!
Презрите вражескую рать.
Пусть море встанет бурей вольной,—
Сограждане! Довольно спать!

Наденьте ваши блузы, дети,
Припомнив девяносто третий!
Несите свет во все концы!
Иль цепи свергнуть невозможно?
Иль страшен вам ваш враг ничтожный?
Ведь на титанов шли отцы...

Перевод *В. Брюсова*

[1] Стихотворением «Тем, кто спит» открывается первый номер газеты «Леттр Франсэз», вышедшей в антигитлеровском подполье 20 сентября 1942 г.

Здесь с наибольшей ясностью предстает перед нами патриотическая сила «Возмездия». Поэт обратил свое слово непосредственно к народным массам и дал образец активной, воинствующей поэзии своих дней. Мощь сатирического разоблачения сочетается в его сборнике с революционной патетикой и вдохновенным призывом.

Оторванный от родины, поэт-изгнанник продолжает мечтать о временах «универсальной республики», когда не будет больше «ада на небесах и каторги на земле», когда не будет «ни эшафота, ни солдатни; ни границ между государствами, ни мечей, в форме креста» (последнее стихотворение «Возмездия» — «Lux»). Мечта о светлом будущем, зародившаяся в изгнании, пройдет через все дальнейшее творчество Гюго. Она прозвучит с высоты баррикады в речи революционера Анжольраса (роман «Отверженные») и она осветит собой роман о первой французской революции — «93-й год».

Принцип революционно-романтического искусства — служение высокому гражданскому идеалу, призыв к подвигу, самая идея борьбы, ярко выраженная в стихотворении «Живые борются» и других стихотворениях «Возмездия»,— сохранили и поныне свое боевое значение. Вот почему огненные строки из «Возмездия», «Истории одного преступления» и «Маленького Наполеона» с новой силой зазвучали на страницах подпольной демократической печати в памятные годы Сопротивления французского народа гитлеровским захватчикам [1].

2

Борьба Гюго против Второй империи не кончается с созданием сборника «Возмездие». Ненависть к угнетателям народа, к коронованным деспотам и к официальной церкви пронизывает собой и его последующие произведения.

После того как Наполеон III посетил Лондон, в 1855 г. английские власти закрыли журнал французских изгнанников «L'homme», выходивший в Джерсее. В ответ на протест Гюго они потребовали его удаления с острова, и 31 октября поэт переехал на соседний остров — Гернсей. Здесь продолжалось исключительно многообразное и интенсивное творчество Гюго-поэта.

В 1856 г. Гюго выпускает двухтомный сборник «Созерцания» («Les contemplations»), который, как уже было сказано ранее, составлялся поэтом на протяжении 25 лет его жизни (1830—1843 гг. и 1843—1856 гг.). Сборник этот является одним из наиболее прославленных лирических созданий Виктора Гюго: в нем отражены самые разнообразные настроения, глубокие или мимолетные впечатления его жизни. «Созерцания» можно рассматривать как своеобразную поэтическую биографию поэта. Гюго недаром характеризует его как «зеркало души». Здесь встречаются и задушевные стихотворения, посвященные детству, и нежная и тонкая любовная лирика, обращенная к верной подруге поэта, и горькие сетования о погибшей в 1853 г. дочери Леопольдине, и величавые образы природы, и размышления, возникшие в связи с ними на протяжении его одиноких прогулок.

Сборник «Созерцания» вышел уже в несколько иной обстановке, чем «Возмездие», написанное по горячим следам переворота 2 декабря; к этому времени поэту уже стала ясной относительная устойчивость Второй империи; он больше уже не мог надеяться на немедленное свержение ненавистного

---

[1] См., например, подпольную «Юманите»: №№ 102, 104, 127, 131, 132, 198, 204, 211, 245 в годы Сопротивления (1940—1944), где используются отрывки из поэзии и публицистики Гюго.

режима и на скорое возвращение во Францию. Оторванный от родины, одинокий среди угрюмых скал и грозных бурь океана, Гюго углубляется в философские раздумья над миром и человеческими судьбами, которые намечались в его лирике уже в 30-е годы. Только теперь взгляд поэта становится значительно более проникновенным, более сложной и печальной кажется ему жизнь, преломленная сквозь призму его личных горестей, политических бурь и разочарований. Поэту представляется:

Земли иссохшая, неласковая грудь,
Где люди трудятся, не смея отдохнуть...
Повсюду ненависть и гнев, слепая смерть
Разит все лучшее, опустошая твердь;...
. . . . . .
На всех материках,— в крови, в дыму, в огне —
Вздымая факелы, война, как зверь, ярится,
И чей-то дом уже пылает и дымится,
И всюду бой кипит — в полях, в горах, в лесах...

Перевод *Э. Фельдман*

Вопросы социального неравенства и нищеты продолжают еще более, чем раньше, волновать поэта. Неслучайно в одном из стихотворений сборника, носящем название «То, что я увидел однажды весной», он описывает трагическую судьбу женщины-труженицы, вдовы рабочего, которая умерла от голода, не будучи в силах прокормить четверых детей.

В соответствии с таким взглядом на общественную жизнь, в новые, более мрачные тона окрашивается в лирике «Созерцаний» и сама природа. Природа больше не светла и не радостна, как в ранних стихотворениях Гюго. Теперь поэт более охотно изображает необузданные и дикие волны океана, волнуемого шквалами, таящего бездны и пропасти. Одновременно с образом бушующего океана в поэзию Гюго входят образы ночи и тьмы, образы безграничных небесных пространств. Перед глазами поэта возникают космические видения, образы: корабля, плывущего без парусов и снастей в открытом море, или черного шара земли, блуждающего в мировом пространстве и через тьму ошибок, испытаний и потерь пробивающегося к светлому грядущему.

Огромный черный шар на мировом просторе,—
Неся страдающий наш муравьиный рой,
Блуждая, катится дорогой круговой.
А небо темное с просветами у края
Объемлет этот шар, зарею согревая,
И берег близится, где нет грозы и бурь,
Где нам откроются и солнце и лазурь.

Перевод *Вс. Рождественского*

Богатая думами и чувствами, книга «Созерцаний» включает в себя более 10 тысяч стихов. Она бесконечно разнообразна по темам и стихотворным формам и ритмам. Здесь мы найдем и песню, и сатиру, и маленькую идиллию, и космическое видение. Динамичность, быстрый бег стихов и строф, отражающих быструю смену настроений и размышлений поэта, характерен для большинства стихотворений сборника.

В интересной работе, посвященной живописным приемам в лирике и эпопее Гюго, французский ученый Андрэ Жуссэн наглядно показывает, как совершенствуется поэт в зарисовке портрета, фигуры, позы и движения человека в лирике «Созерцаний». В то же время он констатирует и изменение в живописной манере поэта: появившееся у него тяготение к туманным, сумереч-

ным цветам, к резкому сопоставлению черных и сверкающих красок, к преобладанию поэтического элемента его лирики над красочным — живописным [1].

Важная проблема, занимающая Гюго в его поисках путей к человеческому счастью, была воплощена в этот период в эпической поэме «Революция» (1857), которую позднее он включил в сборник «Четыре вихря духа». В этой поэме, обычно замалчиваемой буржуазным литературоведением (как это делается и со сборником «Грозный год», посвященным Парижской Коммуне, и романом «93-й год», посвященным французской революции), поэт подвергает суровому разоблачению преступления покойных французских королей и, что очень важно, впервые провозглашает, что прогресс человечества пройдет *через революцию*:

Прогресс не обойдет со страхом дол безгранный,
Где Революция мятется, дивный зверь,
У ней взяв молнию, он даст ей светоч: верь!
И с ней направится к своей великой цели,
Чистейшей, чем снега, что на горах белели.

Перевод Г. Шенгели

Эпическая поэма «Революция» была первым шагом на пути перехода Гюго к эпическому жанру. На острове Гернсей у Гюго зародилась идея огромной эпопеи, посвященной истории человечества, которую поэт уже не покидал до самой смерти. Она вылилась в три серии «Легенды веков» («La légende des siècles») [2].

В этом составленном из нескольких циклов произведении, где поэт задался целью изобразить человечество в многочисленных аспектах — «истории, сказки, философии и науки», где соединены библейские и античные легенды, действительные исторические события, эпические образы и философско-этические размышления, Гюго пытается дать переосмысление человеческой истории. Через всю историю проносит он беспощадное разоблачение угнетателей народов. В этом — пафос «Легенды».

Легендарное и историческое прошлое человечества, начиная с древнейших времен и кончая современностью поэта, предстает здесь в драматически насыщенных эпизодах, изображающих бесчеловечные жестокости и преступления коронованных деспотов и церкви. Здесь король-отцеубийца, в обличающем его саване, залитом кровью; служители римской церкви, замышляющие убийство Христа; восточные деспоты, погрязшие в кровавых злодеяниях; средневековая инквизиция с ее зловещими кострами; целая серия легендарных и исторических королей — коварных, алчных, бессовестных, бессердечных, подобно испанскому Филиппу II, который изображен как злобный призрак, наводящий ужас на все живое и бредящий только уничтожением, которое несет человечеству его смертоносная Армада («Роза инфанты»).

Всей своей эпопеей Гюго активно спорит с официальной историей, которая основана на воспевании подвигов монархов и полководцев. Легендарного скандинавского короля, прославленного как «героя» и признанного «святым» католической церковью (в стихотворении «Отцеубийца»), поэт разоблачает как преступника, начавшего свои «подвиги» злодейским убийством старого короля. Прославленный буржуазными историками «король-солнце», Людовик XIV предстает в «Легенде веков» как один из многочисленных

---

[1] См. André Joussain, Le pittoresque dans le lyrisme et dans l'épopée. L'esthétique de V. Hugo, Paris, 1920, pp. 82—91.

[2] Первая серия «Легенды веков» была опубликована в 1859 г., вторая — в 1877 г. и третья — в 1883 г.



ВИКТОР ГЮГО.
О. Роден. Сухая игла. 1866.

тиранов народа, при котором Франция была похожа на рабыню в отрепьях. Новые времена, с их войнами, массовыми убийствами, пожарищами, обрисованы в эпопее Гюго не менее жестокими и свирепыми, чем древний мир и средневековье (стихотворения «После боя», «Кладбище Эйлау», «Междуусобная война» и др.).

При этом горячее личное чувство, искренняя взволнованность, резкое осуждение поэта всегда ясно ощущаются в воссоздаваемой им картине. Лирический пафос художника постоянно вплетается в эпическое повествование «Легенды», родня ее со сборником «Возмездие».

Не тот, кто прав, счастлив; не тот, кто прав, и властен!
Герой всегда-ль угрюм? Всегда ли раб несчастен?
Ужели у судьбы всегда один закон?—

негодует поэт в лирическом отрывке под названием «Писано в изгнании». И, не останавливаясь на констатации несправедливости, он пламенно взывает к отмщению:

Хочу возмездия! Пусть упадет мщенье
Не на невинного,— на клубы преступлений!
Победным Каином мой тяжко взор томим;
Когда царит Порок и гнется все пред ним,
Хочу, чтоб с неба гром ударил, чтоб синея,
Вонзилась молния в надменного Атрея!

Перевод *В. Брюсова*

В то же время Гюго ставит своей целью показать в «Легенде веков» не только преступления коронованных деспотов, но и неуклонное движение человечества по пути прогресса. В предисловии он пишет, что различные по сюжету стихотворения «Легенды», тем не менее, имеют между собой тесную связь; эта «великая таинственная нить человеческого лабиринта, прогресс», — говорит писатель, добавляя, что он хочет показать «человека, поднимающегося из мрака к идеалу».

Однако идея прогресса не смогла получить своего убедительного воплощения в «Легенде веков». Как и в «Маленьком Наполеоне», здесь сказались идеалистические заблуждения писателя-романтика. Не зная подлинных движущих сил истории, он мог лишь смутно угадывать поступательное движение общества, подменяя реальные факторы классовой борьбы идеалистическими представлениями о провидении, которое, якобы, фатально ведет человечество по пути прогресса. Вот почему в каждой эпохе и в каждом столкновении (будь то библейский эпизод преступления Каина или легендарная битва Роланда, или исторический факт гибели испанской Армады) поэт стремится найти извечную борьбу добрых и злых сил и доказать немощность зла перед лицом добра.

В «Легенде веков» снова раскрываются демократические идеалы Гюго — его симпатия к простым людям, его вера в то, что будущее — за ними. Трудовой народ — рыбаки, крестьяне, живущие на берегу моря, становятся главными *эпическими героями* его произведений. В то же время они выступают в «Легенде веков» лишь как страдающая масса. Они олицетворяют собой идею отвлеченного добра, но поэт лишает их активной роли в историческом процессе. В этом — слабость «Легенды веков», по сравнению с «Возмездием», где поэт обращался к народу с призывом к борьбе.

Из «Легенды веков» Виктора Гюго не получилось единого эпического произведения. Задуманная как грандиозная эпопея человечества, она распалась на отдельные части, на ряд малых самостоятельных поэм, разной сте-

пени убедительности и художественной силы. Тем не менее и «Легенда веков» представляет собой страстный обвинительный акт, который поэт выносит общественному строю, основанному на тирании и насилии. По своим художественным достоинствам это произведение Гюго является поэтическим шедевром, в котором автор показал себя великолепным эпическим рассказчиком, умеющим придать жизнь, динамику, драматическую напряженность почти каждой из маленьких эпопей, составляющих «Легенду». А. В. Луначарский в своем этюде о Гюго останавливается, кроме того, на «изумительно нарядной парчевой красочности» и «почти сплошной поэтичности» образов и оборотов «Легенды веков» [1].

В тесной связи с эпопеей Гюго находится его драматургия периода изгнания. Гюго был лишен возможности ставить пьесы на сцене, но, продолжая заниматься театром, создавал маленькие, преимущественно одноактные пьесы, которые после его смерти были объединены в сборнике под названием «Театр на свободе» («Théâtre en liberté»). В это же время Гюго пишет драму «1000 франков вознаграждения» — первую свою драму, которая построена не на историческом, а на современном материале и действие которой происходит в Париже. Но Гюго демонстративно воздерживался от постановки своих пьес на сцене. Когда директор одного из парижских театров обратился к нему с предложением поставить драму «1000 франков вознаграждения» (в апреле 1866 г.), писатель решительно ответил:

«Для того, чтобы драма, написанная мной этой зимой, могла быть сыграна на сцене, нужны условия свободы, в которой отказано во Франции всем и мне, больше чем кому бы то ни было... Я подожду: моя драма появится в тот день, когда во Францию вернется свобода».

Годы изгнания (50-е — 60-е годы) отмечены широкой общественной деятельностью Гюго. Его положение бунтаря, изгнанника, вступившего в непримиримую борьбу с императором Франции, пламенные памфлеты и политическая лирика «Возмездия» и «Легенды веков» принесли ему мировую славу и заставили прислушиваться к его голосу в самых отдаленных уголках земного шара.

Гюго стали называть «совестью народов». В статье «Старый Орфей» Ромэн Роллан говорит о нем, как о «французском Толстом», который, подобно русскому гиганту, владел мечом слова и возвышал свой голос против всех преступлений, в каком бы конце земли они ни совершались; «...старческий голос не ведал утомления, поднимаясь в защиту справедливости. Виктор Гюго был провозвестником человечности»,— говорит Ромэн Роллан [2].

В 1859 г., в связи со смертным приговором отважному американцу Джону Брауну, пытавшемуся поднять восстание против рабовладельцев, Гюго выступил с разоблачением лицемерной американской демократии и свободы.

В 1861 г., когда французское и английское правительства организовали грабительскую военную экспедицию в Китай, Гюго в открытом письме одному из участников экспедиции сатирически описал, как два бандита забрались в древнюю сокровищницу Востока: «Один из двух победителей набил свои карманы, а другой, видя это, наполнил чемоданы: затем, оба под ручку, весело гогоча, вернулись в Европу. Такова история двух бандитов»... «Мы, европейцы, называем себя цивилизованными, а китайцев — «варварами»... Вот что цивилизация сделала с варварством»,— с возмущением говорит писатель, образно изображая наглый грабеж империалистов [3].

[1] А. Луначарский, Виктор Гюго, М., 1931, стр. 24—25.
[2] Ромэн Роллан, Спутники, ГИХЛ, М., 1938, стр. 221.
[3] V. Hugo, Oeuvres complètes, Actes et paroles, v. II (Pendant l'exil), p. 269.



О. Домье. «Будьте добры, не слишком укорачивайте» («Le Charivari»). 1869 г. Литография.

Гюго активно поддерживал национально-освободительную борьбу угнетенных народов. На протяжении многих лет он ведет деятельную переписку с вождями национально-освободительных движений, в 1863 г. он помогает ободряющим словом мексиканским республиканцам в их сопротивлении вторгшимся в Мексику французским войскам Луи Бонапарта. В это же время он активно поддерживает знаменитого итальянского революционера Гарибальди. Отвечая на призыв критских патриотов, в 1867 г. Гюго протестует против турецкого деспотизма, предсказывая, что скоро должен грянуть гром и «этот гром называется революцией». В 1868 г. он с энтузиазмом приветствует революцию, вспыхнувшую в Испании, в 1870 г., выступая в защиту патриотов Кубы, он заявляет, что «Ни одна нация не имеет права накладывать свою руку на другую нацию. Никакой народ не вправе владеть другим народом, так же как никакой человек не вправе владеть другим человеком».

В 1869 г. Гюго председательствует на Втором международном съезде «Друзей мира» в Лозанне и здесь произносит знаменитые слова:

«Какой мир мы хотим? Хотим ли мы его любой ценой, без условий?— Нет! Мы не примем мира с опущенной головой и согнутой спиной. Мы не хотим мира под скипетром и под палкой... Первое условие мира — это освобождение. А для него необходим последний сокрушительный удар — революция и может быть даже война, которая будет последней» [1].

В атмосфере этой кипучей общественной деятельности и глубокого участия к судьбам угнетенных и восстающих народов Гюго создает свои превосходные социальные романы: «Отверженные», «Труженики моря», «Человек, который смеется».

3

«Отверженные» («Les Misérables», 1862) — самый значительный по охвату жизненных проблем и по размаху социальной критики роман-эпопея Виктора Гюго, где дана обширная картина народной жизни. На фоне таких важных исторических событий, как катастрофа при Ватерлоо, конец Реставрации, революционные бои 30-х и 48-го годов, автор «Отверженных» изображает судьбу бедняков, их долю, одинаково несчастную и при диктатуре Наполеона, и при Бурбонах, и при Июльской монархии. Нигде еще с такой силой и убедительностью художник не показал Парижа бедноты, Парижа жалких и мрачных трущоб.

Безработный труженик Жан Вальжан, всю жизнь преследуемый за то, что он был вынужден украсть хлеб для своей голодной семьи; работница Фантина, которая должна была продать волосы, зубы, а затем и тело, чтобы прокормить своего ребенка; сиротка Козетта, превращенная с малых лет в рабыню трактирщика Тенардье; беспризорный мальчуган Гаврош, добывающий на улице пропитание и ночлег и героически погибающий на баррикаде 1832 г.— все эти образы и трагические судьбы людей из народа являются грозным обвинением, которое Гюго бросает современному социальному строю.

В то же время буржуазная законность разоблачается художником в колоритной фигуре полицейского сыщика Жавера, цепного пса, стоящего на страже буржуазной собственности и морали и являющегося преследователем Вальжана и палачом Фантины. В образе разорившегося трактирщика, авантюриста и бандита Тенардье писатель рисует ненавистные ему черты алчности и жестокости, присущие «героям» буржуазного мира.

Роман «Отверженные» построен на реалистической основе, ибо конфликт

[1] V. Hugo, Oeuvres complètes, Actes et paroles, v. II (Pendant l'exil), p. 467.

буржуазного общества и отверженных бедняков был продиктован художнику самой жизнью. На примере этой эпопеи ясно видно, как произведения зрелого периода творчества Гюго обогащаются опытом реалистического романа, представленного во Франции Бальзаком и Стендалем. Об этом говорят жизненность ситуаций, в которые художник ставит своих главных героев, зависимость характеров от среды и обстановки, в которой они вырастают, окружение, в котором они действуют, реалистические детали, которые появляются в романе. Особенности, свойственные методу Гюго,— резко контрастные изображения характеров, сгущенные краски, к которым прибегает художник, рисуя как представителей буржуазного мира, так и мира отверженных (с одной стороны Жавер, с другой — Жан Вальжан) — отнюдь не противоречат жизненной правде, они лишь оттеняют противоречия, делают наиболее выпуклым основной конфликт эпохи — растущий контраст между бедностью и богатством, между естественной моралью неимущего человека и эгоистической моралью буржуа-собственника.

Русский цензор Скуратов был недалек от истины, когда, обосновывая запрещение издания «Отверженных» в царской России, писал по этому поводу следующее донесение своему начальству: «Как и во всех социалистических сочинениях, в этой книге несомненно господствует безнравственная тенденция производить все нарушения и преступления против установленного законом общественного порядка не от испорченной и развращенной воли преступников, а из *дурного устройства общества и бесчеловечной жестокости сильных и облеченных властью лиц*» (подчеркнуто мной.— *Е. Е.*) [1].

Действительно, «дурное устройство» общества осуждается Гюго с первой и до последней строчки его романа. Мир, построенный на нужде и несчастье таких людей, как Жан Вальжан и Фантина, надо коренным образом перестроить, преобразовать. Таков естественный вывод, к которому должен придти читатель «Отверженных».

Но каковы пути преобразования этого мира? В решении этого вопроса и начинают проявляться глубокие идейные противоречия художника.

С одной стороны, уроки действительности приводят его к революционным выводам, толкают его на путь создания образов активных, протестующих, революционных героев. С другой стороны, непонимание законов классовой борьбы, груз мелкобуржуазных непротивленческих иллюзий, идеи утопического социализма, выродившегося к этому времени в законченную оппортунистическую идеологию, продолжают влиять на Гюго и толкают его на попытку доказать своим романом, что добро, милосердие, нравственное самоусовершенствование человека могут одной лишь силой своего благодетельного примера служить средством спасения и преобразования мира.

Эти два пути воплощены очень явно в два типа положительных персонажей, которые создал Гюго в своем романе. С одной стороны, это идеальный христианский праведник — епископ Мириэль, с другой — старый якобинец 1793 г. Симпатия писателя как бы колеблется между этими двумя столь противоположными характерами — смиренным и действенным, богобоязненным и безбожным. Правда, в моральном поединке этих двух людей победа остается за якобинцем — таков смысл их единственной встречи, когда, придя, чтобы осудить, епископ кончает тем, что становится на колени и просит благословения у старого безбожника и убежденного революционера. Тем не менее показанная в этой сцене порочная попытка примирения принципов христианства с революцией, комплекс непротивленческих идей,

[1] «Французские писатели в оценках царской цензуры» («Литературное наследство», 1939, № 33—34, стр. 790).

воплощенных писателем в образе епископа Мириэля, продолжают жить почти на всем протяжении романа.

Та же коллизия воплощается в другой паре образов — высоконравственном, но пассивном глашатае народной правды — Жане Вальжане и революционере Анжольрасе. Оба они встречаются в момент июньского восстания 1832 г., но ведут себя совершенно по-разному в этой героической обстановке. Анжольрас возглавляет бой на баррикаде, а непротивленец Жан Вальжан хотя и попадает на эту же баррикаду, но не стреляет, а лишь защищает сражающихся; держит в руках своего вечного преследователя Жавера, который выполняет отвратительную роль полицейского шпиона, но не убивает его, а отпускает на волю, все еще продолжая верить, что только добром и милосердием должно воздействовать на душу закоренелого негодяя. Однако эти христианско-романтические концепции сами выдают свою несостоятельность в романе Гюго. Епископ Мириэль уходит из жизни непонятым одиночкой, который ничего не изменил в обществе своим личным примером; и Жан Вальжан, несмотря на праведную жизнь, полную моральных подвигов и самоотречений, не только не может изменить звериную сущность окружающей действительности, но постоянно делается жертвой своего непротивленческого гуманизма. Таким образом, иллюзорное представление писателя о том, что благотворительность и следование высоким нравственным идеалам могут сами по себе преобразовать мир, постоянно разбиваются объективной правдой жизни, которая вторгается в эпопею Гюго и разрушает его искусственные построения.

Другая линия романа, которая все более и более властно занимает свое место на страницах «Отверженных», по мере того, как писатель продвигается в реализации своего гигантского замысла, есть линия активного протеста, линия борьбы и революции, которую Гюго опоэтизировал в образах революционера Анжольраса и маленького Гавроша [1].

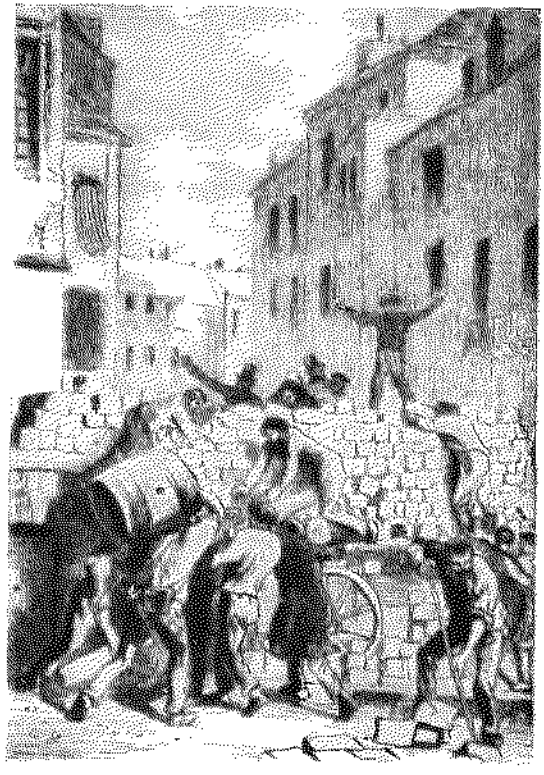
Роман «Отверженные» был задуман еще в 40-х годах, и первый его вариант имел в центре нравоучительную историю епископа Мириэля. Вернувшись к этому роману в годы изгнания, годы активной борьбы за освобождение угнетенных народов, Гюго ввел в свое произведение изображение парижских баррикад 1832 г. И героика народного восстания, красное знамя, которое реет над баррикадой, пафос революционного преобразования мира, который несут с собой ее защитники,— оказались в романе объективно гораздо сильнее, чем нравственные проповеди епископа Мириэля и добродетельное поведение Жана Вальжана. Революционно-романтическая патетика, которую мы отмечали в «Возмездии», проявляется и в лучших главах романа «Отверженные». Реалистическое изображение восставшего Парижа, рабочего предместья Сент-Антуан, где «затаились страдания и ненависть бедняков», увенчивается здесь романтической мечтой, устремленной в прекрасное будущее человечества. Замечательно, что эта мечта о будущем связана с революцией, высказывается вождем восстания с «высоты баррикады».

Вдохновитель восстания Анжольрас был одним из тех республиканских героев 1830—1836 гг., которые, по выражению Энгельса, являлись тогда «действительно представителями народных масс». Неслучайно образы этих

[1] Примечательно, что большинство французских исследователей XIX и XX веков игнорируют именно эту революционную сторону романа «Отверженные». См., например, недавно вышедшую работу I. B. Barrère, Hugo l'homme et l'oeuvre, P., 1952; автор подчеркивает «присутствие бога» в этом произведении, называет роман «миссионерским», говорит, что в нем Гюго даже будто бы приближается к мистике, но совсем не упоминает о таком немаловажном факте, как революционная баррикада и образы революционеров, присутствующие в романе

народных героев баррикадных боев 1832 и 1834 гг., вошли в произведения крупнейших французских романистов как реалистического, так и романтического направления. Не только Гюго, но и Бальзак в своих «Утраченных иллюзиях», и Жорж Санд в своем «Орасе» изобразили их как лучших людей своего времени.

«Граждане, что бы с нами не случилось нынче, ждет ли нас поражение или победа — все равно, мы творим революцию. Подобно тому, как пожары озаряют весь город, революция озарит все человечество,— говорит Анжольрас своим товарищам с высоты баррикады.— Девятнадцатый век велик, но двадцатый будет счастливым веком... Не будет больше голода, угнетения, проституции, вследствие нужды, вследствие безработицы... Друзья, мрачен час, когда мы живем и когда я говорю с вами, но этой страшной ценой мы платим за будущее. Революция — наш выкуп за это светлое будущее» [1].



Брион. Иллюстрация к роману В. Гюго «Отверженные». Гравюра Иона и Перришона.

Гюго не только вложил в уста Анжольраса вдохновенную апологию революции, но и показал, что героическая личность подлинного революционера неразрывно связана с народом, от лица которого он говорит и который поднимает на борьбу своими страстными речами. В романе показана эта революционная масса, выступившая в республиканском восстании 1832 г.: студенты из тайного республиканского общества АВС, к которому принадлежат Анжольрас и его друзья, рабочие-блузники, обрисованные беглыми, но полными симпатии словами.

Прекрасен образ парижского гамэна Гавроша. Гаврош — настоящее дитя Парижа, со всеми чертами жизнерадостного национального характера и со всеми замашками уличного мальчугана. Веселый, никогда не унывающий, дерзкий на язык, Гаврош, храбрый боец и добрый товарищ, ненавидит сытую буржуазию всей силой своего маленького, но горячего сердца. «До чего они жирные, эти самые рантье! Знай едят. Набивают себе зобы до отказа. А спросите-ка их, что они делают со своими деньгами?.. Они их проживают, вот что! Жрут, сколько влезет в брюхо»,— презрительно бросает он вслед тучным домовладельцам. «Держитесь, буржуа, вы у меня зачихаете от моих зажигательных песенок»,— тут же выкрикивает он, направляясь на баррикаду.

[1] В. Гюго, Отверженные, т. II, Гослитиздат, М., 1948, стр. 320—321. Дальнейшие цитаты по этому же изданию.

Маленький Гаврош чувствует себя, как рыба в воде, на баррикаде восставшего Парижа. Он — «ее душа». Это «какой-то вихрь»,— говорит про него писатель, показывая, как мальчуган до последнего мгновения своей жизни шутками и веселыми песенками подбадривает бойцов, помогает строить баррикаду и настойчиво требует себе ружье. «Огромная баррикада чувствовала его на своем хребте. Он приставал к бездельникам, подстегивал ленивых, оживлял усталых, досаждал медлительным, веселил одних, вдохновлял других, сердил третьих». И такова сила подлинно правдивого отображения жизни, сконцентрированная в образе Гавроша, что именно здесь писатель-романтик, склонный обычно несколько идеалистически изображать революцию, подходит к вполне материалистическому определению ее подлинных причин: «...была ли у него для этого какая-нибудь побудительная причина? Да, конечно,— его нищета»,— говорит он об участии в восстании Гавроша.

Смерть Гавроша на баррикаде, героическая смерть с веселой песенкой на устах и с полной сумкой патронов, собранных на поле боя для своих товарищей по баррикаде, является одной из лучших сцен во всей мировой литературе. Образ маленького Гавроша — наиболее реалистическое и вместе с тем наиболее возвышенное и трогательное создание творческой фантазии Гюго.

Роман «Отверженные», особенно образ Гавроша, стал близок и дорог французскому народу. На «Отверженных» Гюго воспитывался, по его собственному признанию, вождь французских трудящихся Морис Торез. Героические образы «Отверженных» оживали на всех этапах революционной борьбы французского рабочего класса. «Какая возбуждающая сила в его эпопее баррикад, какой пример героизма он предлагает революционным рабочим!.. Как он понял величие народной борьбы... возвышенную жертву повстанцев, умирающих для будущего со спокойным сознанием того, что их дело победит!»,— писала про автора «Отверженных» газета «Юманите» в мае 1935 г., вскоре после того, как революционный французский пролетариат грудью своей отразил натиск фашистских банд на улицах Парижа; вспоминая Гавроша, «Юманите» сравнивала с его подвигом подвиг молодого рабочего Анри Вийемена, павшего во время фашистского путча 1934 г.

Роман-эпопея «Отверженные» произвел огромное впечатление не только во Франции, но и за ее пределами. Л. Н. Толстой считал его лучшим романом современной ему французской литературы.

Следующий роман, созданный Гюго в годы изгнания — «Труженики моря» («Les Travailleurs de la mer», 1866).

Этот роман посвящен «уголку древней земли нормандской» — острову Гернсею, где в течение долгих лет жил в изгнании писатель. Он отмечен свойственным Гюго интересом и уважением к жизни трудового народа. Рисуя более узкий, по сравнению с «Отверженными», мирок, раскрывая частную драму, происходящую между немногочисленными действующими лицами романа, художник и здесь наглядно демонстрирует несоответствие естественных законов человеческой совести и человеческого сердца с буржуазной моралью, интенсивно внедряемой на острове пришлыми капиталистическими дельцами. Авантюрист Рантен, появляющийся на острове с целью наживы и преуспевающий в этом благодаря доверчивости моряка-судостроителя Летьери; капитан Клюбен, снедаемый бешеной жаждой обогащения и идущий ради этого на преступление; наконец, почтенный доктор богословия Жакмен Эрод, убежденно проповедующий все виды капиталистического рабства с помощью библейских изречений,— таковы «достойные» носители новых буржуазных отношений, устанавливающихся на Гернсее.

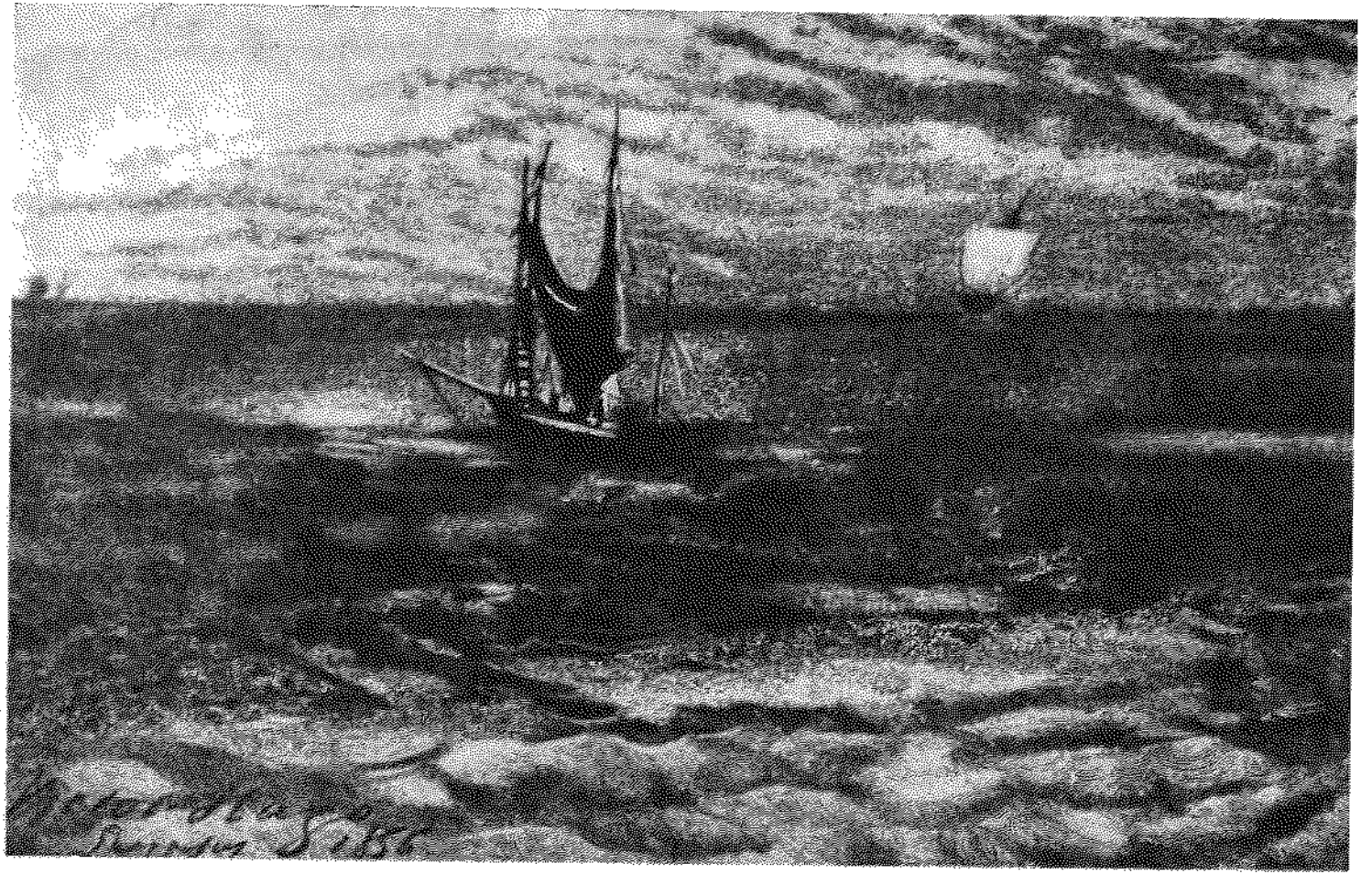


Рисунок В. Гюго на рукописи «Труженики моря».

Новые приемы реалистического разоблачения, вошедшие в романтическую систему Гюго после 1843 г., особенно наглядно выявляются в образе сухого, расчетливого, ограниченного и спесивого представителя главенствующей на острове англиканской церкви. В разговоре со старым моряком Летьери, после разорения его Клюбеном, Жакмен Эрод поочередно предлагает ему разные виды капиталистического обогащения. Вначале он советует Летьери включиться в «прекрасное коммерческое предприятие», которое занимается поставками оружия русскому царю для подавления восстания в Польше («тут можно нажить все 300 процентов»,— предупредительно сообщает отец церкви). «Не хочу царя»,— отвечает Летьери. Тогда Жакмен Эрод, прочитав краткое наставление о том, что «цари угодны богу», предлагает не менее выгодное республиканское предприятие — акции крупнейшей американской компании, занимающейся эксплуатацией техасских плантаций, на которых работает более 20 тысяч негров. «Не хочу рабства»,— в том же тоне отвечает Летьери. Тогда Жакмен Эрод, объяснив, что, согласно священному писанию, «рабство — установление священное», предлагает Летьери третий путь обогащения, каким, по его мнению, является судейская служба. Но и этот путь не прельщает честного человека. «Я не люблю виселиц»,— мрачно отвечает он на это. После этого Жакмен Эрод решает, что старик попросту помешался от горя, потеряв свое состояние [1].

В этой краткой, но сатирически заостренной сцене писатель как бы собирает в один клубок самые ненавистные для него явления буржуазной современности: монархию, олицетворенную в образе русского царя; рабовладение, бытующее в Соединенных Штатах Америки; современное правосудие, воплощенное в виселице, воздвигаемой для бедняков; торгашеский дух современной церкви, выраженный в образе самого Жакмена Эрода.

Всем этим образам ненавистного и неприемлемого для него мира Гюго противопоставляет главного положительного героя своего романа, скромного труженика-рыбака Жильята, с его прямодушным умом, великодушным сердцем и непобедимым мужеством в борьбе со стихиями природы. Страницы, рассказывающие о подвиге Жильята, героически спасающего потопленное судно старика Летьери, являются лучшими страницами «Тружеников моря». Художник сочетает яркое описание грозных и разрушительных стихий — ветра, ливня, разбушевавшегося океана — с патетическим воспеванием упорного и мужественного человеческого труда, побеждающего грозные силы природы. Благодаря этому роман о скромном и молчаливом труженике Жильяте превращается в гимн человеческому дерзанию. «Ничего у него не осталось, кроме пустой корзины от провизии, да поломанных или зазубренных инструментов. Жажда и голод — днем, холод — ночью, раны и лохмотья, тряпье на гноящихся струпьях, изодранная одежда, израненное тело, израненные руки, кровоточащие ноги, худоба иссеро-бледного лица, но пламень в глазах»,— с воодушевлением пишет художник, воспевая победу человеческого труда и человеческой воли над слепой яростью природы.

В образе Жильята Гюго возвысил и опоэтизировал трудовой подвиг простого человека, раскрыл в труде его духовную красоту и титаническую силу. Однако слабая сторона романа Гюго заключается в том, что писатель оторвал своего героя от той массы тружеников, из которой он вышел, и сделал его совершенно одиноким. При возвращении в общество людей победитель природы Жильят не нашел в нем своего места. Вся духовная сила и благородство Жильята пригодились в романе лишь на то, чтобы ценой величай-

[1] В. Гюго, Труженики моря, Гослитиздат, М., 1950, стр. 254—255.

шего самоотречения создать счастье любимого существа и уйти из жизни, как это сделал по существу и старый непротивленец Жан Вальжан, обрекший себя на одиночество и медленное умирание для счастья воспитанной им Козетты.

Роман о победе человека над природой закончился, таким образом, печальным выводом о бессилии этого человека в современном ему буржуазном мире. В романе еще раз прозвучал трагический мотив несоответствия великих человеческих дерзаний существующему устройству жизни, осуждающему на гибель самые великие и благородные порывы.

После «Тружеников моря» Гюго выступает с романом «Человек, который смеется» («L'homme qui rit», 1869) — последним романом, написанным им в годы изгнания.

«Человек, который смеется» — одно из наиболее ярких романтических произведений зрелого Гюго, где очень наглядно предстает своеобразие его художественного метода. Своеобразие это состоит в том, что романтизм Гюго не только не уводит от раскрытия основных жизненных противоречий, но, напротив, имеет в своем основании реалистическую правду жизни, служит наиболее резкому и рельефному отображению социально-политического конфликта. В исключительных, чудовищных или величественных образах романа, в романтически-зловещей обстановке старой Англии, с ее компрачикосами, которые уродуют детей и освобождают королей от неугодных им наследников,— Гюго, метя в современную Англию, разоблачает преступления аристократии и королевской власти, показывает страшную пропасть, лежащую между богатством и бедностью, между власть имущими верхами и обездоленными низами. Мрачная завязка романа: буря, ночь, неизвестные люди, бегущие из Англии и бросающие на берегу ребенка, их борьба со стихией, таинственная клятва и гибель в бушующем море — все эти типично романтические компоненты (включая эмоциональное описание пейзажа и патетический язык произведения) призваны подчеркнуть, придать наибольшую рельефность преступлению, совершенному «по приказу короля».

Исходя из главного социального конфликта — противоположности мира богатых и мира бедняков,— Гюго изображает этот объективный контраст действительности с помощью излюбленных им художественных контрастов, подчеркивающих, с одной стороны, развращенность и духовное ничтожество власть имущих (главы, посвященные высшим слоям английской аристократии, мир Джозианы, Белькифедро и т. д.), с другой — народную нужду и народные страдания, воплощенные в трагических образах двух искалеченных детей — Гуинплена и Деи, а также нищей толпы, которая приходит отвести душу на представления бродячей труппы «Зеленого ящика».

Самая композиция романа, в сущности очень простая и, в то же время, эффектная, поставлена на службу художественного отображения социальных контрастов. Почти с первых страниц повествования мы узнаем о неисчислимых богатствах, которыми владеют английские лорды, из подробной описи их доходов на стенках нищенского воэка странствующего скомороха Урсуса. В это же время оборванный, голодный, брошенный ребенок, идя через бурю и ночь по этой же самой богатейшей стране, сталкивается с другой стороной английской общественной жизни, с миром обездоленных и преследуемых законом: он встречает виселицу и нищенку с младенцем, погибающую от холода и голода.

Это противопоставление обобщается в печально иронических словах старика Урсуса: «Бродяги подлежат наказанию, тогда как благонамеренные люди, имеющие свои дома, пользуются охраной и покровительством закона. Недаром же короли — отцы народа»,— говорит он.

Во второй части романа художник еще более широко развертывает контрастное сопоставление двух миров, намеченное в прологе. Начиная с верхушки общества, он рисует портреты английских монархов — Карла II, Иакова II и королевы Анны,— которые предстают перед нами в резко сатирическом освещении. Здесь делается очевидным еще одно постоянное свойство романтической манеры писателя. Гюго-трибун, памфлетист и оратор постоянно вмешивается в творения Гюго-романиста; в момент наиболее острого разоблачения он никогда не отказывает себе в пространных авторских отступлениях, горячих речах, возмущенных репликах и иронических тирадах.

Излив весь пафос негодования, желчи, иронии и законного возмущения против развращенного и духовно ничтожного мира королей, аристократов, придворных людишек, писатель наглядно противопоставляет ему мир бедняков, где среди несчастий и нищеты он находит лучшие, драгоценные качества человеческой души. Изображая бедноту, художник намеренно создает образ исключительного, сверхчеловеческого страдания. «Если б можно было подвести итог всей совокупности человеческих несчастий, он нашел бы свое воплощение в Гуинплене и Дее»,— говорится в романе. Сын республиканца-изгнанника, обезображенный по приказу короля, и дочь нищенки, ослепшая в младенческом возрасте,— до такого разительного предела доводит художник концентрированное выражение человеческого страдания, проистекающего не из случайных прихотей судьбы, а из злой воли власть имущих, из социальных уродств жизни.

Гуинплен был «чудовищным образчиком уродливого общественного строя», «наглядной жертвой произвола, под игом которого вот уже шесть тысяч лет стонет человеческий род»,— говорит Гюго, поднимая своего героя до символа всего угнетенного человечества. «Человек искалечен. То, что сделали со мной, сделали со всем человеческим родом: изуродовали его право, справедливость, истину, разум, мышление, так же как мне изуродовали глаза, ноздри и уши; в сердце ему, так же как и мне, влили отраву горечи и гнева, а на лицо надели маску веселости. На то, к чему прикоснулся перст божий, легла хищная рука короля»,— так говорит о себе Гуинплен.

Здесь с наибольшей очевидностью предстает социальная основа романтического гротеска. Страшилище Квазимодо, оглохший от звона колоколов, горбун Трибуле, служащий королевской утехе, хорошенькая Фантина, которую нищета лишила волос и зубов, уличный клоун Гуинплен, изуродованный по приказу короля,— все эти гротески страдания и уродства призваны полнее раскрыть действительный социальный конфликт современной общественной жизни. Они являются гневным обвинением, которое художник бросает в лицо эксплуататорскому строю. И хотя общество изуродовало этих людей, оставив такие страшные следы, как смеющаяся маска Гуинплена и слепота Деи,— ничто не сможет отнять у них присущую им духовную красоту; Гюго вкладывает в своих любимых героев неумирающую силу самоотверженного чувства, нежности и благородства, которые являются поэтическим выражением народной души, обладают огромной эмоциональной силой, волнуют, трогают, вызывают глубокое сочувствие читателя.

Несколько иначе, чем Гуинплен и Дея, создан писателем образ бродячего скомороха и философа Урсуса, умудренного наблюдениями и долгими годами скитальческой жизни, который также принадлежит к лагерю нищеты и является одной из самых благородных и оригинальных фигур романа. Ведь не кто иной, как бедняк Урсус, отказывая себе в хлебе и молоке, принимает, усыновляет и выращивает двух бездомных и изуродованных обществом детей. Устами Урсуса, при помощи его грустной иронии, писатель высказывает свои печальные наблюдения над существующим общественным укладом.

Благодаря ему иронический план разоблачения социальных уродств жизни становится одним из важных планов романа.

Не ограничиваясь романтически-исключительными образами Гуинплена и Деи, в которых в сгущенной форме изображены несчастья народа, художник вводит в роман реалистические картины народной нужды, увиденные Гуинпленом с высоты его балаганных подмостков. «В этой толпе были руки, умевшие трудиться, но лишенные орудия труда; эти люди хотели работать, но работы не было. Иногда рядом с рабочим садился солдат, порой инвалид, и перед Гуинпленом вставал призрак войны. Здесь Гуинплен угадывал безработицу, там — эксплоатацию, а там — рабство» [1].

Начиная с главы, где блистающая драгоценностями герцогиня Джозиана появляется на демократическом представлении «Зеленого ящика», в романе происходит первое столкновение двух резко контрастных миров: рая богачей и ада бедняков. С этого момента статические характеристики обоих лагерей сменяются стремительным, напряженным развертыванием действия, наполненного острыми сюжетными поворотами, неожиданными и причудливыми изгибами судьбы. Таинственный арест Гуинплена, произведенный по указанию королевского жезлоносца, тюрьма, подземелье, зрелище страшной пытки «с наложением тяжестей», очная ставка и опознание смеющейся маски Гуинплена; Гуинплен во дворце, Гуинплен в опочивальне Джозианы, Гуинплен, вступающий в палату лордов... Все это стремительное чередование эффектных драматических сцен, искусно связанных художником в единый узел диковинной судьбы проданного и изуродованного ребенка, ставшего лордом и пэром Англии, после того как он был уличным фигляром, заканчивается его речью в палате лордов, которая является идейным и сюжетным центром произведения, подлинным кульминационным пунктом романа.

Столкновение двух миров путем введения в «верхи» общества человека из народа, его моральная победа над богатством и знатью — старый, излюбленный прием Гюго, который мы уже хорошо знаем по «Рюи Блазу». Однако никогда еще художник не доходил до такого ясного осознания непримиримости двух социальных полюсов общества, никогда еще не выражал такого решительного протеста от имени обездоленных, как он сделал это в речи Гуинплена: «Милорды, вы находитесь на вершине... В ваших руках власть и богатство... Вы захватили в свои руки все преимущества. Страшитесь! Подлинный хозяин скоро постучится в дверь...,— предупреждает Гуинплен.— Наступит час, когда страшная судорога разобьет ваше иго, когда в ответ на ваше гиканье раздастся грозный рев. Трепещите! Неумолимый час расплаты близится... рай, воздвигнутый над адом, колеблется в своей основе: отверженные вступают в спор с блаженствующими. Это идет народ, говорю вам, это поднимается человек» [2].

Беспощадный приговор, вынесенный господствующим классам представителем бедноты Гуинпленом, стал прямой угрозой и предсказанием грядущей социальной революции, которая неминуемо падет на головы богачей, чтобы коренным образом изменить мир. Смех и издевательства, которыми английские лорды встретили эту речь уличного скомороха, не пожелав прислушаться к предупреждающему голосу народа, доказывает только, что Гюго отказался от утопических иллюзий классового мира и веры в возможность морального воздействия на высшие классы общества.

---

[1] В. Гюго, Избр. произв. в двух томах, т. I. ГИХЛ, М.—Л., 1952, стр. 870.
[2] Там же, стр. 862.

Гуинплен был побежден в столкновении с господствующими верхами и должен был уйти из жизни, как уходило большинство трагических героев романтизма, ибо еще не пришел тот час расплаты, который предвещал Гюго его устами. Но растущий протест масс против мира эксплуататоров был с наибольшей силой запечатлен художником именно в этом романе, созданном накануне Парижской Коммуны. По остроте и обнаженности социального конфликта, по яркости и целенаправленности художественно-романтических средств, которыми писатель пользуется для раскрытия этого конфликта, «Человек, который смеется» является одним из его лучших творений.

* * *

В 1864 г. Гюго опубликовал теоретическую работу «Вильям Шекспир» («Villiam Shakespeare»), в которой изложил свои эстетические принципы, сложившиеся в период изгнания. Наиболее ценным положением этой книги является та мысль, что истинный поэт черпает свое вдохновение в народе и именно связь с народом порождает большое искусство.

Гюго провозглашает в этой работе, что писатель должен стать другом, учителем, руководителем народа. Он утверждает, что «поэты — первые воспитатели народа», что они «формируют душу народа и должны формировать ее в героическом духе». «Гении исходят из тебя, таинственная толпа. Пусть же они возвращаются к тебе!»,— восклицает он.

С тезисом о народности искусства самым тесным образом связана борьба, которую Гюго ведет за общественно значимую, полезную литературу, против проповедников «искусства для искусства».

В специальной главе «Прекрасное — служитель истинного» писатель резко возражает тем любителям «чистого» искусства, которые боятся, как бы полезное не обезобразило красоту. «Они боятся увидеть, как руки музы превратятся в руки служанки. Если послушать их, идеал может покоробиться от слишком большого контакта с реальностью. Они беспокоятся за возвышенное, если оно «опустится» до человечества. О! Они ошибаются!»,— убежденно говорит Гюго и в противоположность этому пропагандирует общественно-активное, боевое искусство, которое не боится вмешиваться в жизнь, вступаться за обездоленных и протестовать против социальной несправедливости.

«Гений существует не для гения, а для человека»,— говорит писатель, призывая поэтов «заняться изучением социальных ран», «вкушать черный хлеб бедняка», «атаковать порок, преступление, позор», «вмешиваться в решение государственных проблем».

Книга «Вильям Шекспир» суммирует творческий опыт писателя. Непримиримый социальный протест и страстная устремленность к лучшему будущему, свойственные всему творчеству Гюго, прямо и непосредственно выражены в этой работе. «Будущее торопит,— говорит здесь писатель...— Ноги несчастных стоят на раскаленном железе. Они голодны, они жаждут, они страдают... Такое общество должно быть изменено. Поищем лучшего, пойдемте все к открытию. Где обетованная земля?».

4

Последний период творчества Гюго связан с величайшим событием его современности — Парижской Коммуной, осуществившей первый в истории опыт пролетарской диктатуры.

Франко-прусская война 1870 г. глубоко всколыхнула патриотические чувства поэта-изгнанника и еще более обострила его ненависть ко Второй

империи, втянувшей Францию в эту печально окончившуюся для нее военную авантюру.

4 сентября, после разгрома французской армии под Седаном, империя Наполеона III пала. Во Франции была объявлена республика. 5 сентября Гюго был в Париже. «Париж — город цивилизации. И знаете почему? Потому, что он — город революции»,— сказал он огромным массам народа, вышедшим встретить своего любимого поэта и пронесшим его на руках через весь город. Через несколько дней прусская армия подступила к Парижу, и, начиная с этого времени, поэт мужественно разделял со своими соотечественниками все бедствия осады и голода, которые переживала французская столица.



Аликс. «Парижская Коммуна». Плакат

События франко-прусской войны и Парижской Коммуны запечатлены в сборнике Гюго под названием «Грозный год» («L'Année terrible», 1872). Здесь нашли отражение патриотический пафос поэта, его глубокое сочувствие родному народу, сражающемуся с прусскими захватчиками, мучительные колебания, связанные с непониманием деятельности коммунаров, гнев и возмущение, вызванные зверством версальских палачей после разгрома Коммуны.

Сборник создавался поэтом изо дня в день, начиная с августа 1870 г. Эмоциональный и искренний, он явился настоящим поэтическим дневником тех знаменательных дней, когда во Франции развертывались события мирового значения, приведшие к первому опыту пролетарской диктатуры.

Первый цикл сборника, охватывающий период от августа 1870 г. до января 1871 г., посвящен событиям франко-прусской войны. Поэт описывает поражение французской армии под Седаном и посвящает вдохновенные стихи героическим народным защитникам осажденного Парижа. Париж — город революционных традиций — он противопоставляет «подлым служителям алтаря и трона». Война представляется ему войной нового мира, олицетворением которого является свергнувший империю Париж, против старого мира королей, попов и тиранов, который представляет Пруссия. В стихотворениях, связанных с обороной Франции, Гюго далек от идей непротивленчества, которые некогда проповедовали такие его герои, как епископ Мириэль и Жан Вальжан. Когда дело идет о том, чтобы «изгнать вандалов», заставить «отступить феодальные банды», «нам нужен меч, а не четки»,— решительно заявляет он (в стихотворении «Je ne sais si vous semblez étrange à ceux», ноябрь 1870).

В эти дни поэт-трибун обращается ко всей нации не только со стихами, но и с пламенными воззваниями. В воззвании «К французам» он страстно призывает весь народ подняться против наглых захватчиков, не давать отдыха врагу, организовать страшную битву за родину. «Франтиреры, наступайте, пробирайтесь сквозь чащи, переправляйтесь через потоки, используйте темные ночи, извивайтесь в оврагах, скользите, ползите, прицеливайтесь, стреляйте, истребляйте завоевателей!»,— призывает Гюго [1].

В это же время поэт выпускает новым изданием свой прославленный сборник «Возмездие», с тем чтобы употребить гонорар на нужды национальной обороны. Пушке, созданной на эти деньги и получившей его имя, Гюго посвящает стихотворение «Пушке Виктор Гюго» (декабрь 1870), где поэт решительно провозглашает отказ от своих прежних христианско-непротивленческих идей:

И, так как я всегда, поскольку было сил,
Прощал и снисходил, и кротостью лечил...
...И мне, мечтателю, кто ведал скорбь, казались
Единство — библией, евангелием — любовь,—
Ты, страшный тезка мой, лей беспощадно кровь!

Перевод *Г. Шенгели*

В этот период, когда поэт решительно отходит от принципов христианского смирения, ханжески проповедуемых реакционным духовенством, резко обостряется старинная вражда, существующая между ним и официальной церковью. В стихотворении «Епископу, назвавшему меня атеистом» (ноябрь 1870) он громогласно протестует против шпионских методов церкви и против официальной религии, которая поддерживает «разбойников-монархов».

В момент капитуляции Парижа, когда, несмотря на энтузиазм парижского народа, столица Франции была сдана правительством «национальной обороны», превратившимся в правительство измены народу, Гюго выступил со стихотворением «Капитуляция» (27 января 1871 г.), где с горечью и возмущением отозвался об этом изменническом акте. С неменьшим негодованием откликнулся Гюго на стремление реакционного Национального собрания восстановить во Франции монархию. Называя себя «сыном республики», поэт твердо заявлял, что «с Францией никогда не выйдет больше монархического фокуса», что «в крови французского народа нет рабской примеси и его кулаки, сшибавшие королей, сшибут и их лакеев» («Мечтающим о монархии», февраль 1871).

Буржуазная республика 1870—1871 гг. не принесла никаких благ народу, и Гюго быстро убедился в этом. Избранный депутатом Национального собрания по департаменту Сены, он вскоре вышел из него, протестуя против ряда антинародных актов, в том числе против обструкции, которую оно устроило итальянскому революционеру Гарибальди, принимавшему участие в обороне Франции.

Однако путь полного разочарования в буржуазной республике еще не был пройден поэтом.

В исторический день 18 марта, когда покрытый баррикадами пролетарский Париж поднял знамя Коммуны, поэт провожал на кладбище внезапно

[1] Это воззвание, написанное 17 сентября 1870 г., в момент, когда прусские войска стояли под Парижем, получило огромный резонанс в 1943 г., когда Париж был во власти гитлеровских захватчиков. Его напомнил в своей речи вождь французских трудящихся Морис Торез, его перепечатала подпольная в те дни газета «Юманите» и вслед за ней другие газеты французского сопротивления. Второй раз в истории огненные слова национального французского поэта нашли живой отклик среди народных масс оккупированной Франции.

скончавшегося сына. Сочувствуя его горю, рабочие разбирали баррикады и, снимая шапки, пропускали грустное шествие.

Стихотворением «Погребение», написанным 18 марта 1871 г., и начинается цикл стихотворений «Грозного года», посвященных событиям Парижской Коммуны. Вспоминая покрытый баррикадами Париж, Гюго славит «великий город, вырастающий в революции», и говорит о его невиданной мощи и его народе-герое.

Из стихотворения «Мать, которая охраняет свое дитя» (написанном уже в Брюсселе, куда поэт выехал по делам умершего сына в первые же дни Коммуны), видно, что Гюго продолжает с живой надеждой взирать на все происходящее в Париже. Коммуна представляется ему матерью, которая любовно пестует «гигантского младенца», имя которого «Завтра». В стихотворении «Вопль» (15 апреля 1871 г.) Гюго громко протестует против карательных мер, предпринятых Версалем против революционного Парижа. «Казнить Париж? За что? За поиски свободы!»,— восклицает он возмущенно. В этот момент поэт как будто проникается сознанием огромного исторического значения Парижа в дни Коммуны:

Он дышит будущим, он созиданьем полн,
Немыслимо казнить гул океанских волн...

Перевод *П. Антокольского*

Однако последующие стихотворения сборника, датированные апрелем и маем 1871 г. (до событий «кровавой недели»), показывают, что, несмотря на все свои симпатии к народу, Гюго не смог подняться до истинно революционного пафоса коммунаров.

Реакционная пропаганда делала в этот момент все возможное, чтобы отвоевать поэта у народного лагеря, которому он был предан всей душою. Прежде чем удалось затопить в крови Коммуну, французская буржуазия попыталась облить ее клеветой, обвиняя коммунаров в «чудовищном терроризме», как это всегда делала в подобных случаях буржуазия всех времен и всех наций. Поэт, поддавшись на удочку врага, стал скорбеть об «ошибках» и жестокостях «обеих сторон» (Версаля и Коммуны), пытаясь найти слова примирения в той принципиально непримиримой классовой схватке, какой являлась борьба пролетарской Коммуны против буржуазии.

Сомнения, овладевшие поэтом, обнаружились наиболее ярким образом в стихотворении «Два трофея» (май 1871). Здесь он скорбит по поводу разрушенных национальных памятников Парижа, и ему представляется, что Париж находится во власти двух равно губительных сил, из которых «одна его громит, другая разрушает». Ему кажется, что «этих сил бессмысленна вражда». Лишь после разгрома Коммуны объединенными усилиями буржуазной Франции, поддержанной вчерашним национальным врагом Бисмарком, поэт воочию увидел подлинно звериные облики противников Коммуны и на ужасах «кровавой недели» смог убедиться, в каком из двух лагерей осуществляется жестокий и кровавый террор против народа.

Тогда-то и началось славное единоборство поэта со сворой версальских палачей и европейской реакцией, которая за ними стояла. Поэт не побоялся выступить в защиту побежденных. Он во всеуслышание объявил свой дом в Брюсселе убежищем для преследуемых коммунаров, потребовав от бельгийского правительства соблюдения права и законности, от которых оно отказалось. Страстный, негодующий голос Гюго снова прозвучал на весь мир, как во времена «Возмездия» и «Маленького Наполеона». Недаром, отмечая 50-летие со дня смерти Гюго в июне 1935 г., Франция Народного фронта

устами писателя-коммуниста Поля Вайяна-Кутюрье заявила, что она — с Гюго,— «защитником коммунаров против версальских палачей» [1].

В ряде стихотворений, датированных маем и июнем 1871 г.: «День или ночь сейчас?», «Расстрелянные», «Я видел кровь» и др., поэт с возмущением описывает ужасы «кровавой недели» и пытается остановить «версальских зверей», чем вызывает бешеную злобу объединенной реакции чуть ли не всей Европы.

Все на меня тогда рванулись без изъятья:
Послала церковь мне библейское проклятье,
Изгнанье — короли, булыжники — толпа,
Я у позорного был выставлен столба...

Перевод *Г. Шенгели*

Вначале поэт требовал пощады коммунарам, главным образом из гуманных побуждений, из протеста против кровавых зверств победителей и из жалости к побежденным, действия которых он не одобрял, но извинял, ссылаясь на их некультурность и темноту (стихотворения «Чья вина», «Вот пленницу ведут», «Рассказ той женщины» и др.). Но вслед за этим героический дух Коммуны, величавая красота ее защитников покорили поэта и породили лучшие стихотворения «Грозного года». Жалость к жертвам «кровавой недели» в сборнике «Грозный год» сменяется подлинной апологией революции.

Знаменитое стихотворение «За баррикадами, на улице пустой» (27 июня 1871 г.), где поэт создает образ мальчика-коммунара, который добровольно пришел умереть вместе со взрослыми товарищами под пулями версальских солдат, заставляет вспомнить замечательный образ Гавроша. В стихотворении «Расстрелянные» поэт говорит о спокойном мужестве коммунаров, воссоздает суровые облики расстреливаемых героев, которые умирают, не сгибаясь, с твердым сознанием своего правого дела. Теперь поэт снова поднимается до понимания непримиримости классовой борьбы и полностью оправдывает законную ненависть бедняков. Он начинает говорить с палачами Коммуны от имени павших коммунаров:

Горит ваш Тюильри, в отместку подожженный.
И вот от имени всей голытьбы сраженной
Я объявляю вам, бездушные сердца,
Что мертвое дитя дороже нам дворца.

Перевод *П. Антокольского*

В стихотворении «Суд над революцией», написанном уже в ноябре 1871 г., в обстановке дикого разгула торжествующей реакции, поэт бросает гневное обвинение судьям коммунаров:

Вы революцию призвали к трибуналу
За то, что, грозная, безжалостно изгнала
Факиров, дервишей, полночных сов, ворон;
За то, что нанесла церковникам урон;
За то, что, поглядев в глаза им неприкрыто,
Принудила бежать попа и иезуита...

Образно представляя, как заколыхался и застонал «черный мрак старого мира», безжалостно разрушаемый революцией, поэт с энтузиазмом восклицает:

Вы, судьи, судите преступный луч рассвета!

Перевод *П. Антокольского*

---

[1] «Oui, aves Hugo!», «Commune», № 22, juin 1935.

Гюго не разобрался в исторических силах, являвшихся двигателем первой пролетарской революции, но чутьем понял могучую силу революционного преобразования мира. Он понял, что эта революция представляет смертельную угрозу для старого, эксплуататорского мира, и он опоэтизировал ее в образе «всемирного потопа» в эпилоге своего сборника, в стихотворении «Во мраке». Здесь мы ощущаем вместе с поэтом, как с нарастающей силой вздымаются и движутся чудовищные валы, как кипит водоворот, как исчезают в пучине веками освященные столпы старого мира. «Ты думал, я — прилив, а я — потоп всемирный!»,— торжествующе говорит погибающему старому миру могучая волна.

Этот эпилог сборника звучит прекрасным оптимистическим аккордом, глубокой верой в неизбежную гибель эксплуататорского строя.

Сборник «Грозный год», отразивший эволюцию политических взглядов Гюго, не обладает той цельностью и идейной монолитностью, которая характеризует сборник «Возмездие». Но, неся на себе печать колебаний и сомнений поэта, «Грозный год» отличается в то же время большой эмоциональной силой, искренним возмущением, горячим патриотическим чувством.

Так же как и в «Возмездии», мы встречаем здесь разнообразные интонации и жанры: эпический, сатирический, лирико-патетический и др. Сборник «Грозный год» дает суровые реалистические зарисовки, когда поэт показывает ужасы «кровавой недели», и он полон могучего революционно-романтического пафоса, когда создает образ революции — потопа, который должен поглотить в своей пучине ненавистный мир палачей и тиранов.

Теме революции, с новой силой зазвучавшей в творчестве Гюго в связи с героической эпопеей Парижской Коммуны, посвящен и последний шедевр старого писателя. В 1874 г. вышел в свет роман «93-й год», созданный на материале событий французской буржуазно-демократической революции XVIII в., заново осмысленных поэтом в свете недавнего опыта Парижской Коммуны.

В обстановке дикого разгула кровавой реакции после разгрома Коммуны Гюго задумал прославить «величие и человечность революции» (как он сам впоследствии определил свое намерение). Цель его книги — прославить революционный 93-й год и, одновременно, ответить на подлую клевету, которой контрреволюция продолжала преследовать память героически павшей Коммуны.

Величественная атмосфера революции охватывает нас с первых страниц романа. 93-й год — вершина буржуазно-демократической революции XVIII в., «времена эпической борьбы», как называет их сам писатель. Гюго намеренно избирает момент наступления контрреволюции, когда молодая республика в величайшем напряжении всех сил должна была защищаться и от внешних и от внутренних врагов. Значительность происходящего отражается и в эпическом характере повествования, и в драматических эпизодах, и в героических образах романа. Корабль, идущий во Францию с назначением доставить туда главаря контрреволюционных банд, отвязавшаяся пушка, бешено носящаяся по его палубе; леса Вандеи, находящиеся во власти мятежников; заседания революционного конвента, на котором сосредоточено внимание парижской бедноты; крестьянка-мать, бредущая день и ночь среди пожаров гражданской войны в поисках своих детей, увезенных мятежниками; осада крепости и дети в пылающем замке; суд революционного трибунала, призванного карать изменников родины, — каждый из этих драматических эпизодов является как бы отдельным сколком великой революционной эпопеи.

Два лагеря борьбы — лагерь революции и лагерь контрреволюции, — обрисованные крупными и яркими штрихами, с самого начала резко противопоставлены художником.

Лагерь революции — это, прежде всего, восставший народ Парижа, разутый, раздетый, голодающий, но героически терпеливый благодаря вдохновляющей его идее. «Надо терпеть; у нас революция», — говорит парижская беднота, в то время как немцы стоят у самых ворот Парижа, англичане только и ждут момента для высадки своих войск в Бретани; Вандея охвачена контрреволюционным мятежом, и длинные очереди у всех лавок свидетельствуют о том, как в городе не хватает ни хлеба, ни угля, ни мяса. Однако не было никаких признаков упадка духа в народе, «ничего, кроме угрюмой радости, что наконец покончено с престолами. Волонтеры валили толпами, предлагая родине свою жизнь», — рассказывает писатель в главе под названием «Улицы Парижа в те времена» [1].

Героизм революционного народа воплощается в деятельности Конвента; того самого Конвента, который Ленин назвал «диктатурой низов, т. е. самых низших слоев городской и сельской бедноты» [2]. «Конвент был первым воплощением народа», — говорит Гюго, описывая огромный зал Конвента, в который в дни народных волнений набивалось до трех тысяч человек, и рассказывая о том, как толпы оборванцев тащили в Конвент золото, серебро и прочие драгоценные вещи, предлагая их в дар отечеству и не прося никакой награды, кроме позволения проплясать перед Конвентом Карманьолу. Гюго воодушевляет это слияние «верховной власти и народа», «совета старейшин и улицы», которое он наблюдает в Конвенте.

Так же как Конвент и беднота Парижа, «величие и человечность» революции наглядно представляют в романе усатые санкюлоты из батальона «Красная шапка», которые, отважно сражаясь с контрреволюцией, проявляют отеческую заботу об осиротелых детях бездомной крестьянки Флешар. Прекрасен в своей человеческой теплоте образ сержанта Радуба, героического защитника республики и подлинного сына народной Франции.

Величию и человечности революции художник противопоставляет варварство и бесчеловечность контрреволюции.

Контрреволюция — это французские аристократы, лишившиеся своих сословных привилегий и объявившие родине подлую и кровавую войну на деньги иностранцев. Это — английское правительство, вооружающее французских изменников, засылающее шпионов, убийц, а заодно и фальшивые ассигнации во французскую республику. Это, — наконец, мятежная Вандея, тупая, темная, варварски жестокая и неистовая в своем рабском преклонении перед вековыми идолами — королем, попом и сеньором. Разоренные департаменты, опустошенные поля, горящие деревни, разграбленные жилища, зверское избиение республиканцев, — вот что принесла Вандея, ставшая главным очагом контрреволюции во Франции. Тень «кровавой недели», организованной международной реакцией после разгрома Коммуны, как мрачный призрак стоит за описанием белого террора, который дает Гюго в своем романе. «Еще не так давно мы видели образчики таких нравов», — говорит писатель, описывая, как вандейские варвары расправлялись с республиканскими бойцами, порой закапывая, среди расстрелянных, и полуживых людей.

Два лагеря — революции и контрреволюции — воссозданы в грандиозном контрастном противопоставлении, которое проходит через всю образную систему романа.

---

[1] В. Гюго, Избр. произв. в двух томах, т. II. Гослитиздат. М.—Л., 1952, стр. 77—81.

[2] В. И. Ленин, Соч., т. 10, стр. 339.

С одной стороны, мрачная башня Тург, со своими бойницами, подземельями, каменными мешками, орудиями средневековых пыток, олицетворяющая пятнадцать веков феодального рабства. С другой — неумолимая гильотина, воплощающая идею революционного возмездия.

С одной стороны — старый аристократ, маркиз де Лантенак, посланный англичанами возглавить мятежную Вандею; с другой — сын революционного народа Симурдэн, защищающий родину и революцию со всей силой неподкупной совести и непреклонной воли.

Сопоставление двух лагерей с особой силой художественной выразительности воплощается в этих двух фигурах. Маркиз де Лантенак защищает от наступающей революции привилегии своего класса, свою землю, свои титулы и свои феодальные права, не брезгуя при этом никакими средствами. Симурдэн, напротив, действует во имя родины и революции, ничего не имея и не желая иметь для себя лично. Маркиз де Лантенак презирает человечество, несет ненависть и истребление народу. С девизом «быть беспощадным!», «никого не щадить!», «убивать, убивать и убивать!» проходит он по селам и городам Франции, используя вековые предрассудки, возбуждая невежественные умы, поджигая деревни, расстреливая мужчин и женщин, добивая пленных и раненых. Симурдэн, напротив, с нежностью относится к народу. «У него была своя своеобразная жалость, предназначенная только пасынкам судьбы, — говорит писатель. — Он собственноручно перевязывал раны, ходил за больными, дни и ночи проводил в лазаретах... готов был плакать над босоногими голодными детьми, не имел ничего, потому что все раздавал бедным». И если Симурдэн и был суров и безжалостен к врагам революции, то только потому, что он твердо знал, что этот враг стремится убить молодую республику, завоеванную ценой народной крови.

Концепция революции, которую Виктор Гюго вынашивал уже многие годы, получает наиболее полное и законченное выражение именно в романе «93-й год», особенно в образе якобинца Симурдэна. От Гюго ускользают материальные историко-экономические процессы, лежащие в основе революции. Он воспринимает ее лишь в идейно-эмоциональном плане, говоря об «очистительной буре», о «чудодейственном ветре», о «необъятной и неукротимой идее». Не постигая буржуазного характера революции 1789 г. и тех социально-политических противоречий, которые продолжали порождать ожесточенную борьбу между разными социальными прослойками «третьего сословия», участвовавшими в революционном свержении старого режима, Гюго, идя за буржуазными историками, склонен объяснить эту борьбу простым столкновением характеров и личной враждой революционных вождей. Вот почему он беспомощен в изображении исторических деятелей французской революции, и глава, описывающая встречу Марата, Дантона и Робеспьера в кабачке на улице дю Паон, получилась самой неудачной и объективно несправедливой в его романе. При всем том писателю дано ощущение мощи и величия революции. Гюго подчеркивает неизбежность революционных потрясений и их глубоко прогрессивное значение для жизни народов, понимая, что революция несет с собой не только разрушение старого мира, но и созидание нового. Рисуя созидательную деятельность Конвента, Гюго говорит: «Углубляя и очищая революцию, Конвент попутно двигал цивилизацию. Он был не только горнилом, но и кузницей. В этом котле, где клокотал кипящий террор, отлагался прогресс. Из этой хаотической тьмы, из этих бешено мчащихся туч вырывались яркие лучи света, лучи вечных законов... Эти лучи не погасли. Они остались на небе на вечные времена сиять всем народам. Они зовутся справедливостью, терпимостью, разумом, истиной, гуманностью, любовью».

Принципиальный вопрос, стоявший перед писателем в эпоху создания «Отверженных», — каков должен быть истинный путь достижения всечеловеческого блага: путь революции или путь личных благодеяний (путь Анжольраса или путь епископа Мириэля), по существу, был решен ко времени создания «93-го года». Уроки Парижской Коммуны не прошли для Гюго даром. Теперь он уже не мыслит о возможности достижения счастливой жизни вне революции, вне общественной борьбы. Путь личного самоусовершенствования и одиночной благотворительности, исповедуемый некогда Жаном Вальжаном и Мириэлем, уже невозможен в этом романе. Правда, и здесь есть философствующий бедняк Тельмарш, который, подобно бродячему философу Урсусу из «Человека, который смеется», стоит особняком от общества, не приемля его законов, но и не вмешиваясь в схватку, которая вокруг него происходит. Среди волнений гражданской войны нищий Тельмарш живет под обаянием мирной природы. Сострадательный ко всякому людскому несчастью, он, как некогда Жан Вальжан, освободивший сыщика Жавера, спасает контрреволюционера Лантенака, просто как человека, который находится в опасности. Но этот «добрый» поступок имеет в романе «93-й год» совершенно противоположный смысл. Спасая контрреволюционера Лантенака, Тельмарш вместо добра приносит неисчислимые бедствия ни в чем не повинным людям. Горящими деревнями, массовыми расстрелами, беспощадным террором открывает свой путь Лантенак, только что спасенный нищим Тельмаршем. «Если бы я знал! Если бы я только знал!»,— восклицает ошеломленный Тельмарш, вздыхая над жертвами Лантенака. Таким образом, идея абстрактного добра и милосердия решительно отвергается писателем. Подлинную человечность и справедливость он ищет уже не вне революции, а только в ней самой.

Положительный идеал Гюго, как и в романе «Отверженные», воплощается теперь в образах двух положительных героев (Симурдэна и Говэна). Оба они — герои революции, связанные кровно с ее воинственной поступью, с активной, революционной защитой человеческих идеалов.

Симурдэн и Говэн олицетворяют две стороны революции, «два полюса правды», как называет их писатель. Образ Говэна, вместе с тем, использован писателем для постановки и решения второй важной проблемы романа.

Симурдэн и Говэн — люди единого революционного лагеря, защищающие единую революционную правду. Убежденные солдаты революции, они заняты одним и тем же делом. Говэн — любимый ученик и духовный сын Симурдэна; они связаны между собой крепчайшими узами идейного единства и сердечной привязанности. Но в эту тесную дружбу, в это духовное единство революционного лагеря писатель намеренно вводит трагический конфликт для того, чтобы поставить и разрешить в своем романе волнующую его проблему мнимого противоречия между беспощадностью революции и ее глубоко человечной гуманной целью.

«Революция подвергается самым серьезным испытаниям на деле, в борьбе, в огне, — учит Ленин. — Если ты угнетен, эксплуатируем и думаешь о том, чтобы скинуть власть эксплуататоров, если ты решил довести дело свержения до конца, то должен знать, что тебе придется выдержать натиск эксплуататоров всего мира; и если ты готов этому натиску дать отпор и пойти на новые жертвы, чтобы устоять в борьбе, тогда ты революционер; в противном случае тебя раздавят»[1]. Эту сторону революции воплощает в романе Гюго нравственно чистый и беспощадный Симурдэн, представляющий

[1] В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 49.

собой такой тип революционера, который готов дать отпор натиску контрреволюции и пойти на новые жертвы, чтобы спасти республику.

Но революция отнюдь не исчерпывается беспощадностью. Глазами своего любимого героя Говэна гуманист Гюго, принявший революцию и необходимость революционного насилия, хочет заглянуть вперед, в область прекрасного будущего, которое революция несет людям. Однако ошибка Говэна в том, что, по его мнению, уже сегодня, в горниле жестоких классовых битв, он может осуществить свои идеи гуманности по отношению ко всем людям.

Напрасно Симурдэн предупреждает его, что эти идеи могут оказаться предательством и привести к преступлению, когда имеешь дело с врагами революции и отечества. «Берегись!..,— говорит Симурдэн.— У революции есть враг — отживший мир, и она безжалостна к нему, как хирург безжалостен к своему врагу — гангрене... Неужели у тебя хватает духу требовать от нее пощады гнойной язве, отравляющей весь общественный организм? Нет, она не послушает тебя. Она крепко держит в своих сильных руках наше гнусное прошлое и прикончит его. На теле цивилизации она сделает глубокий надрез, который оздоровит человечество... В такое время, как наше, жалость может оказаться одной из форм измены...».

Чтобы дать наглядное воплощение спора, происходящего между Симурдэном и Говэном, чтобы создать представление о трагических испытаниях революции, писатель вводит в повествование неожиданное перерождение Лантенака, которое вызывает преступную слабость Говэна. Здесь в романе сказываются старые идеалистические заблуждения писателя, его наивное представление о возможности внезапного божественного просветления в душе закоренелого преступника и негодяя. Именно такое «просветление» под влиянием душераздирающего крика матери романтик Гюго рисует в душе контрреволюционера Лантенака, заставляя его возвратиться в осажденную крепость, чтобы спасти детей из горящей башни и добровольно отдаться в руки своих врагов (поступок, совершенно немыслимый и невероятный, с точки зрения писателя-реалиста, ибо он никак не оправдан всей биографией, характером и поведением прежнего Лантенака, который сам же отдал приказ расстрелять мать, а детей как заложников запереть в заминированной башне).

Решив, что Лантенак «вернулся в лоно человечества», Говэн, поддавшись чувству жалости и ложного благородства, выпускает его на волю и тем самым повторяет ошибку Тельмарша, возвращая к жизни заклятого врага родины и революции.

Преступление Говэна очевидно, и не кто иной, как его духовный отец Симурдэн, должен возглавить суд революционного трибунала и отправить его на гильотину; затем, не пережив его смерти, Симурдэн кончает с собой. Этой трагической развязкой — гибелью обоих положительных героев — художник как бы стремится передать страшную напряженность великого подвига революции, чистоту и самоотречение во имя гражданского долга ее суровых бойцов.

Говэн оказался побежденным в знаменательном споре между возмездием и милосердием в лагере революции, который ведут Симурдэн и Говэн, выражая противоречия самого Гюго. Говэн признает себя виновным, признает, что он поддался слабости и совершил преступление, произнося против себя самого суровый обвинительный приговор: «Поглощенный одной стороной вопроса, я просмотрел другую. Великодушный поступок, очевидцем которого я был, заслонил от меня бесчисленные преступления. Старик... спасенные им дети. Все это встало между мной и моим долгом. Я забыл горящие деревни, опустошенные поля, избиваемых пленных, добиваемых раненых,

расстрелянных женщин; я забыл, что Францию предали англичанам, и освободил убийцу отечества. Я виновен». Так решил писатель свои многолетние колебания, приведя Говэна к правде революционного насилия, олицетворяемой Симурдэном. Говэн умирает побежденным, потому что он совершил преступление, выпустив врага революции, сам признал это преступление и честно потребовал для себя смертной казни.

В то же время Говэн умирает спокойным и внутренне примиренным, ибо за необходимой жестокостью сегодняшнего момента он видит великую гуманную цель революции. «Готовятся великие события. То, что создает революция, в настоящий момент скрыто от наших глаз во мгле грядущего... То, что мы видим, жестоко; то, чего мы не видим, божественно прекрасно». И как бы поменявшись ролями со своим учителем Симурдэном, Говэн поучает его, открывая ему дальнейшие перспективы революции: уничтожение паразитизма, создание подлинного равенства, мира, справедливости, радости и обилия для освобожденного человека.

В романе «93-й год» писателю удалось показать, как из трагической эпопеи революции, залитой кровью и ее врагов и ее верных сынов, встает прекрасное будущее человечества. Еще раз в этом последнем романе великий романтик Гюго, пробиваясь через лабиринт идеалистических заблуждений и иллюзий, показал необычайную силу революционного прозрения, отобразил глубокую и непреложную правду жизни.

* * *

Последние годы жизни Гюго продолжал работать, не выпуская из рук пера до самой смерти. За период 1874—1885 гг. им создан ряд поэтических сборников, вторая и третья части «Легенды веков» (1877—1883), «Искусство быть дедушкой» (1877), «Религия и религии» (1880), «Четыре вихря духа» (1881), сатирические поэмы «Папа» (1878) и «Осел» (1880). Кроме того, целый ряд поэтических и публицистических произведений из посмертного наследия поэта был найден и впоследствии опубликован его друзьями. В лучших своих произведениях старый поэт продолжал поднимать вопросы социального неравенства («Легенда веков», «Четыре вихря духа» и др.), разоблачать ханжество и лицемерие церкви («Папа», «Религия и религии»), протестовать против буржуазного законодательства и буржуазного воспитания юношества (поэма «Осел» и др.) и в то же время неустанно прославлять демократические и гуманистические идеалы, которые он пронес через всю свою жизнь.

Неутомимый общественный деятель, трибун и оратор, Гюго продолжает в своих выступлениях защищать идеи мира и братства народов и страстно бороться за спасение жертв версальского террора.

Известна его славная борьба за амнистию коммунарам и его выступления в защиту угнетенных народов. В 1876 г. Гюго выступил со страстной обвинительной речью в защиту Сербии, погибающей под игом турецких сатрапов. Как подлинный народный глашатай, он крикнул на весь мир, что «Убивают целый народ!» и что «Бывают моменты, когда человеческая совесть берет слово и заставляет правительства слушать ее голос». В 1877 г. в обращении к лионским рабочим Гюго резко сопоставил правительства и народы: «О чем думают короли? О войне. О чем думают народы? О мире. Лихорадочным приготовлениям правителей противостоит спокойствие наций. Короли вооружаются, народы трудятся... Королям, замышляющим и готовящим ужасные дела, народы противопоставляют величие мирного труда. Великолепное сопротивление!». В 1878 г. в речи, посвященной столетию со дня смерти Вольтера, Гюго страстно проповедовал идею мира между наро-

дами. Перед лицом монархий, «бредящих войнами», великий гуманист Гюго отстаивал право человека на жизнь, на свободу, на радость и мирный труд.

Популярность старого писателя была колоссальна. Он умер в 1885 г., и похороны его, в которых участвовало около миллиона человек, превратились в широкую демонстрацию признательности французского народа своему великому национальному поэту.

Творчество Виктора Гюго необычайно актуально и для современной Франции. На всех этапах борьбы французского народа с лагерем империализма, фашизма и войны, и в годы Народного фронта, и в годы Сопротивления гитлеровским захватчикам, и ныне, в годы всенародной борьбы за мир и демократию,— стихотворения, призывы, художественные образы творчества Гюго продолжают активно служить делу народа и вдохновлять его на новые подвиги в борьбе за свободную и счастливую жизнь, о которой мечтал великий гуманист Гюго. Недаром в 1952 г., в момент всенародного празднования 150-летия со дня рождения писателя, демократическая пресса не только Франции, но и всего мира с воодушевлением отметила выдающиеся заслуги писателя как великого художника — мастера социального романа, как поэта-гражданина, как борца за мир и независимость всех народов.

В Советском Союзе знают и любят творчество Виктора Гюго. Произведения Гюго выходят у нас многомиллионными тиражами не только на русском, но и на других языках народов СССР. Театральные постановки — «Рюи Блаз», «Анджело», «Мария Тюдор», опера «Риголетто» по драме «Король забавляется», балет «Эсмеральда» по роману «Собор парижской богоматери», новая постановка «Отверженные», сделанная по знаменитому роману Гюго — с успехом ставятся на сценах советских театров. 150-летний юбилей со дня рождения Гюго советская общественность и советские ученые отметили новыми изданиями его сочинений и новыми статьями и исследованиями творчества великого сына французского народа.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ [1]

Абрантес Н. Э. 349.
Абу Э. 598, 602.
— «Нос нотариуса» 602.
— «Современный Рим» 602.
— «Человек со сломанным ухом» 602.
Авенель П. 565.
— «Человеческие голоса» 565.
Агар М. Л. 208.
Алуа М. 219, 350.
Альтарош М. М. 334, 341, 343, 350, 352, 357.
— «Чума против чумы» 352.
Альфьери В. 367.
Алэ О. 521, 539, 540, 541, 544.
— «К богачам» 540.
— «Парижанин за делом» 539.
— «Трэпичник-кандидат» 544.
Амио Ж. 123.
Ампер Ж. Ж. (сын) 110, 118, 370.
Анненков П. В. 128, 216, 530.
Ансло П. 103, 113.
Антокольский П. Г. 154, 677, 678, 697, 698.
Антуан А. 654.
Антье А. 215.
Антье А., Сент-Аман Ж. А. и Полиант 215, 216.
— «Постоялый двор Адре» 215, 216.
Анфантен Б. П. 140, 158, 226, 228, 230, 231, 233.
— «Поучения» 230.
Араго Ж. 350, 352, 353.
— «Морг после трех дней» 352, 353.
Араго Э. 529, 564, 565.
— «Аристократы» 529.
— «Голос изгнания» 565.
Арагон Л. 248, 406, 440.
Арго А. М. 147.
Аргу А. А. д' 336.
Аристид 74.
Арленкур д' 356.
Арно А.-В. «Мариус в Минтурне» 20.
Арну А. 152.
— «Беранже, его друзья, его враги и его критики» 152.
Ассеза Ж. 614.
Ашар А. 357.
— «Собственник» 357.

Бабёф Гракх (Франсуа Ноэль) 206, 208, 519, 542.
Базар, Сент-Аман 226, 227, 231, 232.
— «Изложение учения Сен-Симона» 226, 227, 232.
Байе Э. 536, 540, 544, 545.
— «Будь бдителен!» 544.
— «Гражданину Гизо» 536.
— «Павшим за свободу» 536.
Байрон Дж. Н. Г. 112, 118, 151, 240—242, 252, 274, 308, 369, 392, 396, 405, 406, 437, 579, 621.
— «Гяур» 118.
— «Корсар» 396.
Балланш П. С. 373.
Бальзак О. 6, 79, 119, 123, 132, 133, 168, 171, 173—175, 177—187, 219, 228, 239, 241, 243—245, 248, 272, 276, 283, 289, 315, 327—330, 332—334, 338, 341, 343, 345—347, 354—356, 359—363, 365, 380, 388, 395—397, 402—405, 407, 423, 427, 429, 440—510, 562, 570, 577, 603, 606—609, 612, 613, 615, 620, 624—626, 629, 651, 685, 686.
— «Альбер Саварю» 477.
— «Аналитические этюды» 479.
— «Антракт» 347.
— «Арденнский викарий» 447—450.
— «Атака драгун» 347.
— «Бакалейщик» 345, 466.

[1] Настоящий Указатель кроме имен включает названия литературных произведений, сборников и песен, упоминаемых в книге. Указатель составлен В. А. Киселевым.

Бальзак О. «Банкир» 347.
— «Банкирский дом Нусинген» 474, 477, 482, 489.
— «Беатриса» 488, 489.
— «Благодарность гамена» 347.
— «Блеск и нищета куртизанок» 474, 477, 481, 482, 489.
— «Борьба» 347.
— «Ванн Клор» 447—449.
— «Великие акробаты» 346, 347.
— «Вендетта» 453, 454, 459, 460.
— «Воскресный день» 347.
— «Вотрен» 505.
— «Герцогиня де Ланже» 186, 463, 488.
— «Гобсек» 182, 345, 347, 456—459, 463, 467—469, 482, 483, 485, 496.
— «Гризетка» 347.
— «Два Берлингельда» 447—450.
— «Две встречи в один год» 346, 459.
— «Дело об опеке» 442, 485—487.
— «Депутат из Арси» 477.
— «Деревенский священник» 484, 496.
— «Дом кошки, играющей в мяч» 454—456, 466, 467.
— «Дочь Евы» 482.
— «Жан-Луи» 447, 448, 450.
— «Жизнь холостяка» 484, 488.
— «З. Марка» 484, 607.
— «Загородный бал» 454—456, 466, 467.
— «Златоокая девушка» 177, 180, 442.
— «Изобретательность Кинола» 496, 505.
— «Иисус Христос во Фландрии» 460, 489.
— «История величия и падения Сезара Бирото» 477, 481, 482, 485—487.
— «История тринадцати» 175.
— «Клотильда Люзиньян» 447.
— «Кодекс честных людей» 345.
— «Колики в желудке» 347.
— «Комедианты неведомо для себя» 474.
— «Король нищих» 508, 509.
— «Кошелек» 467.
— «Красный трактир» 442.
— «Крестьяне» 79, 180, 183, 442, 481—484, 491, 499—504.
— «Кромвель» 447.
— «Кузен Понс» 481, 491, 496—501.
— «Кузина Бетта» 481—484, 491, 496, 497, 499, 501.
— «Лилия в долине» 463.
— «Мадам Всёотбога» 345, 453.
— «Мачеха» 504, 505.
— «Меркаде» 219, 509, 562.
— «Мещане» 477, 481.
— «Министр» 346, 347, 466.
— «Монография о рантье» 361.
— «Монография парижской прессы» 360.
— «Музей древностей» 481, 485, 486.
— «Наследница Бирага» 447, 449.
— «Неведомый шедевр» 467.
— «Неделя в палате депутатов» 346.
— «Новая Мениппова сатира» 346.
— «Обедня безбожника» 489, 490.
— «Озорные сказки» 460, 463, 489, 507.
— «О литературных салонах и хвалебных словах» 175.
Бальзак О. «О панталонах из козьей шерсти и о звезде Сириус» 347.
— «О положении партии роялистов» 462.
— «О помещичьей жизни» 345.
— «О рабочих» 480, 489.
— «О современном правительстве» 462.
— «Отдаленные воспоминания» 347.
— «Отец Горио» 178, 179, 182, 219, 244, 463, 466, 467, 470—476, 481, 482, 486, 492—495.
— «Памела Жиро» 505.
— «Первые шаги» 481.
— «Пират Арго» 347, 447—450, 456.
— «Письма о Париже» 456, 460, 462.
— «Письмо о труде» 446, 480, 504, 505.
— «Пляска камней» 347.
— «Побочная семья» 453, 454, 459, 467.
— «Поиски абсолюта» 466, 467.
— «Покинутая женщина» 463, 467.
— «Политическое исповедание веры» 446, 504, 506.
— «Полковник Шабер» 460, 461, 467, 484.
— «Послание» 467.
— «Последняя фея» 447, 450.
— «Праздный и труженик» 453.
— «Провинциал» 347.
— «Проклятое дитя» 462, 489.
— «Прославление министров и перенесение их останков в склепы Пантеона» 346, 347.
— «Прощай» 459.
— «Прощенный Мельмот» 185, 466.
— «Пьер Грассу» 484.
— «Пьеретта» 481, 483, 489, 490, 491.
— «Рондо» 347.
— «Ростовщик» 466.
— «Сельский врач» 460—462, 479, 480, 489.
— «Сен-симонисты» 456.
— «Словарь парижских вывесок» 345.
— «Служащие» 481.
— «Смерть моей тетки» 347.
— «Соседи» 347.
— «Стени» 447.
— «Страсть школьника» 347.
— «Сцены военной жизни» 479.
— «Сцены парижской жизни» 477.
— «Сцены провинциальной жизни» 477, 480.
— «Сцены частной жизни», 457, 466, 477.
— «Тайны княгини Кадиньян» 481, 493.
— «Темное дело» 445, 485, 487, 488.
— «Тогдашний депутат» 466.
— «Турский священник» 467.
— «1831 год» 459, 460.
— «Укротитель из Карлсруэ» 347.
— «Утраченные иллюзии» 183, 282, 360, 440, 474, 476—477, 481, 491—496, 499, 607.
— «Фачино Кане» 489, 490.
— «Физиология брака» 447, 479.
— «Философские этюды» 185, 478.
— «Человеческая комедия» 177, 181, 184—186, 354, 355, 357, 360, 405, 441, 446, 448, 449, 462, 474—482, 486, 505, 607.

Бальзак О. «Шагреневая кожа» 178, 182, 185, 283, 284, 345, 400, 457, 461, 463—466, 471, 475, 477, 478, 485, 494, 495.
— «Шесть степеней преступлений и шесть степеней добродетели» 346.
— «Шуаны» 345, 347, 450—455, 459, 462, 489, 600.
— «Эжени Гранде» 244, 289, 466—471, 473—475, 482, 483, 485, 493, 496.
— «Элексир долголетия» 185, 466.
— «Этюды нравов XIX века» 478—480.
— «Этюды о г-не Бейле» 398.
— «Этюды о нравах» 478.
Банвиль Т. де 583, 584, 594, 604, 622.
— «Акробатические оды» 622.
Барант Г. П. де 110.
— «О коммунах и об аристократии» 110.
Барбара́ Ш. 614.
Барбес А. 278, 292, 354, 547.
Барбье О. 192—194, 198, 209, 328, 578.
— «Варшава» 194.
— «Добыча» 192—194.
— «Кумир» 194.
— «Лазарь» 209, 328.
— «Лев» 193, 194.
— «Медная лира» 209.
— «Ямбы» 194, 328.
Барон А. 555, 556.
— «Элегия республике» 555.
Барро О. 227, 230—232.
— «О прошлом и о будущем изящных искусств» 227.
Бартелеми О. 151, 191, 195—198, 204, 210, 338, 546, 559, 563.
— «Восстание» 191, 194.
— «Всеобщее восстание» 197.
— «Казимиру Перье» 196.
— «Лион» 197.
— «Поэт и восстание» 196.
Бастид Л. 338.
Батюшков К. Н. 436.
Баур-Лормиан П. 103.
Безвиль 512.
Бейль П., сестра Стендаля 376.
Бекон Ф. 373.
Белинский В. Г. 105, 148, 154, 155, 163, 172, 173, 187, 192, 201, 211, 212, 257, 271, 274, 278, 289—291, 298—302, 304, 317, 318, 320, 321, 331, 348, 350, 357, 364, 365, 512, 530.
Бентам И. 373, 383.
Беранже П. Ж. 8, 119, 122, 124, 128, 130, 134—164, 168, 185, 198, 199, 202, 209, 210, 275, 408, 512, 516, 523, 536, 544, 559, 564—566, 624, 661.
— «Ангел-хранитель» 153.
— «Антуану Арно» 148.
— «Бабушка» 145.
— «Барабаны» 163, 554.
— «Беднота» 137.
— «Безумцы» 158.
— «Белая кокарда» 146.
— «Богиня» 154.
— «Боксеры, или англомания» 138.
— «Бонди» 160, 163.
— «Будущее Франции» 146, 153.
Беранже П. Ж. «Будущность писателей» 159.
— «Вакханка» 145.
— «Венок из васильков» 152.
— «Вильгему» 158, 159.
— «Вино и Лизетта» 150.
— «Галлы и франки» 138.
— «Голуби биржи» 161.
— «Голубка и ворон потопа» 163.
— «Господин Искариотов» 148.
— «Дамоклов меч» 147.
— «Девичьи мечты» 161.
— «Deo gratias эпикурейца» 145.
— «Добрая девушка» 137.
— «Добрый бог» 145.
— «Донос» 148.
— «Друг Робен» 137.
— «Жак» 157.
— «Жалоба одной из девиц на современные дела» 147.
— «Злонамеренные песни» 148.
— «Знатный приятель» 137, 164.
— «Идея» 161, 163.
— «Изгнанник» 148.
— «Измены Лизетты» 150.
— «История одной идеи» 161.
— «Истый француз» 138.
— «Июльские могилы» 198.
— «Как яблочко румян» 137.
— «Камин в тюрьме» 154.
— «Капуцины» 147.
— «Кардинал и песенник» 154.
— «Карл III, Простоватый» 153.
— «Контрабандисты» 157.
— «Королевская куртизанка» 161.
— «Король Ивето» 122, 136, 185.
— «Марго» 145.
— «Маркиза» 146, 149.
— «Маркиз де Караба» 146, 147.
— «Маркитантка» 149, 150.
— «Мелюзга, или Похороны Ахилла» 148, 152.
— «Миссионеры» 147.
— «Могила Манюэля» 152.
— «Мои десять тысяч франков» 154.
— «Моим друзьям, ставшим министрами» 156, 157.
— «Мой кюре» 138.
— «Моя биография» 164.
— «Моя масляница в 1829 году» 154.
— «Моя, может быть последняя, песня» 138.
— «Моя республика» 149.
— «Моя трость» 163.
— «Музыка» 137.
— «Муравьи» 159.
— «Наваррский принц» 147.
— «Навуходоносор» 147.
— «Народная память» 152.
— «Национальная гвардия» 149.
— «Наш священник» 149.
— «Неизданные песни» 153.
— «Нет, ты не Лизетта!» 150.
— «Новые и последние песни» 198.
— «Новые песни» 153, 408.
— «Новый приказ» 130, 147, 149.

Беранже П. Ж. «Обжоры» 137.
— «Октавия» 147.
— «Орангутанги» 159.
— «Отказ» 156.
— «Отпрыск знатного рода» 146, 149.
— «Охрипший певец» 148.
— «Паломничество Лизетты» 150.
— «Папа-мусульманин» 153.
— «Паяц» 148, 149.
— «Песни» 144.
— «Песни нравственные и другие» 138.
— «Плач по Трестальону» 148.
— «Погребок» 137.
— «Политический трактат для Лизетты» 150.
— «Понятовский» 157.
— «Поспешим» 157.
— «Потоп» 161, 163, 536.
— «Похороны Давида» 153 .
— «Придворный поэт» 149.
— «Приходские певчие» 147.
— «Прощание со славой» 148.
— «Псара» 147.
— «Пузан, или Отчет депутата» 148, 149.
— «Пятое мая» 152.
— «Разбитая скрипка» 149.
— «Реставрация песни» 157.
— «Розан» 161.
— «Рыжая Жанна» 157, 158, 159.
— «Самоубийцы» 159.
— «Свадьба папы» 153.
— «Свободная шуточка» 137.
— «Святые отцы» 147.
— «Священный союз варваров» 147.
— «Священный союз народов» 148.
— «Слепой нищий» 151.
— «Смерть и полиция» 163.
— «Смерть короля Кристофа» 147.
— «Смерть сатаны» 147.
— «Совет бельгийцам» 157.
— «Советы Лизетты» 150.
— «Сошествие в ад» 145.
— «Старое знамя» 149, 150.
— «Старый бродяга» 157.
— «Старый капрал» 152, 164.
— «Старый сержант» 148, 150.
— «Стой, или Способ толкований» 148.
— «Сын папы» 153.
— «Тень Анакреона» 147.
— «Тетка Грегуар» 137.
— «Тучный бык» 137.
— «Убежище» 148, 152.
— «У каждого свой вкус» 161.
— «Улитки» 161, 185.
— «Фея рифм» 158.
— «Цензура» 138.
— «Челобитная породистых собачек» 138, 185.
— «Черви» 160, 163.
— «Чердак» 150.
— «Честь Лизетты» 150.
— «Четки бедняка» 159.
— «Четыре эпохи» 159.
— «Четырнадцатое июля» 154.
— «Чистильщик сапог, сопровождающий двор» 137.
Беранже П. Ж. «Чудак» 148.
— «Я с вами больше не знаком» 148, 149.
Берто Л. А. 199, 201, 202, 204, 338, 511.
Бертран А. 581.
Берше Дж. 369.
«Бес в Париже» 348, 359, 364.
Бетховен Л. ван 576.
Беффруа де Рейньи 31—34, 38, 45, 48, 60.
— «Клуб честных людей, или Французский священник» 31—33, 60.
— «Никодем на луне, или Мирная революция» 31—33, 45, 60.
Бешэ А. Ж. 350—352.
Бильо А. 512.
Бисмарк О. 697.
Блан Л. 288, 292.
Бланки Л. О. 157, 292, 354, 541, 543, 546, 570.
Богарна Е. 394.
Бодлер Ж. Ф., отец Ш. Бодлера 569.
Бодлер Ш. 187, 548, 567—585, 593, 608.
— «Авель и Каин» 570, 571.
— «Больная Муза» 575.
— «Бочка ненависти» 576.
— «Бунт» 571, 574.
— «Вдовы» 581.
— «Великанша» 575.
— «Вечерние сумерки» 572, 581.
— «Вино» 574.
— «Вкус к небытию» 580.
— «Враг» 575.
— «Всемирная выставка 1855 года» 573.
— «В толпе» 581.
— «Где угодно за пределами этого мира» 581.
— «Гимн красоте» 575.
— «Глаза бедняков» 581.
— «Горе старухи» 581.
— «Госпожа Бовари» 578.
— «Добропорядочные драмы и романы» 573.
— «Доконаем неимущих» 581.
— «Дуэль» 580.
— «Жалобы Икара» 580.
— «Игрушка бедняка» 581, 582.
— «Искусственный рай» 578.
— «Испытание полночи» 580.
— «Классический музей Базар Бон-Нувель» 569.
— «Книга о Бельгии» 582.
— «Красота» 573, 575.
— «Лебедь» 580, 581.
— «Маяки» 575.
— «Мне дороги былых времен воспоминанья» 575.
— «Могила отверженного поэта» 576.
— «Мое обнаженное сердце» 579.
— «Молебствие сатане» 571.
— «Музыка» («Бетховен») 576.
— «Наваждение» 580.
— «Надтреснутый колокол» 576.
— «Непокорный» 580, 582.
— «Новые заметки об Эдгаре По» 578.
— «Обломки» 582.

Бодлер Ш. «О вине и гашише» 571.
— «Отречение святого Петра» 571.
— «Очерки о нескольких французских карикатуристах» 579.
— «Парижские картины» 575.
— «Пирожное» 581.
— «Пирушка тряпичников» 572.
— «Приглашение к путешествию» 576.
— «Путешествие» 580.
— «Путешествие на Киферу» 576.
— «Размышление о нескольких из моих современников» 578.
— «Рихард Вагнер и «Тангейзер» в Париже» 579.
— «Салон 1846 года» 569.
— «Салон 1859 года» 579.
— «Свод» 580.
— «Сгорбленные старушки» 581.
— «Скверный монах» 575.
— «Скверный стекольщик» 581.
— «Славные собаки» 581.
— «Смерть» 574.
— «Солнце» 575.
— «Соответствия» 573, 575, 577.
— «Сосредоточенность» 580.
— «Спдин и Идеал» 574, 575.
— «Старый паяц» 581.
— «Стихотворения в прозе» 580, 581.
— «Творчество и жизнь Эжена Делакруа» 579.
— «Утренние сумерки» 571, 581.
— «Цветы Зла» 568, 571, 574—577, 580, 581, 582.
— «Часы» 580.
— «Эдгар По, его жизнь и произведения» 573.
— «Эпиграф к осужденной книге» 580.
— «Языческая школа» 571.
—«A celle qui est trop gaie» 577.
— «Les Bijoux» 577.
— «Femmes damnées» 577.
— «Lesbos» 577.
— «Le Léthé» 577.
— «Les Métamorphoses du Vampire» 577.
Бож С. 17, 42—44, 47, 48, 58.
— «Подлинный друг законов» 42, 43, 45, 46, 48.
Боккаччо Дж. 230.
Бомарше П. О. К. 90, 120, 240.
Бональд Л. де 84, 108, 110, 373.
— «Первичное законодательство» 84.
— «Теория политической и религиозной власти» 84.
Бонапарт Люсьен 136.
Бонвиль 68.
— «Генгеренгетта» 68.
Бонт Ф. 248.
Боратынский Е. А. 437.
Борель П. 113, 191, 199, 234, 238.
— «Ночь с 28-го на 29-е» 191.
— «Рапсодии» 199.
— «Шампавер» 234, 238.
Боткин В. П. 154, 173.
Брантом П. 419.
Бриссо Ж. 19.
Бриффо Э. 334, 350, 351.
Бродский Д. 200, 514, 515.
Брольи А. Ш. де 579.
Браун Дж. 681.
Броз Ж. де 128.
Бруно Дж. 593.
Брут 74, 78, 366.
Брюккер Р. 350, 351.
Брюнетьер Ф. 621.
Брюсов В. Я. 322, 323, 571, 586, 590, 596, 597, 678, 681.
Буа 65.
— «Спасение Франции» 65.
Буало Н. 141, 326, 376.
Буасси 513, 516.
— «Новая песнь пролетария» 513, 516.
Бувье А. 550.
Буйе Л. 583, 653.
Буньоль 512.
Буренин В. 677.
Бурж М. 278.
Бурже П. 621.
Буржуа А. 556, 560.
— «Конституция 1848 года» 556.
— «Франция — Распайлю» 556.
Бюлоз Ф. 284.
Бюретт Т. 211, 212.
Бюро 228, 238.
Бюффон Г. Л. 355.
Бюшон М. 608, 611, 615.

Вагнер Р. 579.
Вайян-Кутюрье П. 698.
Валлес Ж. 607, 612.
— «Инсургент» 607.
— «Отщепенцы» 607, 612.
Валькур П. 38, 40, 41, 65, 66, 70.
— «Песня санкюлотов» 66, 70.
— «Строфы Верховному существу» 38, 40, 41, 65.
Ван-Дейк А. 230.
Варле Ж. 12.
Вейо 579.
Вейра Ж. П. 199, 201, 202, 204.
Вейра Ж. П. и Берто Л. А.
— «Красный человек» 199—201, 204.
Веллингтон А. В. 346.
Вельшингер А. 17.
Венсан Ш. 555.
— «Налоги» 555.
Венсар П. (старший) 512.
— «Мемуары старого песенника сен-симониста» 512.
— «Песни труда» 512.
Верлен П. 583, 598.
Вийон (Виллон, Вильон) Ф. 326.
Вильмен А. Ф. 404, 405.
Вильнёв Т. Ф. 17, 42—47, 58, 59.
— «Преступления дворянства» 42—46, 61.
Виноградов А. К. 372.
Виньи А. де 8, 83, 102, 103, 107—109, 112, 114, 175, 216, 228, 239, 245, 249, 251, 306, 318—326, 330, 375, 378, 436, 444, 449, 591, 643.
— «Бал» 108.
— «Бутылка в море» 323.

Виньи А. «Ванда, русская повесть» 323, 436.
— «Долорида» 107, 108.
— «Дочь Иевфая» 108.
— «Жена маршала д'Анкра» 318.
— «Жизнь и смерть капитана Рено, или Камышевая тросточка» 321.
— «Любовники из Монморанси» 108.
— «Моисей» 107, 108.
— «Молчание» 322.
— «Париж» 322.
— «Потоп» 108.
— «Природа» 323.
— «Рабство и величие солдата» 319, 323.
— «Сен-Мар» 107—109, 114, 449, 643.
— «Смерть волка» 323, 592.
— «Сомнамбула» 107, 108.
— «Стелло» 319, 321.
— «Судьбы» («Философские поэмы») 322, 323.
— «Чаттертон» 245, 319—322, 326, 330.
— «Чистый дух» 323.
— «Элоа, или Сестра ангелов» 107, 108, 175, 216, 378.
Виолле А. 512.
Виолле ле Дюк 110, 408.
Вите Л. 111, 370, 380.
— «Баррикады» 111.
— «Смерть Генриха III» 111.
— «Штаты в Блуа» 111.
Волгин В. П. 519.
Волконский А. Н. 437.
Вольтер Ф. М. (Аруэ) 16, 74, 87, 104, 120, 129, 130, 145, 240, 242, 253, 281, 309, 366, 367, 476, 637, 705.
Вуазен Б. 544.
— «Помещик-кандидат» 544.
Вюрмсер А. 510.
Вяземский П. А. 437.

Габио Ж. Л. 20.
— «Ауто да фе» 20.
— «Спасенный Париж» 20.
Гаварни П. (Шевалье Г. С.) 334, 337, 340, 364.
Гайдн И. 372.
Ганская Э. 171, 508.
Ганьон А. 366.
Гарибальди Дж. 684, 696.
Гаркиесс М. 175, 480.
Гаше Р. 133.
Гед Ж. 133.
Гейне Г. 150, 151, 161, 579, 583.
Гельвеций К. А. 367, 372, 373, 379, 381, 383, 386.
— «Об уме» 372.
— «О человеке» 372.
Генрих IV 509.
Генрих V 195.
Геродот 123.
Герцен А. И. 125, 163, 171, 172, 189, 192, 246, 257, 274, 283, 286, 287, 289, 348, 356, 357, 437, 529, 554, 602, 650, 651, 670, 672.
Гёте И. В. 123, 242, 326, 371, 405, 416, 596.
— «Фауст» 326.
Гизо Ф. 110, 111, 336, 375, 536.
— «О правительстве во Франции до Реставрации и о современном министерстве» 110.
Гийемен А. 248.
Гийон Б. 510.
— «Политическая и социальная мысль Бальзака» 510.
Гиро А. 103, 104, 113.
Глатиньи А. 583, 598.
Гоголь Н. В. 438, 439.
— «Мертвые души» 438.
— «Ревизор» 438.
Годвин У. 242.
Гозлан Л. 334, 350, 351, 358.
Гойя Ф. 575.
Гольбах П. А. 386.
Гольдсмит О. 91.
Гомер 251, 437.
— «Илиада» 437.
Гонкуры (Жюль и Эдмон) 583, 642, 653.
Гончаров И. А. 298.
Гораций 154.
Горький А. М. 5, 133, 164, 186—188, 248, 313, 318, 372, 402, 406, 439, 441, 510, 567, 568, 580, 598, 656.
— «В людях» 164.
— «О том, как я учился писать» 187, 188, 656.
— «Поль Верлен и декаденты» 567, 580.
Готье Т. 113, 115, 235, 238, 240, 251, 306, 307, 325—330, 573, 583, 585, 594—597, 611, 624, 635, 674.
— «Анакреонтическая оделетта» 595.
— «Дымок» 595.
— «Зимняя фантазия» 595.
— «Искусство» 585, 595.
— «История романтизма» 326, 594.
— «Капитан Фракас» 594.
— «Кармен» 596.
— «Локоны-силки» 595.
— «Мадемуазель де Мопен» 327—329.
— «Новое искусство» («О прекрасном в искусстве») 583, 594.
— «Новые стихотворения» 594.
— «Ностальгия обелисков» 596.
— «Поэма женщины» 595.
— «Путешествие в Россию» 594, 597.
— «Роман мумии» 594, 597.
— «Свет жесток» 595.
— «Художественные сокровища старой и современной России» 594
— «Чайная роза» 595.
— «Что говорят ласточки» 595.
— «Эмали и Камеи» 583, 585, 594—596.
— «Les Jeunes-France» 327.
— «Lied» 595.
— «Poésies» 326.
Гофман Э. Т. А. 396.
Гракхи (Кай и Тиберий) 366.

Гранвиль Ж. И. (Жерар) 334, 336, 340, 342, 346, 365, 456.
Гранье де Кассаньяк Б. А. 533.
Грег Ф. 248.
Греков М. 269.
Григорьев А. А. 163.
Гро 367.
Гюго В. 8, 79, 102, 103, 112—116, 118, 123, 129, 133, 141, 151, 168, 176, 180, 183, 189, 191, 206, 211, 212, 222, 228, 234, 235, 239—242, 246—272, 279, 282, 283, 293, 295, 299, 304—306, 308, 310, 311, 314—316, 322, 324—326, 329, 330, 337, 353, 378, 436, 466, 512, 554, 564—566, 578, 581, 586, 598—600, 603, 608, 613, 614, 620, 621, 624, 643, 647, 669—672, 674, 676—705.
— «Анджело, тиран Падуанский» 262, 705.
— «Бал в ратуше» 269.
— «Басня или история» 676.
— «Бургграфы» 262, 265, 270, 271.
— «Бюг Жаргаль» 249, 250.
— «В Виллекере» 270.
— «Веселая жизнь» 676, 678.
— «Взятый город» 252.
— «Вильям Шекспир» 694.
— «Внутренние голоса» 268, 269.
— «Возмездие» 129, 211, 268, 293, 571, 572, 605, 672, 674—679, 682, 683, 686, 696, 697, 699.
— «Во мраке» 699.
— «Вопль» 697.
— «Воспоминание о ночи 4 декабря» 675, 676.
— «Восточные стихотворения» 113, 251, 252, 269, 436, 586.
— «Вот пленницу ведут» 698.
— «Встреча» 269.
— «Ган Исландец» 250, 251, 378.
— «Гимн» 268.
— «Головы в серале» 252.
— «Грозный год» 680, 695, 697—699.
— «Два трофея» 697.
— «93-й год» 680, 699—704.
— «День или ночь сейчас?» 698.
— «Дитя» 252.
— «Друзья, скажу еще два слова...» 268.
— «Епископу, назвавшему меня атеистом» 696.
— «Живые борются» 678.
— «За баррикадами, на улице пустой» 698.
— «За бедных» 206, 269.
— «Искусство быть дедушкой» 704.
— «Искусство и народ» 677.
— «История одного преступления» 672, 678.
— «Канарис» 252.
— «Капитуляция» 696.
— «Кладбище Эйлау» 681.
— «Клод Гё» 235, 240, 256, 266, 267, 269, 280, 330, 670.
— «Король забавляется» 211, 212, 263, 264, 308, 338, 705.
— «Кромвель» 114—116, 239, 251, 255, 256.
— «К французам» 696.
Гюго В. «Легенда веков» 674, 680—682, 704.
— «Лукреция Борджа» 262, 263, 265.
— «Лучи и Тени» 268, 269, 586.
— «Марион Делорм» 116, 251, 256, 263, 264, 316.
— «Мария Тюдор» 211, 235, 262, 264, 265, 705.
— «Мать, которая охраняет свое дитя» 697.
— «Междуусобная война» 681.
— «Мечтающим о монархии» 696.
— «Моей дочери» 271.
— «Наполеон маленький» 293, 672, 673, 679, 682, 697.
— «Народу» 677.
— «Не оскорбляйте женщину» 269.
— «Нищета» 671.
— «Оды и другие стихотворения» 249.
— «Он засмеялся» 676.
— «Осел» 704.
— «Осенние листья» 206, 268.
— «Отверженные» 180, 183, 222, 256, 267, 283, 305, 624, 669, 670, 678, 684, 688, 691, 695, 702, 705.
— «Ответ на обвинение» 270.
— «Отцеубийца» 680.
— «Папа» 704.
— «Песни сумерок» 268, 269.
— «Песнь» 677.
— «Писано в изгнании» 681.
— «Писано после июля 1830 года» 268.
— «Погребение» 697.
— «После боя» 681.
— «Последнее слово» 676.
— «Последний день приговоренного к смерти» 240, 251, 256, 257, 266, 270.
— Предисловие к «Кромвелю» 115, 116, 176, 251, 253—256, 265, 270, 329.
— «Путешествие в ночи» 680.
— «Пушке Виктор Гюго» 696.
— «Размышления прохожего о королях» 268.
— «Рассказ той женщины...» 698.
— «Расстрелянные» 698.
— «Революция» 680.
— «Религия и религии» 704.
— «Родина» 677.
— «Роза инфанты» 680.
— «Рюи Блаз» 183, 235, 262—265, 693, 705.
— «Собор Парижской богоматери» 176, 235, 257—262, 280, 643, 670, 692, 705.
— «Созерцания» 268, 270, 678—680.
— «Суд над революцией» 698.
— «Театр на свободе» 682.
— «Тем, кто спит» 677.
— «Труженики моря» 684, 688, 690, 691.
— «1000 франков вознаграждения» 682.
— «Увиденное» 269.
— «Человек, который смеется» 264, 669, 684, 691—694, 702.
— «Четыре вихря духа» 680, 704.
— «Что говорил себе поэт в 1848 году» 554.
— «Чья вина?» 698.
— «Энтузиазм» 252.

Гюго В. «Эрнани» 113, 114, 116, 251, 256, 263, 265, 315, 316, 326, 327, 456.
— «Я видел кровь» 698.
— «Actes et paroles» 671, 684.
— «Lux» 678.
— «Nox» 676.
Гюго Ж. Л. С. (отец В. Гюго) 249.
Гюго Л. (дочь В. Гюго) 271, 678.

Давеней С. 199.
— «Крик пролетария» 199.
Давеней Ф. 199.
— «Республиканские стихотворения» 199.
Давид Ж. 35, 117, 118, 569, 570, 579.
Давид д'Анжер (д'Анже) 47, 224, 309, 316.
Дакэн 430, 434.
Далес А. 536, 539—541, 543.
— «Будем настороже» 544.
— «Ударим-ка сильней» 539.
— «Филипп и его пес» 536.
Данте А. 230, 571.
— «Ад» 571.
Дантон Ж. Ж. 12, 22, 28, 51, 71, 479, 701.
Даргомыжский А. С. 164.
— «Знатный приятель» 164.
— «Старый капрал» 164.
Дарю П. 367, 368.
Деборд-Вальмор М. 191.
Дебрей А. 398.
Дебро Э. 151, 191.
— «Радуга свободы» 191.
Дежак Ж. 548, 563, 564.
— «Лев» 563.
— «Песни Лазаря» 563.
Дезами Т. 516, 519—521.
— «Кодекс общности» 519.
— «Портрет Эгоизма» 520.
— «Унитарий» 520.
Дезорг Ж. Т. 17, 38, 39, 41.
— «Гимн Верховному существу» 38, 39, 41.
Декан А. Г. 334, 337.
Декарт Р. 74.
Декс П. 510.
Делавинь К. 191, 325, 387, 527.
— «Марино Фальери» 387.
— «Парижская песня» 191.
Делакруа Э. 388, 570, 575, 579.
Деламар 626.
Делеклюз Э. 110, 370, 408.
Дели Ш. 547.
Делиль Ж. 141.
Делор Т. 334, 356, 359.
— «Неделя работницы» 359.
Делорм Э. 562.
Делар А. 559, 560.
— «К революционерам» 559, 560.
— «Эвмениды» 559.
Демулен К. 22, 51, 71, 342.
Демуль 512.
Денуайе Л. (Дервиль) 334, 341, 343—345, 347, 350, 365.
— «Физиология моего победителя» 345.
Депре К. Э. 17, 58, 59.
— «Паникер» 58—62, 64.
Дервиль, см. Денуайе.
Державин Г. Р. 436.
Державин К. Н. 18.
Дефонтен 17, 58.
Дешан Э. 103, 351.
Джорджоне Дж. 393.
Дидро Д. 174, 379, 405, 431, 476, 615.
Диккенс Ч. 275, 354.
Дмитриев В. 39, 40, 66, 70, 71, 76, 130, 161, 162, 518, 519, 521, 534.
«Доброе предсказание» 68.
Добролюбов Н. А. 150, 163, 164, 187.
Домье О. 219, 334, 337, 339, 340, 342, 344, 363, 365, 456, 579, 607.
Дорвиньи (Л. Аршамбо) 64.
Достоевский Ф. М. 274.
Драпье В. 535.
— «Слава республике» 535.
Дьеркс Л. 583, 598.
Дюбуа 110, 370.
Дюваль А. 270.
Дювержье де Горанн 370.
Дюгазон Ж. Б. 58, 59.
— «Умеренный» 58—60.
Дюгайон Э. 559.
Дюдеван А., см. Жорж Санд.
Дюзозуа Ж. Ф. 38, 40, 41.
— «Дар Свободе» 38, 40.
— «Стансы Верховному существу» 38, 41.
Дю Кан М. 601, 602, 624, 634.
— «Конвульсии Парижа» 601.
— «Литературные воспоминания» 602.
— «Посмертная книга» («Воспоминания самоубийцы») 602.
— «Поэтам» 601.
— «Современные песни» 601.
— «Утраченные силы» 602.
Дюма А. (отец) 113, 180, 211, 228, 233, 235, 240, 241, 251, 256, 306, 310, 315—318, 326, 527, 603.
— «Антони» 214, 233, 240, 316, 326.
— «В России» 318.
— «Генрих III и его двор» 256, 315.
— «Граф Монте-Кристо» 317.
— «Двадцать лет спустя» 317.
— «Кавказ» 318.
— «Кин» 316.
— «Королева Марго» 180, 317.
— «Нельская башня» 211.
— «Три мушкетера» 317.
— «Ущелье дьявола» 318.
Дюма А. (сын) 573, 600, 603, 607.
— «Блудный отец» 603.
— «Дама с камелиями» 603, 607.
— «Жена Клода» 603.
— «Идеи госпожи Обрэй» 603.
— «Мужчина-женщина» 603.
— «Незаконный сын» 603.
— «Полусвет» 603.
Дюмурье Ш. Ф. 66, 70.
Дюплан Ж. 653.
Дюпен 547.
Дюпон А. (старший) 349.
Дюпон П. 512, 523—527, 534—538, 548, 560—562, 564, 565, 570, 571, 608, 609.
— «Два ангела» 523.

Дюпон П. «Два подмастерья» 538.
— «Дикарь» 523.
— «Июньские дни» 548.
— «Крестьяне» 512, 523, 525.
— «Машинист» 523.
— «О чем я мечтал» 526.
— «Песни и песенки» 512.
— «Песня крестьян» 561, 562, 564, 565.
— «Песня о выборах» 562.
— «Песня о хлебе» 524, 526.
— «Песня рабочих» 524, 525, 527.
— «Песня солдат» 536, 560.
— «Песня ссыльных» 561.
— «Песня студентов» 560.
— «Смерть никого не пощадит» 560, 561.
— «Хочу сбивать орехи» 526.
— «Юная республика» 537.
Дюран А. 512.
— «Дворец в Фонтенебло» 512.
— «Лес в Фонтенебло» 512.
Дюранти Л. Э. 6, 614, 615, 620.
— «Дело красавца Гильома» 615.
— «Несчастья Генриетты Жерар» 615.
Дюфор Ж. Г. 579.

Евгения, императрица 600.
Еврипид 413.

Жакмон 370.
Жанен Ж. 112, 210, 218, 235, 349, 356, 360, 579.
— «Мертвый осел и гильотинированная женщина» 112.
Жанна д'Арк 291.
Жанрон Ф. О. 363.
«Желания республиканцев» 71.
Жеку К. 512.
Жерар Ф. 408.
Жерминьи 512.
Жилль Ш. 512, 521, 522, 548, 551, 553, 558, 564.
— «Июньские могилы» 551.
— «Расплата» 551.
— «Рудокопы Ютцеля» 521, 522.
— «Три шляпы» 558, 559.
Жильбер Н. 208, 320.
— «Последний день» 208.
Жильян 279, 527.
Жирарден Э. де 499.
Жиро Ф. 476.
Жорж Санд (псевд. Авроры Дюдеван) 79, 141, 168, 176, 183, 189, 228, 234—236, 239, 240, 242, 248, 272, 274—284, 286—295, 299, 306, 308, 310, 311, 322, 324, 329, 330, 332, 333, 348, 354, 359, 362, 512, 513, 516, 528, 593, 599—601, 603, 609, 624, 651, 653, 659, 661, 687.
— «Валентина» 237, 240, 274, 275, 280, 330.
— «Графиня Рудольштадт» 285, 288.
— «Грех господина Антуана» 289—291.
— «Жак» 237, 274—276, 280.
— «Жан де ля Рош» 293.
— «Жанна» 235, 289, 291.
— «Индиана» 237, 240, 274—276, 280, 330.
Жорж Санд. «Исповедь молодой девушки» 293.
— «История моей жизни» 294.
— «Консуэло» 176, 183, 235, 278, 285, 287, 288, 290, 292.
— «Лелия» 237, 240, 274, 277, 278, 280, 292.
— «Мадемуазель Ла Кинтини» 601.
— «Мадемуазель Мержем» 293.
— «Маленькая Фадетта» 291—293.
— «Маркиз де Вильмэр» 293.
— «Мельник из Анжибо» 288—290, 330.
— «Мопра» 278, 280, 292.
— «Народные поэты» 279.
— «Орас» 176, 183, 235, 278, 282—285, 290, 292, 330, 600, 687.
— «Письма к народу» 292.
— «Письмо к богачам» 292.
— «Письмо к среднему классу» 292.
— «Политика и социализм» 289.
— «Семейные диалоги о поэзии пролетариев» 279.
— «Странствующий подмастерье» 176, 235, 278, 280—284, 290, 292, 516.
— «Франсуа-найденыш» 291.
— «Чертова лужа» 291—294.
Жоффре 17.
Жубер Б. 84.
Жуи Э. 332, 350.
Жуковский В. А. 436, 439.
Жуссен А. 679, 680.
Жуффруа Т. 373.

Замаховская М. 158.
Заяицкий С. 525.
Золя Э. 602, 618, 619, 621, 659, 668, 670.
— «Нана» 668.
— «Разгром» 619.
— «Современные романисты» 602, 619.

Изальгье 228, 236, 239—242, 244, 245.
Ильбей К. 512, 527, 528, 564, 565.
— «Гнев поэта» 512.
— «Защитительная речь Констана Ильбея в ответ на судебный вызов, сделанный Гранье де Кассаньяком» 528.
— «Марат и его клеветники» 528.
— «Новый процесс по поводу четырех серебряных приборов и полдюжины чайных ложечек» 528.
— «Ответ всем моим критикам» 528.
— «Продажность газет» 528.
— «Революция» 565.

Кабанис П. Ж. 367, 372, 373.
Кабэ Э. 286, 292, 516, 517, 519.
— «Как я стал коммунистом» 516, 517.
— «Путешествие в Икарию» 516, 517.
Кавеньяк Г. 352.
Казанова Л. 133.
Кант И. 97, 373.
Кантагрель Ф. 228, 245.
Карбон де Фленс Ф. Ж. 31, 32, 34, 38.
— «Пробуждение Эпименида в Париже» 31, 32.

Карл X. 66, 68, 103, 153, 154, 156, 194, 195, 252, 256, 266, 345, 370, 385, 386, 410, 456, 459, 488, 489.
Карл Альберт, король 200.
Карр А. 334, 350.
Карре А. 512.
«Карманьола» 66, 68, 262, 536, 700.
Кастиль И. 476, 546, 577.
«Катехизис Тамерлана» 343.
Катон 74, 366.
Кашен М. 510.
Кератри О. И. 350.
Кине Э. 302.
Клеман Ж. В. 562.
Клер А. 334, 356, 357.
Кобетт У. 127.
Кок П. де 172, 173, 175, 345.
— «Андре Савойр» 172.
— «Сын моей жены» 173.
— «Эдмон и Констанс» 172.
Коле Л. 623, 632.
Колле Ш. 138, 139.
Колло д'Эрбуа Ж. М. 17, 20, 38.
— «Крестьянин — должностное лицо» 20.
— «Патриотическое семейство» 20.
— «Процесс Сократа» 20.
Коломб Р. 371, 398, 405.
Колумб Х. 140.
Кольцов А. В. 211.
Коммин Ф. де 260.
Кондильяк Э. Б. де 367, 372, 373.
— «Отношение между физической и нравственной природой человека» 373.
— «Трактат об ощущениях» 373.
Консидеран В. 228, 236—238.
— «О нынешнем направлении литературы» 228, 236.
— «Судьбы общества» 228.
Констан, аббат 518.
— «Библия христианства» 518.
Констан Б. 83, 91, 94—99, 101, 104, 108, 110, 111, 118, 375, 401.
— «Адольф» 94, 96, 97, 99, 118.
— «О духе завоевания и узурпации в ее отношении к европейской цивилизации» 94.
— «О религии» 97.
— «О силе современного французского правительства и о необходимости поддержать его» 94.
Конфалоньери Ф. 369.
Коньо Ж. 248, 568.
Коппе Ф. 568, 583, 598.
Корде Ш. 34.
Корнель П. 136, 253, 376, 377.
Корреджо 230, 239, 393.
Коссидьер М. 292.
Кочетков А. 137.
Крепе Ж. 567.
Кромбах Л. 512.
Крупская Н. К. 674.
Кузен В. 373, 375, 404.
Купер Ф. 297.
Курбе Г. 608, 609, 613, 614.
Курочкин В. С. 143, 145, 149, 158, 163, 164.
Курье П. Л. 8, 119—133, 370.
— «Благочестивым душам прихода Верез департамента Эндры и Луары» 128.
— «Воззвание» 130.
— «Господам членам городского совета в Туре» 125.
— «Деревенская газета, составленная Полем-Луи Курье» 131.
— «Дипломатический документ, извлеченный из английских газет» 130.
— «Записная книжка Поля-Луи Курье, винодела, во время его пребывания в Париже в марте 1823 года» 130.
— «Объявление книгопродавца» 130.
— «Ответы на анонимные письма Полю-Луи Курье, виноделу» 129, 131.
— «Памфлет о памфлетах» 131, 132.
— «Петиция в защиту поселян, которым запрещают танцевать» 128.
— «Петиция двум палатам» 124, 125.
— «Письма редактору «Цензора»» 125.
— «Письмо книгоиздателю г-ну Ренуару о пятне на флорентийской рукописи» 123.
— «Простая речь Поля-Луи, винодела из Шавоньер, членам общинного совета в Верезе, департамента Эндры и Луары, по случаю подписки для приобретения Шамбора, предложенной его превосходительством министром внутренних дел» 127, 128.
— «Процесс Поля-Луи Курье» 128.
— «Советы полковнику» 121, 122.
— «Частные письма» 125.
Кутон Ж. 12—14, 22.
Кутюрье Д. 626.
Кювилье 64.
— «Столяр из Вьерзу» 64.
Кювье Ж. 361, 478.
Кюрмер А. Л. 356, 357.
Кюхельбекер В. К. 252, 436.

Л. П. «Возобновление договора» 64.
Ла Бедольер Э. 358.
Лабенский К. 437.
Лабиш Э. 604.
— «Соломенная шляпка» 604.
Лаборд А. 349.
Лабрюйер Ж. 331, 334, 360, 367.
Лабурдонне 124.
Лавалле 18.
— «Негр, каких и белых мало» 18.
Лавердан Д. Г. 228, 238—242.
Лагарп Ж. Ф. де 141, 143, 253.
Лагрене Т. 436.
Лагрене-Дубенская В. И. 436.
Ладвока 349, 350.
Ладре 65, 66, 68, 70.
— «Башмачник, добрый патриот» 70.
— «Наказанная измена» 66.
Ламарк М. 316.
Ламартин А. де 8, 83, 102—108, 112, 113, 131, 155, 195, 228, 236, 237, 249, 251, 306, 308, 318, 319, 322—325, 330, 375, 512, 527, 528, 536, 558, 584, 614, 645.

Ламартин А. «Бессмертие» 106.
— «Грациэлла» 325.
— «Думы» 104, 324.
— «Жослен» 236, 324.
— «История жирондистов» 324, 528.
— «История революции» 325.
— «История Реставрации» 325.
— «Каменотес из Сен-Нуана» 325.
— «Новые думы» 104.
— «Озеро» 105.
— «О судьбах поэзии» 324.
— «Падение ангела» 324.
— «Первые думы» 104.
— «Поэтические и религиозные созвучия» 324.
— «Рафаэль» 325.
— «Смерть Сократа» 378.
— «Уединение» 105.
— «Умирающий христианин» 106.
Ламенне Ф. Р. 284, 286.
Лапрад В. де 583, 584.
— «Государственные музы» 584.
Лапуант С. 141, 511—515, 538, 547, 559.
— «Дети Парижа в февральские дни» 538.
— «Голос снизу» 512.
— «Уличное эхо» 512.
Лапуант С. и Дели Ш.
— «Венсенская башня» 547.
— «Задача» 547.
Ласенэр 209.
Лафайет М. Ж. 19, 54, 66, 91, 316.
Лафарг П. 670.
— «Легенда о Гюго» 670.
Лафонтен Ж. де 58, 65, 77, 133, 136, 144, 387, 431, 512.
Лаффит Ж. 152, 156.
Лашамбоди П. 511, 512, 517—520, 534, 540, 542, 564.
— «Басни» 512.
— «Батрак» 519.
— «Бедность и рабство» 540.
— «Не кричите: «Долой коммунистов!»» 518, 540.
— «Пар» 517.
— «Школьный завтрак» 519.
Ла Шапелье 12.
Ле Батте Ш. 141.
Лебедев-Кумач В. И. 197.
Ле Бра О. 191, 521.
Лебрен П. 523.
Лебрен Ш. 117, 377.
Лебретон Т. 512.
— «Досуги рабочего» 512.
— «Новые досуги рабочего» 512.
Ле Вавассер Г. 570.
Левиж В. В. 147, 203.
Ледрю-Роллен А. О. 278, 292, 558, 560, 561.
Лезюр 58, 59, 64.
— «Вдова республиканца» 58—61, 64.
Лекамюс 228.
Леклерк Т. 12.
Леконт де Лиль Ш. 582—598, 611, 674.
Леконт де Лиль Ш. «Античные стихотворения» 583, 587—589, 594.
— «Варварские стихотворения» 587, 589, 590, 593.
— «Венера Милосская» 586, 588, 596.
— «Вечер битвы» 592, 593.
— «Всесожжение» 593.
— «Гипатия» 588.
— «Елена» 586, 589.
— «Каин» 591, 593.
— «Народный республиканский катехизис» 593.
— «Ниоба» 589.
— «Одежда Кентавра» 589.
— «Популярная история французской революции» 593.
— «Популярная история христианства» 593.
— «Последние стихотворения» 593.
— «Поэмы и стихотворения» 587.
— «Слоны» 590.
— «Смерть льва» 593.
— «Современникам» 592.
— «Тоска дьявола» 591, 592, 593.
— «Трагические стихотворения» 593.
— «Холодный ветер ночи» 592.
— «Эринния» 593.
— «Ягуар» 590.
— «Fiat nox» 592.
— «Requies» 592.
— «Ultra coelos» 592.
Лемерр А. 583.
Лемерсье Л. Ж. Н. 378.
— «Панипократиада» 378.
— «Христофор Колумб» 378.
Леметр Ф. 215—219, 223, 225, 530.
Леметр Ф., Антье Б. и Сент-Аман Ж.
— «Робер Макэр» 215—219, 223, 225.
Ленге 410.
Ленин В. И. 11, 159, 162, 177, 246, 570, 637, 674, 700, 702.
Ленский Д. Т. 163.
Леонардо да Винчи 239, 373, 575.
Лепаж Ш. 151.
Лерминье Ж. Л. Э. 513.
— «О литературе рабочих» 513.
Лермонтов М. Ю. 439, 579.
— «Мцыри» 439.
Леру П. 284, 286, 288, 292.
Леруа Г. 521, 535, 538, 540, 550, 553, 554, 555, 556, 558, 565.
— «Богачи» 555.
— «Бойцы отчаяния» 550.
— «Вчера и сегодня» 554.
— «Выборы президента» 558.
— «Кому быть президентом» 558.
— «Народ и буржуазия» 538.
Лесаж А. Р. 90, 240, 331.
Лессинг Г. Э. 585.
Летуалль 390.
Лефевр Ж. 103, 378.
— «Отцеубийца» 378.
Либри Каруччи делла Саммайа 434.
Лившиц Б. 106, 590.
Линней К. 361.
Лойнель О. 545.
— «К настоящим демократам» 545.

Лонг 122.
— «Дафнис и Хлоя» 122.
Л'Опиталь М. де 74.
Лоран-Пиша 634.
Луве де Кувре 18.
Луганский В. И. 357.
— «Дворник» 357.
Луи Бонапарт, см. Наполеон III.
Луи Филипп 128, 156, 157, 167, 190, 192, 194, 200, 209, 212—214, 217, 218, 278, 308, 311, 322, 334, 336, 341, 344, 346, 349, 351, 354, 356, 362, 364, 375, 398, 400, 456, 460, 504, 536, 563.
Лукреций 586.
Луначарский А. В. 568, 576, 577, 582, 682.
Лэйа Л. 47, 48.
— «Друг законов» 47, 48.
— «Опасности предрассудков» 47, 48.
Людовик XI 260, 651.
Людовик XIV 377, 378, 395.
Людовик XV 86, 385.
Людовик XVI 22, 25, 32, 35, 45, 66, 68, 70, 71, 86, 91, 200, 324, 374, 423.
Людовик XVIII 21, 106, 123, 124, 126, 130, 137, 138, 142, 147, 148, 153, 249, 370, 410, 487, 488.
Люше О. 212, 214, 351, 352.
— «Июльский раненый» 352.

Магю 141, 279, 511, 512.
Мазад М. де 599.
Мак-Куллох Д. Р. 127.
Малларме С. 583, 598.
Мальбранш Н. 97.
Мальтус Т. Р. 558.
Манцони А. (Мандзони) 369.
Маниэль Ж. А. 152, 153.
Марат Ж. П. 31, 32, 35, 52—58, 528, 569—571, 701.
— «Друг народа французским патриотам» 56.
— «Мы погибли» 56.
— «Новая революция не закончена» 55.
— «Обращение 18 миллионов несчастных к депутатам Национального собрания» 55.
— «Обращение к храбрым парижанам» 56.
— «План революции, не удавшейся народу» 55.
— «Последнее прощание Друга народа с отечеством» 54, 55.
— «Примирение с Жиронды невозможно» 56.
— «Революция продолжается» 56.
— «Страшное пробуждение» 54.
Маресг де 370.
Марешаль П. С. 17, 52, 71, 72, 74—79, 84, 104.
— «Анакреонтические песни» 72.
— «Бог и священники» 71, 72.
— «Новая песня для предместий» 72, 78.
— «Праздник Разума» 72.
— «Страсти Иисуса Христа» 72.
— «Страшный суд над королями» 72, 76, 77.
Марешаль П. С. «Тиранн Дионисий» 72.
— «Французский Лукреций» 72, 76.
— «Ad majorem gloriam virtutis. Фрагменты нравственной поэмы о боге» 72, 74.
Мария Антуанетта 66, 68, 324.
Мария Луиза 394.
Маркс К. 16, 97, 126, 127, 148, 160, 175, 177, 178, 181, 182, 183, 188, 190, 227, 244, 292, 296, 298—301, 304, 317, 324, 325, 334, 357, 373, 429, 441, 442, 444, 475, 480, 495, 510, 517, 525, 529, 536, 541, 544, 545, 548, 549, 551, 558, 579, 582, 616, 625, 626, 630, 644, 650, 672, 674, 675.
Маршаль Ш. 356.
Маршан Ш. 512.
Массон М. 350, 351.
— «Лавочник» 351.
Матье Г. 565, 608.
— «Бедняки» 565.
— «Господин Годерю» 565.
— «Господин Капитал» 565.
— «Народ изгоняет» 565.
— «Свобода, равенство и братство» 565.
Мей Л. А. 163.
Мейссонье Э. 363.
Мельгунов Н. А. 437.
Мен де Биран 373.
Менар Л. 551—554, 564, 565, 583—586.
— «Пролог революции» 551.
— «Стихотворения» 565.
— «Ямбы» 551—554.
— «Gloria victis» («Слава побежденным») 551, 552.
Менгра 129.
Мендес К. 583.
Менетрие М. 352, 353.
— «Восстание молотил» 352.
Мери Ж. 151, 559.
Мериме А, мать П. Мериме 407.
Мериме Л., отец П. Мериме 407, 435
Мериме П. 119, 168, 176, 178, 180, 181, 185, 186, 251, 330, 337, 370, 371, 373, 380, 407—440.
— «Аббат Обэн» 422, 428.
— «Александр Пушкин» 437.
— «Арсена Гийо» 422, 427, 428, 433.
— «Африканская любовь» 410, 430.
— «Битва» 410.
— «Битва у Зеницы Великой» 414.
— «Боярышник Велико» 414.
— «Венера Илльская» 178, 185, 422, 423, 427, 433.
— «Взятие редута» 422, 433.
— «Видение Карла XI» 422, 423.
— «Восстание Разина» 439.
— «Голубая комната» 422.
— «Гюзла, или Избранные произведения иллирийской поэзии, собранные в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине» 413, 414, 416, 427, 430.
— «Два наследства, или Дон-Кихот» 419.
— «Двойная ошибка» 176, 422, 426, 427, 433.
— «Джуман» 422.

Мериме П. «Души чистилища» 422, 427, 429.
— «Жакерия» 380, 416—421, 430.
— «Жемчужина Толедо» 422.
— «Женщина — это дьявол» 410, 411, 430.
— «Инес Мендо, или Победа предрассудка» 410, 411.
— «Инес Мендо, или Побежденный предрассудок» 410, 411.
— «Испанцы в Дании» 410—412, 430.
— «Казаки былых времен» 439.
— «Казаки Украины и их последние атаманы» 439.
— «Карета святых даров» 410, 411.
— «Кармен» 422, 429, 430, 433, 434.
— «Коломба» 422, 423, 429, 434, 438.
— «Кромвель» 410.
— «Литература и рабство в России» 438
— «Локис» 422, 435, 439.
— «Матео Фальконе» 422, 430—432, 434, 439.
— «Милош Кобилич» 413.
— «Мозаика» 422, 423, 426.
— «Морлак в Венеции» 414, 416.
— «Небо и ад» 410, 411.
— «Недовольные» 419.
— «Николай Гоголь» 438.
— «Партия в триктрак» 422, 424—426, 433.
— «Первые шаги авантюриста» 419.
— «Переулок г-жи Лукреции» 422, 433.
— «Печальная баллада о благородной супруге Ассана-Аги» 413.
— «Письма из Испании» 429.
— «Пламя Перрусича» 414.
— «Прекрасная Елена» 414.
— «Семейство Карвахаль» 419.
— «Случайность» 410, 411.
— «Смерть Фомы II, короля Боснии» 414.
— «Таманго» 422, 425, 426.
— «Театр Клары Газуль» 410—413, 419, 427, 429, 430.
— «Федериго» 422, 423.
— «Храбрые Гайдуки» 414.
— «Хроника времен Карла IX» 180, 181, 416, 419—423, 425, 427, 430.
— «Черногорцы» 414.
— «Этрусская ваза» 423, 424, 426.
— «L'Architecture en moyen âge» 422.
— «Les Beaux-Arts en Angleterre» 422.
— «De la Peinture murale» 422.
— «Essai sur l'architecture religieuse» 422.
— «Ivan Tourguéneff» 439.
— «Notes d'un voyage dans la Midi de la France» 422.
— «Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France» 422.
— «Notes d'un voyage en Auvergne» 422.
— «Notes d'un voyage en Corse» 422.
— «Salon de 1839» 422.
Мерсье Ж. 191, 511.
— «Пробуждение Франции, или Три дня славы» 191.
Мерсье Л. С. 18, 331—333, 361, 363.
— «Картины Парижа» 18, 332.
— «Новый Париж» 18.
Мерсье Л. С. «Рантье» 361.
Местр Ж. де 84, 108, 110, 373, 387, 404.
— «О папе» 84, 387, 404.
— «Рассуждение о Франции» 84.
Метастазио П. А. Д. 372.
Меттерних К. 395.
Мигел, король Португалии 196.
Микельанджело 381, 454.
Минье Ф. 110, 152.
Миньяр Н. 117.
Мирабо О. Г. Р. 19, 22.
Мити Ж. де 398.
Михайлов М. И. 163, 565.
Мицкевич А. 151, 416, 436.
Мишле А. и Кине Э. 302.
— «Иезуиты» 302.
Моле Л. М. де 84.
Мольер (Поклен Ж. Б.) 136, 144, 230, 376, 377, 379, 505.
— «Дон Жуан» 230.
— «Тартюф» 505.
Монвель Ж. М. 42—44, 46, 47, 58.
— «Монастырские жертвы» 42—44, 47, 61.
Монтегю Э. 614.
Монтень М. 367.
Монтескье Ш. Л. 372, 374, 375.
— «Дух законов» 374.
Монти В. 369.
Мартино А. 406.
Монтихо Е. 434.
Монтихо М. 426, 434.
Монье А. 337, 340, 342, 343, 356, 360, 364, 365.
Мопассан Г. де 187, 602, 621, 659, 667, 668.
Морган, леди 110.
Морле А. 91.
— «Критические заметки по поводу романа «Атала»» 91.
Моро Э. (Руйье П. Ж.) 202—211, 225, 338, 345, 511, 512, 521, 523, 536.
— «Видение» 205, 210.
— «Воры» 210.
— «Вульзи» 210.
— «Генрих V» 204.
— «Господин Пайяр» 210.
— «Диоген» 202, 204—206, 209, 210, 225.
— «Жану-парижанину» 209, 210, 345.
— «Зима» 206—209.
— «К моим песням» 210.
— «Корсиканец» 209.
— «Крестины» 210.
— «Медору» 210.
— «Мерлен из Тионвиля» 206, 207.
— «Незабудка» 203, 206, 210.
— «Одиночество» 210.
— «Партия бонапартистов» 204.
— «Поэт Ласенэр» 209.
— «5 и 6 июня» 202, 203.
— «Сожженное село» 204, 206.
— «1836 год» 209.
— «Фермерша» 210.
Моруа А. 248, 295.
Моцарт В. А. 372.
Мюрже А. 606, 607, 612.
— «Водопийцы» 607.

Мюрже А. «Латинская страна» 607, 612.
— «Сцены из жизни богемы» 606, 607.
Мюссе А. де 113, 168, 228, 231, 236, 251, 306—315, 318, 319, 321, 323, 329, 330, 554, 585, 606, 632.
— «Андреа дель Сарто» 310, 311.
— «Баллада» 307.
— «Венецианская ночь» 310.
— «Дон Паэз» 113, 307.
— «Закон о печати» 311.
— «Испанские и итальянские повести» 113, 307—308.
— «Исповедь сына века» 312—314, 330.
— «Каштаны из огня» 113, 307, 308.
— «Лоренцаччо» 310, 311, 313, 314.
— «Любовью не шутят» 310.
— «Мардош» 307, 308.
— «Мими Пенсон» 315.
— «Надежда на бога» 314.
— «Намуна» 309.
— «Не надо биться об заклад» 315.
— «Ночи» 311, 312.
— «Нужно, чтобы дверь была закрыта или открыта» 315.
— «О трагедии» 315.
— «Письма Дюпюи и Котоне» 315.
— «Подсвечник» 315.
— «Порция» 113, 307.
— «Послание к Ламартину» 314.
— «Прихоти Марианны» 310.
— «Ролла» 309, 314.
— «Уста и чаша» 308, 314.
— «Фантазио» 310.

Надар (Турнашон Ф.) 578.
Наполеон I 51, 83, 84, 86, 94, 98, 121—124, 137, 150—152, 180, 182, 194, 198 204, 211, 249, 276, 313, 317, 321, 367, 368, 374, 387, 389, 394—396, 399, 412, 414, 419, 429, 436, 445, 461, 500, 558, 559, 572, 596, 617, 618, 684.
Наполеон II, герцог Рейхштадтский 198.
Наполеон III 186, 246, 304, 305, 434, 533, 558—560, 571—573, 577—580, 584, 587, 593, 599, 600, 604, 608, 616, 620, 626, 635, 636, 643, 650, 669, 671, 672, 676, 677, 679, 684, 695.
«Народная песня» 520, 521.
«Народная республика» 571.
«Народные поэты XIX века» 512.
Неккер Ж., см. Сталь.
Нерваль Ж. де 113, 235, 306, 325, 326.
— «Галантная богема» 325, 326.
— «Мечта и жизнь» 326.
— «Народ» 326.
— «Национальные элегии» 325.
— «Новые элегии» 325.
— «Политические сатиры» 325.
— «Путешествие на Восток» 326.
— «Сцены восточной жизни» 326.
Нерон 122.
Нетцман А. Ф. 462, 599.
Николай I 323, 408, 438.
«Новая картина Парижа» 348, 350—353, 355.
«Новое появление Тамерлана на политическом горизонте» 343.
Нодье Ш. 91, 98—103, 175, 239, 242, 250, 467.
— «Жан Сбогар» 99—102, 378.
— «Зальцбургский живописец» 98—101.
— «Инес де лас Сиеррас» 102.
— «О некоторых феноменах снов» 102.
— «О фантастическом в литературе» 102.
— «Сегодняшний Парнас» 91, 98.
— «Фея с крошками» 102.
Нуайль А. 538.
— «Три февральских дня» 538.

Обер 333, 341, 349, 350, 355.
Обинье А. д' 390, 419, 574, 577.
Оже И. 352.
— «Драма на улице» 352.
Оже Л. С. 377.
Ожье Э. 253, 573, 599, 600, 603—605.
— «Габриэль» 603, 604.
— «Господин Гернн» 604.
— «Наглецы» 604.
— «Сын Жибуайе» 604, 605.
Ожье Э. и Сандо Ж.
— «Зять господина Пуарье» 604.
Оливе 20.
— «Гений нации» 20.
Опик 568, 569.
Остроумов А. 66, 524, 526, 548.
Оуэн Р. 188.

Панар Ш. Ф. 139.
Паннье С. 349.
«Париж, или Книга ста одного» 348—352, 355.
Парфе Н. 564.
Паскаль Б. 97, 133.
Пелен Г. 546.
Пелле-Дебаро 20.
— «Марсово поле» 20.
Пеллико С. 369, 396.
Пердигье А. 278, 279, 516.
— «Песенник» 516.
Перро Ш. 146.
— «Кот в сапогах» 146.
Персиль Ж. Ш. 336.
Перье К. 194, 196, 336, 346, 456.
«Песнь о красном колпаке» 66.
Петр I 439, 508.
Пиа Ф. 211, 212, 214, 215, 219, 220, 234, 235, 334, 350, 351, 358, 365, 529, 530, 564.
— «Арабелла» 212.
— «Два слесаря» 235, 529.
— «Норвежец Седрик» 529.
— «Парижский тряпичник» 235, 529, 530.
Пиа Ф. и Бюретт Т.
— «Заговор былых времен» 212.
— «Революция былых времен, или Римляне у себя дома» 211.
Пиа Ф. и Люше О.
— «Анго» 212—214.
— «Разбойник и философ» 215.
Пикар Л. Б. 233.
Пилле О. 634.

Пинар П. Э. 577.
Писарев Д. И. 618.
Плантер Б. А. 64.
— «Бедное семейство» 64.
Планш Г. 241.
Платон 281, 373, 379.
Плеханов Г. В. 327, 328, 584, 586.
Плещеев А. Н. 133.
По Э. 573, 578, 579.
«Поголовное ополчение санкюлотов» 71.
Полиант 215.
Полибий 638.
— «Всеобщая история» 638.
Полиньяк Ж. 66, 385.
Полонская Е. 311.
Поммери Э. 228, 239.
Пон Г. де 103.
Понсар Ф. 602.
Понся Ш. 141, 279, 512, 514.
— «Верфь» 512.
— «Морские стихотворения» 512.
— «Песни всех ремесел» 512.
Поступальский И. С. 588, 591, 592.
Потемкин Г. А. 395.
Потье Э. 527, 534, 541—543, 545—550, 558, 560, 562—565.
— «Генеральные штаты труда» 542.
— «Да здравствует Наполеон» 565.
— «Да здравствует свобода!» 541.
— «Жак и Марианна» 565.
— «Июнь 1848 года» 555.
— «Картуш-банкир» 558.
— «Кровопийцы» 545, 546.
— «Кто же безумен?» 562.
— «Кто отомстит?» 563.
— «Народ» 541, 543.
— «Парад империи» 565.
— «Петиция бакалейщиков» 558.
— «Смерть земного шара» 563.
— «Старый дом — на слом!» 543.
— «Умеренная республика» 558.
— «Юная муза» 541.
Прево Ж. 580.
Прокл 373.
Прудон П. Ж. 551.
Прюдом С. 583, 598.
«Путешествия красного колпака» 70.
Пушкин А. С. 34, 163, 171, 186, 252, 256, 291, 308, 405, 413, 416, 427, 428, 436—440, 584.
— «Анчар» 438.
— «Выстрел» 438.
— «Гусар» 438.
— «Песни западных славян» 416, 427.
— «Пиковая дама» 437.
— «Цыганы» 437.
Пушкин Л. С. 437.
Пюжоль Л. 546—548, 564, 565.
— «Народные басни» 546, 565.
— «Предсказания кровавых дней» 546.

Рабан Л. А. 219.
— «Постоялый двор Адре» 219.
— «Робер Макэр» 219.
Рабино В. 521, 522, 527, 556, 558, 560, 563, 564.
Рабино В. «Военная слава» 522.
— «Мальтузианцы» 558.
— «Не будем отчаиваться ни в чем» 522.
— «Сетования белых» 556.
— «Старые барабаны» 522.
Рабле Ф. 136, 144, 230, 326, 419, 660.
Рабо Сент-Этьен 22.
Раде Ж. Б. 17, 58, 59, 64, 77.
— «Благородный простолюдин» 58—61, 64.
— «Выздоравливающий канонир» 58, 59, 61—64.
Раде Ж. Б. и Дефонтен Ж.
— «Еще один священник» 58—61, 63, 64.
Радищев А. Н. 5.
Раэин С. Т. 416.
Расин Ж. 92, 117—119, 136, 253, 376, 377, 413.
— «Гофолия» 136.
Распайль Ф. В. 352, 353, 540, 556.
— «Восстание в Сен-Пелажи» 352.
Рафаэль 111, 230, 239, 328, 379, 393, 454.
Ребуль 511.
«Революционный Париж» 348, 352, 353.
Резикур 17, 58, 64, 77.
— «Подлинные санкюлоты» 58, 60, 62, 64.
Рейбо Л. 334, 350, 351.
— «Жером Патюро в поисках общественного положения» 350.
Рей-Дюссюэйль 220—222, 225, 350.
— «Монастырь Сен-Мерри» 220—222.
Рембо А. 573.
— «Гласные» 573.
Рембрандт 230, 575.
Ремюза Ш. 110, 111, 370.
— «Восстание в Сан-Доминго» 111.
— «Феодализм» 111.
«Республиканские песни» 199.
Рессегье де 103.
Ретиф де ла Бретонн 18, 331—333, 363, 615.
— «Господин Никола, или Разоблаченное человеческое сердце» 18.
— «Парижские ночи» 18, 332.
— «Современницы» 332.
Рикар Л. К. де 583, 598.
Рикар, мадам де 583.
Рикардо Д. 127.
Римский-Корсаков В. Н. 34, 35.
Ричардсон С. 91.
Ришелье А. Ж. дю Плесси, кардинал 108, 109, 256, 318, 509.
Ришпен Ж. 568.
Робеспьер М. 12—14, 21, 22, 26, 31, 32, 41, 46, 51, 135, 270, 320, 382, 389, 487, 571, 579, 618, 701.
Родриг О. 226—228, 231, 512, 513.
— «Разговор художника, ученого и промышленника» 227.
Рождественский В. 145, 156, 203, 252, 307, 312, 680.
Ролан [де ла Платьер] Ж. М. 19.
Роллан Р. 266, 682.
— «Старый Орфей» 682.
Ролль И. 506, 508.
Ронсен Ш. Ф. 17, 20, 38.
— «Аретофил» 20.

Роисен Ш. Ф. «Лига фанатиков и тиранов» 20.
— «Людовик XII» 20.
Россини Дж. 372.
Рошфор А. 616.
Ру Ж. 12.
Руа К. 248, 406.
Руайе-Коллар П. П. 373.
Рубенс П. П. 230, 239.
Руже де Лиль К. Ж. 17, 38—41, 65, 84, 144.
— «Гимн Разуму» 38, 40, 41, 65.
— «Гимн Свободе» 38—40, 65.
— «Марсельеза» («Походная песнь Рейнской армии») 38, 65, 144, 262, 542, 549, 552.
Руссель О. (Руссель де Мери) 565.
Руссо Дж. 219, 350, 356, 362.
— «Физиология Робера Макэра» 219.
Руссо Ж. Б. 249.
Руссо Ж. Ж. 84, 87, 88, 129, 144, 145, 274, 278, 281, 307, 366, 367.
— «Новая Элоиза» 366.
— «Общественный договор» 278.
Руссо Т. 38, 39, 65.
— «Облик королей» 38, 39.
— «Призыв к смерти королей» 38.

Саварен Б. 355
— «Физиология вкуса» 355.
Салтыков-Щедрин М. Е. 173, 274, 295, 574, 605.
— «Драматурги-паразиты во Франции» 605.
Саломон П. 295.
Сальванди А. 349, 350.
Сандо Ж. 604.
«Санкюлот» 70.
Сарду В. 599, 604, 605.
— «Простофиля» 604, 605.
— «Робеспьер» 604.
Севинье, мадам де Рабютен-Шанталь 434.
Сей Ж. Б. 367.
Сенак де Мейлан 18.
— «Эмигрант» 18.
Сенанкур Э. П. 83, 91, 94, 96, 97, 110, 242, 275, 401.
— «Оберман» 96, 97, 275.
Сен-Жан А. 294.
Сен-Жермен 352, 353.
— «Господин Анелин» 352, 353.
— «Сержанты Ла Рошели» 352.
Сен-Жюст Л. А. 12—14, 320, 479.
Сен-Симон А. К. 127, 140, 158, 159, 179, 226, 227, 230, 231, 247, 248, 278, 284, 327, 514.
Сент-Аман Ж. А. 215.
Сент-Бев Ш. О. 35, 113—116, 118, 228, 231, 236, 237, 239, 251, 600, 653.
— «Матюрен Ренье и Андре Шенье» 115.
— «Мысли Жозефа Делорма» 113, 114, 116.
— «Осенние мысли» 114.
— «Прогулка» 114.
Сент-Илер Ж. де 478.
Сент-Обен К. 42—48, 58, 59.
Сент-Обен К. «Друг народа» 42—45, 48.
Сервантес 621, 660.
Сизо-Дюплесси Ф. 17, 42—45, 47, 58, 59.
— «Народы и короли» 42—45, 47, 61.
Сийес Э. Ж. 91.
Сикст V 387.
Сильвестр Т. 614.
Симон Л. 231.
Скаррон П. 90, 431.
Скотт В. 114, 186, 250, 251, 380, 403, 421, 422, 621.
Скриб О. Э. 168, 170—173, 175, 345, 348, 349, 602.
— «Адриенна Лекуврер» 170.
— «Бертран и Ратон» 170.
— «Жизнь или смерть» 170.
— «Крестины» 170.
— «Неутешные» 170.
— «Оскар, или Муж, обманывающий жену» 170.
— «Покойник Лионель» 170.
— «Полишинель» 170.
— «Пуф» 170.
— «Стакан воды» 170.
— «Товарищество» («Лестница славы») 168, 170.
— «Честолюбец» 170.
Соболевский С. А. 413, 436—438.
«Современный Парнас» 583.
«Солдатская миска» 70.
Софокл 413.
«Социальные стихотворения рабочих» 512.
Сталь Ж. де 83, 91—98, 101, 104, 108, 110, 111, 117, 118, 436.
— «Дельфина» 92, 93.
— «Десять лет в изгнании» 436.
— «Коринна, или Италия» 92, 94.
— «О влиянии страстей на счастье людей и народов» 92.
— «О Германии» 97.
— «О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями» 92, 95, 118.
Стапфер А. 110, 408.
Стендаль Фредерик (Бейль А. М.) 6, 79, 83, 116—119, 123, 128, 130—133, 168, 171, 175, 176, 178—181, 183—188, 228, 239, 248, 250, 253—255, 272, 283, 329, 330, 337, 366—408, 410, 412, 416, 423, 436, 440, 476.
— «Аббатисса из Кастро» 371, 393.
— «Арманс» 370—372, 381—383, 401, 403, 436.
— «Ванина Ванини» 183, 371, 391, 392.
— «Виттория Аккорамбони» 371.
— «Война, объявленная романтиками классикам» 369.
— «Воспоминания о Наполеоне» 368, 371.
— «Воспоминания эготиста» 371.
— «Жизнь Анри Брюлара» 366, 368, 371.
— «Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазио» 371, 406.
— «Жизнь Наполеона» 368, 371, 374.
— «Жизнь Россини» 372.
— «Заметки дилетанта» 372.
— «Записки туриста» 171, 371, 372.

Стендаль Фредерик (Бейль А. М.). «История живописи в Италии» 116, 118, 128, 368, 371, 372, 377, 381, 406.
— «Итальянские хроники» 371, 372, 391, 393, 402, 403.
— «Итальянский дневник» 368.
— «Красное и черное» 175, 178, 181, 368, 370—372, 374, 376, 379, 380, 383—392, 395, 400—406.
— «Ламьель» 371.
— «Любовный напиток» 371.
— «Люсьен Левен» («Красное и белое») 370, 371, 374, 376, 391, 398, 402, 403, 405.
— «Минна фон Вангель» 371.
— «О любви» 372, 389.
— «О новом заговоре против промышленников» 179.
— «Пармская обитель» 180, 183, 370—372, 374, 380, 391, 394—399, 402—406, 433.
— «Прогулки по Риму» 371—373.
— «Расин и Шекспир» 116—118, 132, 176, 185, 253, 369, 372, 374, 376, 377—379, 380, 406, 416.
— «Рим, Неаполь, Флоренция» 371, 372, 406.
— «Сундук и привидение» 371.
— «Ченчи» 371.
Стрыенский К. 372.
Сулье Ф. 113, 222—224, 334, 350, 351, 365.
— «Граф Тулузский» 222.
— «Два трупа» 222.
— «Мемуары дьявола» 222, 223.
— «Ночь с 28-го на 29-е июля» 222.
— «Рабочий» 224.
Сульт Н. 337.
Суме А. 103, 104, 113, 249.
Сурио М. 430.
«Сцены частной и общественной жизни животных» 348.
Сю Э. 141, 228, 235, 239, 241—244, 282, 296, 298—302, 304—305, 328, 333, 354, 359, 362, 512, 516, 528, 564, 599, 611.
— «Агасфер» («Вечный жид») 298, 299, 302, 304, 516.
— «Агатовые шарики» 359.
— «Атар Гюль» 298.
— «Демократические беседы о республике» 304.
— «Кукарача» 298.
— «Латреомон» 298.
— «Матильда» 298.
— «Парижские тайны» 235, 241—244, 296, 298—302, 304, 354.
— «Письма о католической реакции» 305.
— «Плик и Плок» 298.
— «Саламандра» 298.
— «Тайны мира» 305.
— «Тайны народа» 304, 305.
— «Тереза Дюнойе» 298.
— «Франция при империи» 305.
Сюрвиль Л. де, сестра Бальзака О. 506, 510.
«Са ira» 66, 68, 536.
Талейран Ш. М. 91, 388.
Тальма Ф. Ж. 21.
Тейлор И. Ж. С. 114.
Теккерей У. М. 275.
Тернер Дж., см. Турнер.
Тинторетто 230.
Тит 74.
Тициан 230, 239, 379, 393.
Толстой Л. Н. 372, 397, 623, 688.
Торез М. 688, 696.
Травьес Ш. Ж. 334, 340, 342, 363, 365, 456.
Траси Дестю де 127, 367, 373, 374.
— «Комментарии к «Духу законов» Монтескье» 374.
Трела У. 352, 353.
— «Карбонарии» 352.
Тристан Ф. 524.
— «L'Union ouvrière» 524.
Тургенев А. И. 371, 408, 436, 437.
Тургенев И. С. 274, 294, 435—440, 654, 659.
— «Вешние воды» 659.
— «Дым» 439.
— «Жид» 439.
— «Записки охотника» 294, 438.
— «Новь» 659.
— «Отцы и дети» 436, 439.
— «Петушков» 439.
— «Призраки» 439.
— «Собака» 439.
— «Странная история» 439.
Тургенев Н. И. 408, 437.
Турнер (Тернер) Дж. 257.
Турт Ф. 515.
— «Труд и нищета» 515.
Тхоржевский И. 148, 156, 157, 160, 198, 269.
Тьер А. 110, 111, 152, 217, 311, 336, 375, 558, 564, 652.
Тьерри О. 110.
— «Письма по истории Франции» 110.

Усей А. 217.
Устрялов Н. Г. 439.

Фабр д'Эглантин Ф. Ф. Н. 17, 28, 30, 31, 33, 38, 42, 45.
— «Аристократ, или Выздоровевший от дворянского чванства» 28, 43, 45.
— «Самонадеянный, или Мнимый счастливец» 28, 30, 31, 42, 45.
— «Филент» 28, 30.
Фавр Ж. 579.
Фейдо Э. 600, 601, 603.
— «Даниэль» 601.
— «Фанни» 601.
Фейе О. 599—603, 614.
— «Белла» 600.
— «Господин де Камор» 601.
— «История Сибиллы» 600, 601.
— «Роман бедного молодого человека» 600.
Фельдман Э. 268, 270, 680.
Феокрит 588.

Фесто Л. 151, 511, 512, 535.
— «Братство» 535.
— «Мирные победы» 512.
Фет А. А. 163.
«Физиология Петербурга» 357.
Филипон Ш. 219, 333, 334, 336—347, 349, 350, 352, 356, 362, 365, 456.
— «Физиология шарлатана» 362.
Филдинг Г. 91, 380.
— «История Тома Джонса-найденыша» 380.
Фихте И. Г. 97, 373.
Флери Э. 512.
Флобер Г. 79, 187, 294, 380, 404, 578, 583, 584, 593, 600—602, 612, 613, 615, 616, 620—665, 667, 668, 670.
— «Бувар и Пекюше» 654, 656, 657, 659, 664.
— «Воспитание чувств» 294, 622—625, 640, 643—653, 656, 658, 660—663, 668.
— «Госпожа Бовари» 577, 587, 600, 612, 615, 616, 620, 621, 624—635, 643, 656, 659—667, 668.
— «Два претендента на одну корону» 622.
— «Замок сердец» 654.
— «Иродиада» 654, 659.
— «Искушение св. Антония» 622, 624, 625, 635, 653, 654, 656, 657, 664.
— «Кандидат» 654.
— «Легенда о св. Юлиане» 654, 659.
— «Лексикон прописных истин» 630, 657—659.
— «Мемуары безумца» 622.
— «Ноябрь» 622.
— «Простая душа» 654—656.
— «Саламбо» 624, 625, 635—644, 656, 659, 661—664, 666—668.
— «Слабый пол» 654.
— «Смара» 622, 623.
— «Смерть герцога Гиза» 622.
Фонтан Л. 84.
Фортис А. Ж. Б. 413.
— «Путешествие по Далмации» 413.
Фортуль И. 352, 353.
— «После Фронды» 352, 353.
Форе Ж. Л. 334, 340.
Фосколо У. 369.
Франс А. 133, 187, 581, 583.
«Французы в их собственном изображении» 348, 349, 356.
Фревиль Ж. 568.
Фреми А. 358.
Фроментен Э. 601.
— «Доминик» 601.
Фруассар Ж. 416.
Фурнье М. 543.
— «Народ — своим представителям» 543.
Фурье Ш. 140, 158, 188, 226—228, 236, 278, 301, 541.
Фьеве Ж. 20.
— «Монастырская жестокость» 20.
Фюретьер А. 90.

Хитрово Е. М. 504.
Хмельницкий Б. 416.

Цезарь Юлий 434.
Цельтер К. 371.
Цинский Ж. 513.

Чернышевский Н. Г. 129, 152, 153, 155, 163, 164, 187, 257, 271, 274, 275, 375, 510, 604.
Чимароза Д. 367.

Шамфор Н. С. 374.
Шанфлёри (Флёри Жюль, псевд. Жюля Юссона) 6, 570, 605—608, 610—616, 620.
— «Бедная Тромпетта» 607.
— «Буржуа из Моленшара» 612, 613.
— «Господин де Буадивер» 612—614.
— «Домашние истории» 608.
— «Жакелинотта» 608.
— «Кенкат» 608.
— «Любовная история» 613.
— «Мадам д'Этризелль» 613.
— «Маскарад парижской жизни» 611.
— «Наследство Ле Камюсов» 613.
— «Нуаро» 608.
— «Покойный Мьетт» 607.
— «Приключения мадемуазель Марнетты» 612, 614.
— «Реализм» 610, 611.
— «Страдания учителя Дельтейля» 613.
— «Шьен-Кайу» 607.
Шарле Т. Н. 337, 363.
Шатлен Э. 548.
Шатобриан Ф. Р. де 83—92, 94—98, 104, 108, 110, 117, 131, 141, 155, 195, 228, 236, 241, 242, 249, 253, 322, 330, 375, 381, 401, 404, 405, 444.
— «Атала, или Любовь двух дикарей» 88, 89, 98, 108.
— «Гений христианства» 87, 88, 98.
— «Замогильные записки» 91.
— «Исторический, политический и нравственный опыт о революциях» 85, 86.
— «Мученики» 88, 90, 91.
— «Приключения последнего из Абенсерагов» 90.
— «Путешествие из Парижа в Иерусалим» 91.
— «Рене, или Следствия страстей» 88—90, 98.
Шевалье М. 127.
Шекспир В. 92, 111, 114, 118, 119, 131, 142, 253, 274, 294, 318, 377—379, 418, 621.
— «Гамлет» 367.
Шелли П. Б. 118.
Шеллинг Ф. В. 373.
Шенгели Г. 252, 554, 681, 696, 698.
Шенедолле Ш. Ж. 103.
Шенье А. 17, 31, 33—36, 72, 104, 113, 114, 320, 321, 586.
— «Больной юноша» 34.
— «Гермес» 33.
— «Игра в мяч» 34.
— «Нищий» 33, 34.
— «О причинах беспорядков». 34.
— «Свобода» 33, 36.

Шенье А. «Слепец» 34.
— «Творчество» 33, 34.
— «Ямбы» 34, 35, 36.
Шенье М. Ж. 16, 17, 20—28, 31, 33, 38, 40—42, 45, 47—51, 65, 84, 91, 117.
— «Генрих VIII» 22, 24—26, 42, 48, 50.
— «Гимн Верховному существу» 38, 40, 41.
— «Гимн в честь победы» 40, 48.
— «Гимн Равенству» 38, 41.
— «Гимн Разуму» 38, 48.
— «Гимн Свободе» 38, 41, 48.
— «Жан Калас» 22, 24, 26, 42, 45, 48, 50.
— «Кай Гракх» 16, 22, 25, 26, 42, 45, 48—51.
— «Карл IX, или Школа королей» 20, 22, 24—26, 42, 45, 48, 50.
— «Наши святые» 91.
— «Песнь выступления» 38, 40.
— «Послание к Вольтеру» 51.
— «Тимолеон» 47—51.
— «Фенелон» 47, 48, 50, 51.
Шербюлье В. 602.
— «Роман порядочной женщины» 602.
Шиллер Ф. 111, 119, 154, 242.
— «Разбойники» 214.
Шлегель А. 378.
Шометт П. Г. 12, 71.
Шуазель Э. Ф. 395.

Щепкина-Куперник Т. Л. 265.

Эбер Ж. 12, 21, 71, 342.
Энгельс Ф. 6, 12, 120, 151, 167, 168, 175, 177, 178, 181—183, 227, 286, 292, 296, 299, 301, 304, 325, 354, 357, 441, 442, 444, 463, 480, 486, 495, 510, 516—518, 542, 548, 563, 579, 630, 644.
Эннери А. де 219.
Эпикур 74.
Эредиа Х. М. де 583, 589.
— «Трофеи» 589.
Эркман Э. и Шатриан А. 616—619.
— «Ватерлоо» 617, 618.
— «История одного крестьянина» 618.
— «История плебисцита» 617, 619.
— «Мадам Тереза, или Добровольцы 1792 года» 617.
— «Национальные романы» 617, 619.
— «Нашествие, или Безумец Егоф» 617
— «Рекрут 1813 года» 617—619.
— «Эльзас в 1814 году» 617.
Эскусс В. 521.
Эспронседа Х. де 579.

Юар Л. 219, 356, 357, 361 362.
— «Мелкий рантье» 361.

Якоби Ф. Г. 97.
Якубович П. Ф. (Якубович-Мельшин; П. Я.) 568, 572.
— «Бодлер, его жизнь и поэзия» 568.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ [1]

1. О. Бальзак. (Фронтиспис)
2. «Надо надеяться, что игра скоро кончится». Раскрашенный офорт. Народный лубок времен французской революции 1789—94 гг. 13
3. Голодный поход женщин в Версаль 5 октября 1789 г. Раскрашенный офорт. Народный лубок времен французской революции 1789—94 гг. 14
4. Взятие Бастилии 14 июля 1789 г. Гравюра И. Хельмана с рис. Ш. Монне . 15
5. Погребение королевской власти. Раскрашенный офорт. Народный лубок времен французской революции 1789—94 гг. 21
6. Мари Жозеф Шенье. Гравюра М. Перонара 23
7. Заглавный лист трагедии М. Ж. Шенье «Генрих VIII», изд. 1793 г. Из книги «Henri VIII; Tragédie en V actes par Marie Joseph Chénier, député à la Convention Nationale». Paris, 1793 24
8. Ж. Л. Давид. К Бруту приносят тела его сыновей. 1789. Лувр 27
9. Филипп Франсуа Назер Фабр д'Эглантин. Гравюра Л. Ф. Мариажа с портрета Ф. Бонневиля 29
10. Андре Шенье. Гравюра Деланнуа 35
11. Объявление о церемонии, сопровождавшейся исполнением гимна М. Ж. Шенье. 1794 39
12. О. Домье. Камилл Демулен произносит речь в Пале-Рояле. Акварель. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 49
13. Жан Поль Марат. Гравюра Ж. Ф. Туркати с картины С. Пти 53
14. Ж. Л. Давид. Смерть Марата. 1793. Музей в Брюсселе 57
15. Перенесение тела Ж. Ж. Руссо в Пантеон 11 октября 1794 г. Гравюра П. П. Берто с рисунка Жирарде 63
16. Ф. Рюд. «Марсельеза». 1836. Скульптура на Триумфальной арке в Париже (вклейка) 64
17. Клод Жозеф Руже де Лиль. Гравюра Леру с медальона Давида д'Анжера . 67
18. Праздник Федерации 14 июля 1790 г. Гравюра И. Хельмана с рис. Ш. Монне 69
19. Сильвен Марешаль. Гравюра Девриена 73
20. Франсуа Рене де Шатобриан. Гравюра Бенуа с портрета А. Л. Жироде-Триозон 85
21. Жермен де Сталь. Гравюра Хопвуда с картины Ф. Жерара 93

[1] Иллюстрации подобраны Н. В. Яворской.

22. Бенжамен Констан. Гравюра Хофа с портрета Лефевра 95
23. Альфонс де Ламартин. Рисунок Т. Шассерио 105
24. Поль-Луи Курье. Гравюра Констана с рисунка Виньерона 121
25. Пьер Жан Беранже. Гравюра Г. Леви с портрета О. Сандо (вклейка) . . . 136
26. Иллюстрация Рафе к песне Беранже «14 июля». Oeuvres complètes de P.-J. Béranger. Edition illustrée par Granville et Raffe. Paris, 1837 149
27. Иллюстрация Рафе к песне Беранже «Июльские могилы». Oeuvres complètes de P.-J. Béranger. Edition illustrée par Granville et Raffe. Paris, 1837 155
28. Иллюстрация Ж. И. Гранвиля к песне Беранже «Рыжая Жанна». Oeuvres complètes de P.-J. Béranger. Edition illustrée par Granville et Raffe. Paris, 1837 159
29. Титульный лист «Le pact de famine». Из серии «Romans du jour illustrées» . . 169
30. Эжен Скриб. Гравюра Ш. Бонье. 1841 171
31. Э. Делакруа. Свобода, ведущая народ. 1830 г. Лувр (вклейка) 192
32. Огюст-Марсель Бартелеми 195
33. Петрюс Борель. Гравюра А. Гофера 199
34. Жан-Пьер Вейра. Портрет работы Клариса 201
35. Феликс Пиа 213
36. Анри Клод Сен-Симон. Литография неизвестного художника 229
37. Шарль Фурье. Литография неизвестного художника 237
38. Ребенок — рабочий на фабрике. Рисунок Пока, гравюра Вердейля к очерку А. Фреми «L'enfant de fabrique». («Les Français peints par eux-mêmes»). Paris, 1841 243
39. Виктор Гюго. Литография с рисунка Деверия. 1837. 247
40. Первое представление «Эрнани». Карикатура Ж. И. Гранвиля 255
41. Фрагмент титульного листа книги В. Гюго «Notre Dame de Paris». Paris, 1836 259
42. «Квазимодо». Гравюра В. Финден с картины Л. Буланже. Из книги «Notre Dame de Paris par Victor Hugo». Paris, 1836 261
43. Титульный лист драмы В. Гюго «Король забавляется». Из книги: «Le roi s'amuse». Bruxelles, 1833 264
44. Торжественное шествие (В. Гюго, Т. Готье, Гассаньяк, Ф. Вей, П. Фуше, Э. Сю, А. Дюма (отец); в облаках — А. Ламартин). Карикатура Ж. И. Гранвиля. Фрагмент 269
45. Жорж Санд. Портрет работы Э. Делакруа. 1834 273
46. Жорж Санд с трубкой. Рисунок А. Мюссе. 1833 285
47. Эжен Сю. Гравюра Пэка 297
48. Иллюстрация к роману Э. Сю «Парижские тайны». Литография Ш. Ж. Травьеса 303
49. Альфред де Мюссе. Портрет-медальон работы Давида д'Анжера 309
50. Титульный лист первого издания романа Альфреда Мюссе «Исповедь сына века». Из книги: «La confession d'un enfant du siècle». Paris, 1836 314
51. Александр Дюма (отец). Портрет-медальон работы Давида д'Анжера. 1829 316
52. Альфред де Виньи. Гравюра Ш. Бонье. 1841 319
53. Первая страница газеты «Le Charivari» 27 февраля 1834 335
54. Ш. Ж. Травьес. В тюрьме Сент-Пелажи. (Отделение политическое). Литография 337
55. О. Домье. «Сюда не суйтесь». (Свобода прессы). («Association mensuelle lithographique»). Литография. 1834 338
56. О. Домье. «Этого можно отпустить на свободу, он больше не опасен». («La Caricature»). Литография. 1834 339
57. О. Домье. «Говорите, вы свободны». («La Caricature»). Литография. 1835 . . 340

58. Неизвестный художник. «Я — добрый пастырь». («La Caricature»). Литография. 1831 341
59. П. Гаварни. Портрет А. Монье. («Masques et visages»). 1852—1853. Литография 342
60. Титульный лист книги А. Монье «Народные очерки». Париж, 1830 343
61. А. Монье. Иллюстрация к очерку Ж. Ладимир «Наборщик». («Les Français peints par eux-mêmes»). Paris, 1841. Гравюра Фонтена 351
62. Шарле. Иллюстрация к очерку Л. Гозлана «Человек из народа». («Les Français peints par eux-mêmes»). Paris, 1841. Гравюра Тьебо 355
63. П. Гаварни. «Париж вечером. Смогут ли они поужинать?» («Le Charivari») Литография. 1840 359
64. Покэ. Иллюстрация к очерку Э. Ла Бедольера «Рабочие-металлисты». («Les Français peints par eux-mêmes», Province). Paris, 1841 360
65. Ж. И. Гранвиль. Иллюстрация к очерку О. Бальзака «Монография о рантье». («Les Français peints par eux-mêmes»). Paris, 1841 361
66. Мейссонье. Иллюстрация к очерку П. Бореля «Сапожник». («Les Français peints par eux-mêmes»). Paris, 1841 363
67. Стендаль. Портрет работы Содермарка (вклейка) 368
67а. Титульный лист романа Стендаля «Красное и черное». Из книги «Le rouge et le noire». T. I. Paris, 1831 385
68. Проспер Мериме. Литография Деверия 409
69. Титульный лист первого издания книги П. Мериме «Театр Клары Газуль». Париж, 1825 411
70. Фронтиспис с изображением Иоакинфа Магдановича к первому изданию книги П. Мериме «La Guzla ou choix des poésies illiriques». Paris, 1827 415
71. Проспер Мериме. Портрет-медальон Давида д'Анжера 431
72. Оноре Бальзак. Рисунок 443
73. Корректура повести «Темное дело» с поправками Бальзака 445
74. Титульный лист романа О. Бальзака «Шагреневая кожа». Из книги «La Peau de Chagrin». Paris, 1838 458
75. Иллюстрация к повести «Шагреневая кожа». Из книги «La Peau de Chagrin». Paris, 1838 465
76. Титульный лист романа О. Бальзака «Отец Горио». Из книги «Père Goriot». («Oeuvres illustrées de Balzac») 473
77. Фронтиспис книги О. Бальзака «Озорные сказки» работы Г. Доре. Из книги «Les contes drolatiques de Balzac illustrées de 425 dessins par Gustave Doré». Paris 507
78. Пьер Лашамбоди 517
79. Пьер Дюпон. Портрет работы Г. Курбе. 1868 523
80. Гаварни. Народный повт. Иллюстрация к очерку Л. А. Берто «Участники гогетт». («Les Français peints par eux-mêmes»). Paris, в. а. Гравюра 529
81. Г. Курбе. Фронтиспис к «Le salut publique». 1848, № 2. Рисунок 537
82. Эжен Потье 543
83. О. Домье. Семья на баррикадах. Прага, Национальная галерея 549
84. Дешан. Бой в Сент-Антуанском предместье в июньские дни 1848 г. Литография 557
85. Шарль Бодлер. Портрет работы Г. Курбе. Музей Монпелье 569
86. Теофиль Готье. Офорт Ражона. 1864 595
87. Г. Курбе. Похороны в Орнане. 1849. Лувр 609
88. Луи Эмиль Дюранти. Пастель Э. Дега 615
89. Гюстав Флобер. С портрета Шампильона (вклейка) 624
90. Лемо. «Флобер, вскрывающий Эмму Бовари». Карикатура 628
91. Автограф Флобера. Набросок первой страницы романа «Госпожа Бовари» . . 665

92. О. Домье. Фронтиспис к книге В. Гюго «Возмездие». Литография 673
93. В. Гюго. О. Роден. Сухая игла. 1866 (вклейка) 680
94. О. Домье. «Будьте добры, не слишком укорачивайте». («Le Charivari»). Литография, 1869 683
95. Брион. Иллюстрация к роману В. Гюго «Отверженные». Гравюра Иона и Перришона. Paris, 1869 687
96. Рисунок В. Гюго на рукописи «Труженики моря» 689
97. Аликс. Парижская коммуна. Плакат 695

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакционной коллегии 5

Часть первая.

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1789—1794 гг.

Вступление (*Д. Д. Обломиевский*) 11
Глава I. Литература первого этапа революции (1789—1792) (*Д. Д. Обломиевский*) 19
Глава II. Литература второго этапа революции (1792—1794) (*Д. Д. Обломиевский*) 37
Глава III. Революционно-плебейская литература (*Д. Д. Обломиевский*) 52

Часть вторая.

ЛИТЕРАТУРА С КОНЦА XVIII в. ДО НАЧАЛА 30-х ГОДОВ XIX в.

Глава I. Французский романтизм до 1830 года (*Д. Д. Обломиевский*) 83
Глава II. Поль-Луи Курье (*Ф. С. Наркирьер*) 120
Глава III. Беранже (*Ю. И. Данилин*) 134

Часть третья.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 30—40-х годов

Введение (*М. А. Яхонтова*) 167
Глава I. Литература июльской революции (*Ю. И. Данилин*) 189
Глава II. Литературная теория социалистов-утопистов и развитие французской литературы (*Д. Д. Обломиевский*) 226
Глава III. Виктор Гюго до революции 1848 г. (*Е. М. Евнина*) 246
Глава IV. Жорж Санд (*Е. М. Евнина*) 272
Глава V. Эжен Сю (*Е. М. Евнина*) 296
Глава VI. Писатели-романтики в 30 и 40-е годы (Мюссе, Дюма, Виньи, Ламартин, Готье Жерар де Нерваль) (*Е. М. Евнина*) . . . 306
Глава VII. Французский реалистический очерк 30—40-х годов (*Т. К. Якимович*) 331
Глава VIII. Стендаль (*С. Д. Артамонов*) 366
Глава IX. Проспер Мериме (*Л. П. Гедемин*) 407
Глава X. Бальзак (чч. 1—4, *Д. Д. Обломиевский*, ч. 5, *Р. М. Самарин*) 441
Глава XI. Накануне февральской революции (*Ю. И. Данилин*) 511

Часть четвертая.

ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА 1848—1871 гг.

Глава I. Поэзия февральской революции (*Ю. И. Данилин*) 533
Глава II. Поэзия 50—60-х годов 567
Творчество Бодлера (*Н. И. Балашов*) 567
Леконт де Лиль и парнасская группа (*Н. И. Балашов*) 582
Глава III. Романисты и драматурги 50—60-х годов (*Б. Г. Реизов и З. М. Потапова*) 599
Глава IV. Флобер (*А. Ф. Иващенко*) 620
Глава V. Виктор Гюго после революции 1848 г. (*Е. М. Евнина*) . . 669
Указатель имен и названий 706
Список иллюстраций 725

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
18	10 св.	Le Negre... blans	Le Nègre... blancs
34	13 св.	«Jambes»	«Iambes»
194	2 св.	«Jambes»	«Iambes»
34	3 св.	(«L'oeuvre»)	(«Invention»)
48	19 св.	«Phénelon»	«Fénelon»
107	22 св.	«Sinq-Mars	«Cinq-Mars
114	18 св.	1828	1826
117	1 св.	1925	1825
123	13 св.	римской полицией	полицией Флоренции
151	8 св.	восклицание	восхищение
169	1 св.	illustres»	illustrés»
174	12 св.	изолированной	изолированного
175	10 св.	обиды	обедни
191	20 св.	Фесте	Фесто
216	10 св.	столкнувшись	стакнувшись
224	18 св.	д'Анжра	д'Анже
249	27 св.	«Odes et poésies divers»	«Odes et poésies diverses»
250	17 св.	«Han d'Island»	«Han d'Islande»
251	27 св.	«Cromvell»	«Cromwell»
251	27 св.	«Marion Delorm»	«Marion Delorme»
282 и далее	6 св.	Мирты	Марты
295	1 св.	Geogre... Georg	George... George
298	4 св.	«Les mystère	«Les mystères
307	4 св.	Histoire, du romatisme, Paris, s. a. «Bibliothéque	Histoire, du romatisme, Paris, s. a. «Blbliothèque
317	7 св.	Monte Christo»	Monte-Cristo»
319	4 св.	«Chetterton»	«Chatterton»
327	2 св.	de	du
331	2 св.	Les Français	Les Françaises
333	11 св.	вместе	вместо
334	30 св.	преступников	преступлений
351	6 св.	Bourge	Bourse
351	3 св.	Boutiguier	Boutiquier
360	24 св.	têres	mêmes
374	2 св.	Jear	Jean
381	2 св.	Tableau... XVII-e	Tableau de la... XVIII-e
460	28 св.	«Jesus Christe en Flandre»	«Jésus-Christ en Flandre»
478	2 св.	написанную... которую	так названную... которые
482	1 св.	«Cousinne Bette»	«Cousine Bette»
483	14 св.	«Pièrrett»	«Pierrette»
510	28 св.	Вюрмера	Вюрмсера
510	5 св.	Gayon	Guyon
515	27 св.	неудовлетворительных	неудовлетворенных
543	2 св.	Агэ	Алэ
574	11 св.	79	89
614	5 св.	Барбар	Барбарб
624	6 св.	«Salammbo»	«Salammbô»
671	2 св.	universelle	universel
691	18 св.	Белькифедро	Баркильфедро
698	1 св.	aves	avec
726	12 св.	«Le pact illustrées»	«Le pacte illustrés»
726	7,9,11 св.	Granville et Raffe	Grandville et Raffet
727	20 св.	«Le rouge et le noire»	«Le rouge et le noir»

На стр. 576 сноску следует читать:
№№ 45—77 (по 3-му изданию: 50—56, 62—65, 67—72, 74—80, 105—106, 112, 119—120, 123—125, 127).

Утверждено к печати Институтом мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР

*

Редакторы издательства *Н. И. Воркунова* и *О. К. Логинова*
Технический редактор *Е. В. Земенкова*

*

РИСО АН СССР № 2491-В. Сдано набор 15/VIII 1955 г. Подп. в печать 1/II 1956 г. Формат бум. 70×108¹/₁₆. Печ. л. 45,75=62,63+7 вкл. Уч.-издат. лист. 60,1+вкл. 0,4(60,5). Тираж 15 000. Т-01627. Изд. № 855. Тип. зак. 1891

Цена 26 р. 40 к.

Издательство Академии наук СССР.
Москва Б-64, Подсосенский пер., д. 21

2-я типография Издательства АН СССР.
Москва, Г-99, Шубинский пер., д. 10