**Бальзак**

Д. В. Затонский

Оноре де Бальзак (наст. фамилия - Бальса, 1799-1850) начал писать немногим позже Стендаля. Ему не довелось сопровождать наполеоновскую армию в ее успешных и безуспешных походах, вообще не пришлось тратить годы на какую бы то ни было военную и государственную службу. Окончив парижскую Школу права, прослушав курс литературы в Сорбонне, он решил стать писателем. С этого момента и до конца жизни (если не считать краткого периода между 1826 и 1828 гг., когда он пытал счастья на издательском, газетном, типографском поприщах) Бальзак по преимуществу занимался сочинением романов, рассказов, повестей, очерков, пьес, статей. Он - классический тип профессионального писателя нового времени.

За литературную работу он взялся ради заработка, надеясь, что это приведет к успеху быстрее и надежнее, чем трудное продвижение по иерархической лестнице адвокатской конторы. И начал (после нескольких незавершенных проб пера) с того, что, как ему представлялось, лучше всего удовлетворит спрос, но что было органически чуждо его таланту: со стихотворной классицистической трагедии «Кромвель». Она провалилась. Впрочем, немногим больше счастья принесли ему и первые прозаические опыты. То были по преимуществу «готические» романы, сочинявшиеся в подражание Радклиф и Уолполу поначалу в соавторстве с поднаторевшими ремесленниками, а затем и самостоятельно, - «Бирагская наследница» (1822), «Арденнский викарий» (1822) и др. Декорацией там служили обветшалые замки, скелеты, тайны, действовали кошмарные злодеи, совершались кровавые убийства, господствовали сатанинские страсти и романтически-бестелесная любовь. В 1836 г., уже став знаменитым, он переиздал некоторые из этих романов, но под псевдонимом Орас де Сент-Обен. Хотя псевдоним был не более как секретом полишинеля, Бальзак так и не решился признать книги эти своими.

У исследователей не раз возникало искушение вовсе отсечь ранние сочинения от бальзаковского творчества. Однако без них образ писателя полным не будет. Кроме того, они сыграли роль своеобразного опытного поля, поскольку после них и после перерыва, заполненного заботами об издательстве и типографии (во время которого, правда, была в основных чертах набросана «Физиология брака»), Бальзак явил себя миру в качестве сочинителя столь зрелого, что у некоторых его интерпретаторов появилось другое искушение: считать, будто начиная с «Последнего шуана, или Бретани в 1800 году» (1829) и особенно со «Сцен частной жизни» (1830) как художник он уже почти не рос.

«Последний шуан» - первое произведение Бальзака, подписанное его настоящим именем. Об этом романе он заметил Ганской в 1843 г.: «Здесь - весь Купер и весь Вальтер Скотт и сверх того - страсть и своеобразный дух, которых нет ни у одного из них». Тем самым намечены традиции, на которые он опирался и которые преодолевал. От Купера в романе меньше (по преимуществу это подробное описание быта бретонских крестьян, выполненное в подражание куперовской «индейской» экзотике); от Скотта - больше.

Здесь, вслед за Купером и Скоттом, Бальзак нагромождал подробности видимого, материального бытия, вслед за Скоттом связывал судьбу любящей пары с общественной ситуацией (в данном случае с роялистским восстанием в Вандее и Бретани, с усилиями республики его подавить, с противоречиями самой республики, приведшими к перевороту 18 брюмера, с кознями и предательством Фуше и ему подобных). Однако в смысле изображения страсти Бальзак не пошел за Скоттом. «Роковая» страсть выдвигается на передний план романа. Оба героя - натуры непоследовательные, порывистые, легко переходящие от пламенной любви к жгучей ненависти, - в финале оказываются жертвами своей благородной страсти.

«Шуаны» - своего рода переход от Бальзака раннего к Бальзаку зрелому, можно бы сказать - от романтика к реалисту, если бы своеобразный бальзаковский романтизм не жил, так или иначе трансформируясь, во всем его последующем творчестве.

«История быстро старела, ибо возникали все новые жгучие интересы», - сказано в «Темном деле» (1841). А вот что сказано в «Мелких буржуа», неоконченном романе, над которым Бальзак работал в 1843-1844 г.: «То, что было уместно в 1806 году, в 1826-м выглядело смешным». Эти сентенции (их число можно бы значительно умножить) свидетельствуют о наблюденной писателем изменчивости социальной жизни, о быстроте исторического движения. Это видели все. Но далеко не все разглядели истинный смысл событий, их внутреннюю диалектическую связь. А Бальзак прозрел суть эпохи: она состояла в грандиозном, решительном и бесповоротном перераспределении богатств, собственности, т. е. в феномене прежде всего экономическом, повлекшем за собой постепенный переход власти из рук дворянства в руки буржуазии. На сцене жизни маячили красные шапки санкюлотов, строгие складки республиканских тог с полотен Давида, сюртуки членов Директории, наполеоновские орлы и расшитые золотом маршальские мундиры, плюмажи королевской кавалерии и черные сутаны священников, а в тени этих меняющихся декораций шла «настоящая» жизнь: макаронщики спекулировали мукой, виноградари скупали земли, ростовщики давали деньги в рост, банкиры наживались на мнимых банкротствах, владельцы газет, содержавшие свору наемных писак, формировали общественное мнение, управляющие имениями обкрадывали их владельцев, и все они вместе теснили, загоняли в угол, пускали по миру бывших хозяев положения - герцогов и графов, старых, королевских или новых, имперских.

Таким образом, главные, решающие перемены происходили (или, по крайней мере, подготавливались) не в тронных залах, не на полях сражений, не на конгрессах дипломатов, а, так сказать, в сфере быта - в гостиных, в нотариальных конторах, в будуарах певичек, посреди семейных драм и идиллий. Частная жизнь приобретала первостепенное значение, но не как собственно частная, а как слагаемое, даже как специфическая форма жизни общественной, форма, порождаемая новым буржуазным идолом - всепроникающим индивидуализмом.

Этот взгляд на эпоху определял бальзаковское мироощущение, оказывал влияние на характер бальзаковского реализма. Примат экономики обусловливал весомость, ясную определенность материального мира; взаимозависимость между бытием сугубо приватным и сугубо официальным побуждала строить причинно-следственные ряды, устанавливать связи, упорно, настойчиво, последовательно искать сцепления, объединяющие лица и события; это, в свою очередь, диктовало восприятие действительности - и прежде всего социума - в виде нерасторжимого единства; а сознание динамичности исторического существования сообщало этому единству сложность, неустойчивость, делало его в каждый данный момент самому себе неравным; и личность виделась атомом неустанного движения, им подхваченным, им формируемым.

Бальзак осознавал необратимость революционных завоеваний, обнажал их прежде всего экономическое значение, констатировал, что в новых - мирных - формах революция все еще продолжается. Революция 1789 г. - точка отсчета для всей эпохи и одновременно основа ее единства. И единство, подмеченное Бальзаком на сравнительно ограниченном отрезке политической истории, дает толчок к исканиям более универсального, философского характера. В «Поисках абсолюта» (1834) Вальтасар Клаас, занимаясь своими химическими опытами, не столько жаждет овладеть тайной изготовления алмазов, сколько тайной сущего, проникнуть к началам всех вещей. Изначальное единство мира декларирует и Луи Ламбер, герой одноименной повести (1832).

Но как бы ни увлекало Бальзака единство, оно не виделось ему нечленимым монолитом. Старый нотариус Шенель из романа «Музей древностей» (1838), размышляя о «разрушительнях деяниях» 1793 г., думает: «После пахоты и сева наступило время жатвы». Это и есть время, которое застал Бальзак.

Истинное бальзаковское творчество началось на пороге революции 1830 г., и оно замыкается периодом Июльской монархии. Но значительная часть его произведений имеет своей темой Реставрацию. Вот лишь некоторые из них: «Гобсек» (1830-1835), «Шагреневая кожа», «Полковник Шабер» (1832), «Покинутая женщина» (1832), «Турский священник» (1832), «История тринадцати» (1834), «Отец Горио» (1835), «Лилия долины» (1835), «История величия и падения Цезаря Бирото» (1837), «Музей древностей», «Утраченные иллюзии» (1837-1843), «Блеск и нищета куртизанок» (1838-1847), «Крестьяне» (не окончен, 1837-1844). Как видим, в списке этом оказалось большинство самых прославленных произведений писателя.

Через много лет после создания «Сцен частной жизни» Бальзак написал в «Предисловии к „Человеческой комедии“»: «...я придаю... событиям личной жизни, их причинам и побудительным началам столько же значения, сколько до сих пор придавали историки событиям общественной жизни народов». Реализация этого тезиса начата в «Доме кошки, играющей в мяч», в «Загородном бале», в «Побочной семье». Художник влюбился в дочь торговца сукном, они поженились, но брак их несчастлив, потому что искусство и мещанство несовместимы; юная аристократка пренебрегла любовью молодого человека, служившего в магазине, ибо мечтала о муже - пэре Франции и была наказана: молодой человек унаследовал пэрство; высокопоставленный судейский чиновник, не найдя взаимопонимания с женой, завел содержанку, скромную девушку-сиротку, дочь погибшего наполеоновского офицера, но в конце концов идиллия рухнула: «побочная жена» влюбилась в другого, и ревность иссушила графа.

Интерес к бытовому, обыденному, современному на переломе 20-30-х годов отличал не только творчество Бальзака; присущ он, скажем, и таким романам Ж. Жанена, как «Мертвый осел» (1829), «Исповедь» (1830). Однако бальзаковское решение темы отмечено самобытностью.

«Чтобы понять сущность этой сцены, надо на время забыть об ее действующих лицах и выслушать рассказ о предшествующих событиях ‹...›. Тогда из этих двух частей получится единая история, которая по законам парижской жизни пошла по двум различным направлениям» - так в «Побочной семье» вводится предыстория графа де Гранвиля. Подобного рода авторское вмешательство весьма характерно для манеры Бальзака; оно прослеживается по всей «Человеческой комедии». Его функция - по возможности обнаружить, выявить для всех следствий все причины.

Этот метод требует описаний внешности персонажей, потому что внешность выдает личность; одежды, потому что одежда - не только примета времени, но и зеркало имущественного, социального положения; интерьера, потому что, «если права поговорка, что о женщине можно судить по двери ее дома, то обстановка квартиры должна еще лучше отражать характер хозяйки»; улиц и зданий, потому что, «ежели когда и была доказана истина, что архитектура является выразительницей нравов, то уж конечно после восстания 1830 года в царствование Орлеанского дома».

Работая над «Сценами частной жизни», Бальзак все еще продолжал симпатизировать республиканцам и либералам. Это сказывалось на его отношении к буржуазии и дворянству.

Революцию 1830 г. он встретил не без энтузиазма. Однако вскоре пришло отрезвление. «После бойни, - писал он в очерке «Две встречи в один год» (1831), - победа; после победы - дележ; и тогда победителей оказывается больше, чем было сражавшихся».

Между 1830 и 1837 гг. Бальзак написал произведения, которые позднее составили «Философские этюды». Ведущий, с точки зрения Бальзака, признак всех этих вещей - философская насыщенность. Но если на «Шагреневую кожу», «Луи Ламбера», «Поиски Абсолюта» он распространим безоговорочно, а на «Неведомый шедевр» (1831), «Эликсир долголетия» (1831), «Прощеного Мельмота» (1835), «Серафиту» (1835) - с известными оговорками, то «Прощай!», «Иисус Христос во Фландрии» (1831), «Красная гостиница» (1831), «Мэтр Корнелиус» (1831), «Мараны», «Драма на берегу моря» (1835), «Проклятое дитя» (1831-1836), «Гамбара» (1836) могут быть названы сочинениями философскими лишь в смысле, какой обычно придавали этому слову поэты немецкого романтизма.

Другим признаком будущих «Философских этюдов» обычно считают фантастику. Но она присутствует только в «Шагреневой коже», «Эликсире долголетия», «Прощеном Мельмоте», «Серафите» и, может быть, в «Поисках Абсолюта», да и то в разной степени, функции, форме.

В «Шагреневой коже» фантастична лишь центральная сюжетная посылка - мифотворческий символ и своеобразный deus ex machina романа: покрытый древними письменами кусок шагрени, выполняющий все желания владельца, но при этом сжимающийся, так что каждое желание становится шагом к роковому концу. В остальном же роман, если и лишен черт бытовизма, то никак не лишен исторической достоверности. История Рафаэля де Валантена - это история растления и убиения молодого человека равнодушным, корыстным, эгоистическим обществом, один из вариантов «утраты иллюзий».

В «Шагреневой коже» не столько представлены язвы общества времен Реставрации, сколько выражена их убийственная суть: погоня за деньгами, за карьерой, за чувственными наслаждениями, суета, не приносящая ни достойного человеку удовлетворения, ни духовной свободы. Когда Рафаэль узнает, что стал наследником шести миллионов, и видит, что шагреневая кожа уменьшилась в размерах, Бальзак замечает: «Мир принадлежал ему, он все мог - и не хотел уже ничего».

Вычленив ситуацию де Валантена из естественного, жизнеподобного причинно-следственного ряда, Бальзак получил возможность довести ее до крайности и тем самым до абсурда, сделать осязаемым свидетельством того распада социальной системы, который тогда еще не наступил, но который уже грезился писателю где-то в конце ее вероятной эволюции.

В «Прощеном Мельмоте» функция фантастики иная. Сюжетный ход из «готического романа» английского писателя Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец» (1820) - повести о человеке, продавшем душу дьяволу, - использован для обнажения власти денег. И фантастика здесь пародийно снижена. О том свидетельствует озорная концовка рассказа: дьявольская сила, при перепродаже душ переходившая из рук в руки, в конце концов затерялась: чрево парижского быта переварило демонологию...

«Поисков Абсолюта» фантастика (ее можно бы назвать «научной») лишь слегка коснулась: ведь так и остается неясным, создал ли Вальтасар Клаас искусственный алмаз, постиг ли перед смертью тайну Абсолюта, или это только так казалось - другим и ему самому. В сущности, оно и не важно. Важен не результат, а процесс - то, что Клаас, забросив жену, разоряя детей, десятилетиями не может думать ни о чем, кроме своих химических опытов, всю жизнь проводит у реторт и тиглей.

Маниакальная страсть не является индивидуальной особенностью этого персонажа. Ею заражено большинство героев «Философских этюдов» - и старый художник Френхофер, исступленно работающий над своим «неведомым шедевром», постепенно превращающий его в «беспорядочное сочетание мазков», и старый композитор Гамбара, фанатически преданный своей «нелепой музыке», и патологический скряга Корнелиус, и генерал де Сюси из рассказа «Прощай!», застрелившийся посреди полного благополучия с тоски по любимой, и юный Луи Ламбер, доведший себя до безумия непосильным умственным трудом.

Однако невольники страсти населяют и бальзаковские произведения, написанные в те же годы, но в несколько ином ключе.

Бальзак указывал на дядю Тоби из «Тристрама Шенди» (1759-1767) Лоренса Стерна как на модель, по которой лепил характеры своих героев. Стерн делал это «на основании... конька», т. е. некоей примечательной особенности, из ряда вон выходящего чудачества. Так же поступал и Бальзак: Гранде у него прежде всего скряга, Гобсек - скупец, Горио - чадолюбивый отец. Сказалось здесь и влияние очень им высоко ценимого Мольера. Но в первую очередь Бальзак — сын своего века, эпохи высвобождения колоссальной человеческой энергии. И для него, как и для Стендаля, страсть - проблема не просто художественная, а и мировоззренческая. Однако если Стендаль всегда и безоговорочно на стороне страсти, то Бальзак испытывает к ней двойственное отношение. С одной стороны, по его мнению, «страсть сообщает самому изнеженному, самому слабому по внешности человеку силу сопротивления, превышающую все естественные силы», и потому «убить страсти значило бы убить общество...». А с другой - «страсть - это крайность, это зло». Так он ее и изображает. Не осуждает окончательно даже Гобсека и Гранде, хотя они жрецы Мамоны, и не оправдывает слепоту Горио. Еще сложнее дело обстоит с Френхофером и Гамбара. Оба - большие художники; в их уста писатель вкладывает немало своих мыслей об искусстве, но их творческий экстремизм маниакален, разрушителен. Сказанное относится и к ученым - Вальтасару Клаасу, Луи Ламберу: их великая цель не освящает средства.

«Философские романы и повести» Бальзака обнаруживают генетическую связь с эстетикой и поэтикой романтизма, особенно, в отличие от Стендаля, с их немецким вариантом. Однако у Бальзака связь эта противоречива. Она включает в себя и элементы притяжения к романтическому методу, и одновременное отталкивание от его постулатов. Это, так сказать, романтизм, состоящий на службе у складывающегося реалистического метода Бальзака.

Реакция Бальзака на исход Июльской революции не ограничилась «Философскими романами и повестями» и другими произведениями, написанными в манере «неистовой школы», такими, как, например, «История тринадцати», где действуют люди из могущественного тайного общества, льется кровь, совершаются леденящие душу преступления. Параллельно он продолжал начатое «Сценами частной жизни».

То, что происходит в «Евгении Гранде», по словам самого Бальзака, - «буржуазная трагедия без яда, без кинжала, без пролития крови, для действующих лиц более жестокая, чем все драмы, происходившие в знаменитом роде Атридов». Обстоятельства, посреди которых развертывается действие этого романа, столь же материальны, прозаичны, банальны, что и в «Доме кошки, играющей в мяч» или «Загородном бале». Но нечто новое в нем все-таки есть. Уроки революции существенно изменили отношение, подход автора к буржуазии: не случайно творящиеся в тиши ее быта трагедии, по его разумению, затмевают и убийство Агамемнона, и ярость эриний, которые гонят Ореста.

Теперь Бальзак склонен был отождествлять либерализм с кликой наглых, жадных временщиков, окруживших трон Луи-Филиппа, «короля банкиров». Он отдалился от республиканской «Карикатюр», в которой некоторое время сотрудничал, сблизился с легитимистами, печатался в их газетах, даже написал в 1831 г. рассказ «Отъезд», в котором выражал симпатии к Карлу X и сетовал на его изгнание.

Бальзак был, однако, легитимистом не слишком последовательным - не столько другом свергнутой династии, сколько врагом ее врагов. Он ставил на Бурбонов как на «меньшее зло». Через посредство ряда своих героев - Даниеля Д’Артеза («Утраченные иллюзии», «Тайны княгини де Кадиньян», 1839), доктора Бенаси («Сельский врач»), кюре Бонне и инженера Жерара («Сельский священник», 1839-1841) - он защищал монархию и католицизм, возможно, не веря в бога и уж, во всяком случае, не испытывая никаких верноподданнических чувств. Самодержец и церковь для него политические плотины, призванные удержать бурный общественный поток от непоправимого разлива. Но сам этот поток виделся ему буржуазным и никаким иным.

В «Сельском враче» - романе, не претендующем на особые художественные достоинства, однако программном и поэтому выдержавшем несколько изданий еще при жизни автора, - Бенаси, который своими реформами облагодетельствовал глухой и нищий горный край, подробно излагает собственные (они же и бальзаковские) взгляды, как политические, так и экономические. Сильное элитарное государство; незыблемость сословных преимуществ; избирательное право только для тех, кто обладает деньгами, умом и талантом, - вот кредо политическое. Опираясь на него, Бенаси критикует жизнь современной Франции.

Однако в то же время он говорит, что «ныне все изменилось, и мы должны принять наше время таким, каково оно есть», иными словами, что с буржуазными победами следует считаться как с неизбежностью. Они - при всем ими творимом зле - пока еще слагаемое социального прогресса, даже движущая его сила. Бальзак бичует пороки века, выставляет напоказ его язвы, но он и влюблен в него, в его контрасты, в его мрачную поэзию, в его беспримерную подвижность.

Бальзак явственно предпочитает аристократию буржуазии - прежде всего как обладающее традиционными преимуществами сословие, без которого, в его представлении, никакое социальное равновесие немыслимо. Однако аристократы еще и лучшие, более совершенные человеческие особи не столько даже как носители утонченной культуры (так было у Стендаля), а как воплощения веками воспитывавшейся нравственности, чуждой заботам о пользе, о низменном расчете. Таковы старый маркиз д’Эгриньон из «Музея древностей», маркиз д’Эспар из «Дела об опеке» (1836), Феликс де Ванденес - но не из «Лилии долины», а из «Дочери Евы». Нет, и они неидеальны: д’Эгриньон - это наивный, полный предрассудков анахронизм; д’Эспар, во что бы то ни стало жаждущий исправить зло, содеянное предками, по-своему маниакален; де Ванденес, спасая жену, охваченную страстью к дутой литературной знаменитости, плетет искусную интригу. И все же д’Эгриньон - величественен, д’Эспар - благороден, де Ванденес - всепонимающе терпим.

Б. Реизов называет еще одну причину бальзаковской симпатии к аристократам: она соответствовала той части его философии, которая опиралась на взгляды консервативного писателя виконта де Бональда и прежде всего на их антииндивидуалистический пафос. «Я рассматриваю, - писал Бальзак, - как подлинную основу общества семью, а не индивида». Но что же полнее воплощает идею семьи, как не дворянский род, как не монархия, возглавляемая «отцом отечества»?

Не исключено, наконец, что во всем этом присутствовала и некая толика снобизма. И все же не вполне был прав Белинский, когда иронизировал: «...этот господин де Бальзак, Гомер Сен-Жерменского предместья, знакомого ему только с улицы...», ибо господин де Бальзак знал свою аристократию, видел и ее «блеск», и ее «нищету». «Его великое произведение, - писал Энгельс, - нескончаемая элегия по поводу непоправимого разложения высшего общества; все его симпатии на стороне класса, осужденного на вымирание. Но при всем этом его сатира никогда не была более острой, его ирония более горькой, чем тогда, когда он заставлял действовать именно тех мужчин и женщин, которым он больше всего симпатизировал, - дворян» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 37. С. 35-37).

Вряд ли все это возможно толковать как взгляды идеолога буржуазии, скорее - как позицию независимого реалиста, хотя и противоречивого в своем осмыслении творящейся на глазах истории.

Водонос Буржа из «Обедни безбожника», опекавший будущее светило медицинской науки Деплена, когда тот был еще молод и нищ, выписан с искренней теплотой; то же можно сказать и о старом солдате Верньо из повести «Полковник Шабер», который приютил героя этой удивительной и типичной истории (тот числился убитым при Эйлау и не был признан женой, завладевшей его громадным состоянием). Легенда «Иисус Христос во Фландрии» целиком построена на противопоставлении добрых бедняков злым богачам. Да и в романе «Крестьяне» читаем: «Крестьянин велик своею тяжелою жизнью, а богач ничтожен своими смешными притязаниями...» Бальзак на страницах многих своих сочинений не раз (хотя и мельком) упоминает о притеснениях, об эксплуатации трудящихся, о нарастающем гневе, чреватом взрывом.

И все же переоценивать его народолюбие тоже не нужно. В предисловии к только что цитированному роману «Крестьяне» он насмехался: «Мы поэтизировали преступников, мы умилялись палачами, и мы почти обоготворили пролетария!» А крестьянство охарактеризовал так: «Этот противообщественный элемент, созданный революцией, когда-нибудь поглотит буржуазию, как буржуазия в свое время пожрала дворянство...»

В немалой степени бальзаковские симпатии и антипатии выражают персонажи, которых можно было бы назвать положительными в более узком и строгом смысле. Чаще всего персонажи такие периферийны. А у Бальзака это означает, что они в большей мере взяты из жизни, наблюдены автором, чем обобщенные и типизированные центральные герои. И примечательно, что среди них немало республиканцев, вроде Мишеля Кретьена («Утраченные иллюзии», «Тайны княгини де Кадиньян»), героя, павшего на баррикаде, или Низрона («Крестьяне»), этого воплощения честности и прямоты.

Тем не менее Бальзак обычно не закреплял человеческие достоинства за тем или иным исповеданием веры. Взять хотя бы знаменитое Содружество ученых и поэтов из романа «Утраченные иллюзии». В него входили республиканцы Кретьен, Жиро, Бьяншон, но душа кружка - монархический писатель д’Артез, соединение таланта и благородства, д’Артез, который, возможно, есть идеализированное зеркало своего создателя.

Легитимизм и народолюбие, историзм и «экономизм» Бальзака, его симпатии к аристократии и восхищение сокрушившим ее XIX веком, взятые вместе, очерчивают его концепцию главной социальной силы эпохи - буржуазии.

В бальзаковских произведениях 30-х годов перед нами предстает нравственная критика целой эпохи, но именно как эпохи буржуазной, поставившей деньги во главу угла и тем самым извратившей, обесчеловечившей человеческие отношения. И это весьма характерно для Бальзака-реалиста. Не только каждого человека он берет в его разнообразных связях, но и класс, сословие, общественную прослойку рассматривает в контексте окружающей действительности и оценивает, исходя из ее исторической роли в тот или иной момент развития.

«В коммерции г-н Гранде был похож на тигра и на боа: он умел лечь, свернуться в клубок, долго вглядываться в свою добычу и ринуться на нее; потом он разевал пасть своего кошелька, проглатывал очередную долю экю и спокойно укладывался, как змея, переваривающая пищу; все это проделывал он бесстрастно, холодно, методически». Гранде - типичнейший буржуазный хищник, лишенный совести, жалости, вообще каких бы то ни было человеческих чувств. «Не был ли он, - вопрошает Бальзак, - воплощением единственного божества, в которое верит современный мир, олицетворением могущества денег?» Сомюрский миллионер - фигура незаурядная, даже величественная в своей цельности, в той абсолютной последовательности, которая побуждает его предсмертным «страшным движением» схватить золотой крест, поднесенный священником.

Из породы бальзаковских титанов и барон Нусинген. Его злостные банкротства - род воровства, за которое рядовых членов общества ссылают на каторгу. Но именно в воровстве проявляется финансовый гений барона; и в этом смысле Бальзак сравнивает своего Нусингена с Наполеоном. Император французов, завоевавший и перекроивший Европу, создавший наиболее рациональный в своей тотальности государственный механизм, вообще своего рода символ титанизма буржуазной эры. Оттого выдающийся преступник Жак Коллен (он же Вотрен, он же испанский аббат Карлос Эррера), действующий в «Отце Горио», «Утраченных иллюзиях», «Блеске и нищете куртизанок» и пьесе «Вотрен» (1839), именуется «Наполеоном каторги». Он - тоже титан, хотя исследователи Бальзака до сих пор спорят о том, является ли он силой асоциальной, бунтующей против господствующей системы, или силой, интегрированной в систему.

Бальзаковские титаны диктуют свою волю не только соприкасающимся с ними персонажам, но и, как правило, всему строю вмещающих их романа, повести, рассказа. Это обычно небольшое по объему произведение биографического типа, наполненное описаниями, материей, финансовыми выкладками или, соответственно, теоретическими рассуждениями. Оно будто грубо вытесано из единой скальной глыбы. Таковы, в первую очередь, «Евгения Гранде» и «Гобсек» (хотя последний рассказ и разжижен несколько сентенциями повествователя Дервиля и замечаниями его слушателей), а в какой-то мере «Поиски Абсолюта» и «Луи Ламбер».

Однако Бальзак 30-х годов строил свои книги не только так. Более для него органичным (по крайней мере, более распространенным) было сочинение, концентрировавшееся не вокруг фигуры буржуазного хищника, а вокруг результатов его опустошительной в нравственном отношении деятельности.

«Ныне жизнь каждого человека связана с жизнью огромной страны», - читаем в повести «Турский священник» (1832), и цитируемые слова могли бы стать эпиграфом к этому не самому популярному, но чрезвычайно характерному произведению Бальзака, столь точно выражают они его смысл и композицию.

Все начинается с пустяка, с досадной мелочи. Аббат Бирото, человек не очень умный, не слишком проницательный, заметил, что его квартирная хозяйка, старая дева м-ль Гамар, старается выжить его с квартиры. Ее недоброжелательность вызвана не только тактическими промахами Бирото; за спиной старой девы стоит аббат Трубер, другой постоялец: его комнаты хуже, и он вообще движим местью. Так начинается война, завершающаяся полным поражением героя. Аббат Трубер оказывается влиятельным деятелем Конгрегации, в тяжбу вмешиваются парижские министерства, в ход идет клевета, и светские защитники Бирото, спасая собственное благополучие и карьеру, отступаются. Воистину здесь «жизнь каждого человека связана с жизнью огромной страны»!

Единство при написании такого произведения становится первейшей заботой. Его требует не только мироощущение, поэтика Бальзака, видевшего мир как нерасторжимую цельность, но и литературная техника: лишенное центральных опор здание рухнет. Опоры - это и сквозная интрига, и неослабевающий интерес. «Беритесь за ваш сюжет, то сбоку, то с хвоста, - советовал в «Утраченных иллюзиях» д’Артез Люсьену Шардону, - короче, обрабатывайте его в разных планах, чтобы не стать однообразным».

Но все эти ухищрения нужны скорее ради читателя, сами же по себе они в глазах Бальзака большой цены не имели. В «Принце богемы» г-жа де ла Бодрэ, сочинительница этой правдивой повести, говорит: «Я не верю развязкам... Их надо придумать несколько, да получше, чтобы показать, что искусство не уступает в силе случаю. Ведь литературное произведение, мой дорогой, перечитывают только ради подробностей». А в представлении Бальзака книгу и в первый раз стоит читать «только ради подробностей». «Подробности» - это и описания, и связи, и причины, подоплека событий, и почти непереваренные (лишь обобщенные, типизированные) пласты действительной жизни. «Случай, - твердил Бальзак, - величайший романист мира; чтобы быть плодовитым, нужно его изучать. Самим историком должно было оказаться французское общество, мне оставалось только быть его секретарем».

В этом смысле особый вес приобретают бальзаковские очерки. Уже было сказано, что так называемый «физиологический очерк» явился для многих европейских литератур первичной школой реализма. Для Бальзака собственные очерки такой роли, по-видимому, не играли, хотя бы потому, что очерки он стал по-настоящему писать почти одновременно со «Сценами частной жизни». Но было другое - органическое сродство со всем его творчеством, позволяющее в очерках с особой наглядностью увидеть специфические черты бальзаковского реализма. Не столько по причине их размера, сколько из-за чуть ли не предельной концентрации этих черт.

«Ростом рантье от пяти до шести футов, движения его по преимуществу медлительны... - читаем в «Монографии о рантье». - Почти все особи этой породы вооружены тростью и табакеркой... Подобно всем особям из рода «человек» (млекопитающих), он имеет семь лицевых клапанов и, по-видимому, обладает полной костной системой... Его лицо бледно и часто имеет форму луковицы, лишено характерности, что и является его характерным признаком». Это - описание предельно, окончательно обобщенное.

Тип, типическое - столпы реалистической поэтики XIX в. А в поэтике Бальзака они несут особенно большую нагрузку. Он не устает подчеркивать типичность, общезначимость своих героев и окружающих их житейских обстоятельств. Вот хотя бы пример из «Брачного контракта» (1835): «Сцены этой комедии, навсегда определившей будущность Поля и с трепетом ожидавшейся г-жой Эванхелиста, - сцены препирательств при составлении брачного контракта, - происходят во всех дворянских и буржуазных семьях, ибо человеческие страсти разжигаются одинаково сильно и крупными, и мелкими денежными расчетами».

Бальзак, как видим, не скрывал, что каждая его книга написана, чтобы осветить какую-нибудь сторону общественного бытия, поддержать людскую добродетель, разоблачить распространенный социальный порок.

Такая цель уже сама по себе требует заострения, преувеличения образов, концентрации действия. И, как бы вступая в спор с самим собой, Бальзак твердит: «Я не устану повторять, что правда природы не может быть и никогда не будет правдой искусства...»

Противоречие между суверенной бальзаковской свободой «поэта» и его же ролью «историка», «секретаря», разумеется, существует. Но оно не так велико, как может показаться. Это две стороны единой концепции реализма, только взятые порознь, даже в искусственном противопоставлении. И одна указывает на материал, а другая - на средства его обработки, специфические художественные средства, обусловленные, кстати, в каждом данном случае историческим материалом.

Бальзак заостряет не только внешность персонажей, но и их поступки и провоцирующие поступки ситуации. Г-жа Марнеф в «Кузине Бетте» откровеннее, чем допускает вероятность, издевается над своими престарелыми любовниками, бароном Юло и Кревелем; Теодоз де ля Перад, этот новый Тартюф, в «Мелких буржуа» переигрывает, точно провинциальный трагик, приударяя за предполагаемой тещей Флавией Кольвиль; несчастная Эстер в «Блеске и нищете куртизанок», не найдя иного выхода, убивает себя в тот самый момент, когда становится известно, что она - наследница Гобсека. Все это - не недостаток умения, а писательская цель, реализуемая более или менее сознательно.

Словом, бальзаковская правда не слишком совпадает с правдоподобием. Сказанное относится ко всему его творчеству. И если между 30-ми и 40-ми годами с этой точки зрения есть различие, то оно состоит в том, что в 30-е годы Бальзак в большей мере приподнимал действительность, а в 40-е - в большей мере ее окарикатуривал.

«Третья манера» Бальзака («первой» считается та, в какой он писал «Бирагскую наследницу» или «Столетнего старика») прежде всего проистекает из изменений в самой французской действительности. А они, в свою очередь, несколько изменили взгляд Бальзака на природу буржуазных отношений.

Во второй половине 30-х годов в полной мере выявилась сущность Июльской монархии, вызрели все ее пороки. Деньги и во времена Империи, и во времена Реставрации были главной силой, верховным божеством. Но эта буржуазная истина в меньшей мере лежала на поверхности. Теперь ее уже не нужно стало скрывать. И не нужно стало ни с кем сражаться за ее утверждение. Титаны вымерли, наступило царство посредственностей. «Если раньше у нас были Гобсек, Жигонне, Шабуассо, Саманон, эти последние римляне, - говорит Биксиу в «Комедиантах неведомо для себя», - то теперь мы имеем удовольствие вести дело с Вовине, покладистым на вид заимодавцем-щеголем... Понаблюдайте за ним внимательно... - вы увидите комедию денег...»

Эта «комедия денег» отбрасывает отрезвляющий свет и на прежние представления о буржуа. События, описанные в «Блеске и нищете куртизанок» (как и действие «Банкирского дома Нусингена»), приходятся на дни Реставрации, но Бальзак здесь уже отказывается сравнивать Нусингена с Бонапартом: он для Бальзака уже не титан.

Развенчание буржуазного титанизма достигает своеобразного апогея в «Депутате от Арси». Тут коммерческие успехи тупицы Бовизажа сопоставляются с наполеоновскими кампаниями ради сатирического снижения того и другого.

Разрушительность капитализма по отношению к нравственности, его чуждость всему человеческому в человеке никогда не была секретом для Бальзака. В этом смысле он был и оставался критическим реалистом. Однако на исходе 30-х годов писатель начинает замечать, что капитализм становится разрушительным и по отношению к самому себе. Это дает новый толчок критицизму, сообщая ему новое направление. Бальзак более не испытывает к своему XIX в., к своей Франции ненависти, смешанной с восторгом и обожанием; он их презирает. Теперь буржуазный мир нередко выходит из-под его пера в виде шутовском, водевильном, хотя многие маски этой клоунады ужасны.

Все эти бальзаковские прозрения, весь новый бальзаковский пессимизм не могли не сказаться на форме, стиле, строе поздних произведений писателя. Самое в этот смысле среди них показательное - «Комедианты неведомо для себя», некое ревю, опирающееся на зачатки условного сюжета. Однако «Комедианты неведомо для себя» и самая слабая книга Бальзака этого периода. Книги более сильные и сложные - «Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок», «Кузен Понс», «Кузина Бетта», «Крестьяне» - не обнаруживают столь явственных особенностей периода (что, между прочим, свидетельствует о том, что между периодами бальзаковского творчества нет четкой границы; «манеры» автора «Человеческой комедии» взаимопроникаемы).

«Индивидуум постоянно борется с системой, которая его эксплуатирует, меж тем как он стремится эксплуатировать ее в своих интересах» - на эту тему, сформулированную еще в «Турском священнике», и написаны «Утраченные иллюзии», точнее, те части романа, главным героем которых является Люсьен Шардон. Красавец, поэтическая натура, наделенная многими талантами, он жаждет завоевать общество, занять подобающее место под солнцем. И терпит поражение. От неизбежного в финале самоубийства его чудом спасет Жак Коллен, явившийся в облике аббата Эрреры и превративший Люсьена - уже на страницах «Блеска и нищеты куртизанок» - в послушное орудие своего дьявольского честолюбия. Растиньяк, начавший свой путь в «Отце Горио» и прошагавший по многим произведениям «Человеческой комедии», из наивного и нищего провинциала превратился в богача и члена кабинета министров. А Люсьен свою схватку с социальной системой проиграл. Почему выиграл именно Растиньяк, можно только догадываться: он не показан в самом процессе карьеры или показан лишь в отраженном свете - в «Банкирском доме Нусингена», о его успехах повествует Биксиу. Но поражение Люсьена прослежено на всех этапах. И причины его - в неумении, а подчас и нежелании героя целиком приспособиться к продажности, подлости, равнодушию окружения. Люсьен - натура непостоянная, разорванная, слабая, однако по-своему незаурядная.

«Утраченные иллюзии» - большой роман не только по художественному охвату, но и по объему. И это, по мнению ряда исследователей, - одна из примет позднего периода в творчестве Бальзака. Б. Грифцов, например, относит к ним «крупный объем, захват огромного количества действующих лиц, чередование мелких сцен ... растяжимость сюжета и, наконец, более острую саркастичность».

Если, однако, учесть, что и «Утраченные иллюзии», и «Блеск и нищета куртизанок» постепенно сложились из отдельных повестей (каждый роман - из трех), то более надежными покажутся другие признаки. В частности, то, что интерес к «процессу борьбы» порождает сквозную, почти детективную интригу, вовлекающую в свою орбиту множество лиц и событий. В «Музее древностей» (Д. Обломиевский полагает, что им открывается «третья манера» Бальзака) это козни дю Круазье, буржуазного выскочки, ненавидящего д’Эгриньонов за отказ с ним породниться; в «Кузине Бетте» - осуществляемая руками г-жи Марнеф месть заглавной героини семейству Юло, месть обиженной бедной родственницы; в «Кузене Понсе» - возня вокруг картин умирающего коллекционера.

Особенно социально значима такая интрига в «Крестьянах». Бывший наполеоновский вельможа генерал Монкорне выгнал Гобертена, прежнего управляющего купленного им имения. Снюхавшись с сельским ростовщиком Ригу и бывшим жандармом Судри, натравливая на помощника крестьян, издавна воровавших в его лесах дрова, а на полях - колосья, Гобертен в конце концов выживает генерала. Здесь перевешивает не столько обида, чувство мести, сколько жажда наживы. Лесоторговец Гобертен и его компаньоны - сущие посредственности (если не считать Ригу, обнаруживающего отдаленное сходство с Гранде) - представляют страшную силу. На троне еще сидят Бурбоны, и Монкорне не лишен влияния: у него родственные и дружеские связи в префектуре, в правительстве. Но это лишь тень власти. Настоящая власть у враждующего с ним «триумвирата». Как раковая опухоль, она проела мэрию, административные инстанции, судебные присутствия.

Бальзак не на стороне генерала (тот тоже по-своему нувориш), но он - враг его врагов.

В поздних вещах Бальзака - особенно в «Блеске и нищете куртизанок» и «Кузине Бетте» - неожиданно возрождаются элементы «неистовой» поэтики. Правда, в своеобразном преломлении: более или менее упорядоченный аристократически-буржуазный мир насильственно сталкивается (через Жана Коллена и страшную старуху Сент-Эстэв) с подпольным, «готическим» миром преступности. Обращение Бальзака 40-х годов к детективным сюжетам и урбанистической «экзотике» иногда объясняют уступкой правилам «романа-фельетона»: с тех пор как Эмиль де Жирарден ввел в своей «Прессе» раздел романа-фельетона, Бальзак, постоянно нуждавшийся в деньгах, охотно печатал свои книги отрывками в газетах. Таким путем была опубликована, например, большая часть «Блеска и нищеты куртизанок».

К синтезу, к единству замысла и его воплощения Бальзак тяготел чуть ли не с самого начала, тяготел в качестве историка общества и в качестве художника. Уже первое издание «Сцен частной жизни» мыслилось как цикл, с 1831 г. зреют планы циклизации еще более широкой. В 1834-1836 гг. они реализуются в форме 12-томного собрания «Этюдов о нравах XIX века». Наконец, в 1840-1841 гг. (в двух письмах к Э. Ганской) определилось окончательное название труда всей творческой жизни Бальзака: «Человеческая комедия». В знаменитом предисловии к ней писатель изложил и обосновал строение своей гигантской эпопеи: первая часть - «Этюды о нравах», вторая - «Философские этюды», третья - «Аналитические этюды».

«Человеческая комедия» - это прежде всего «Этюды о нравах». Они делятся на «Сцены частной жизни», «Сцены провинциальной жизни», «Сцены парижской жизни», «Сцены политической жизни», «Сцены военной жизни», «Сцены сельской жизни» и представляют собой не только самую большую, но и самую весомую часть колоссального бальзаковского сочинения.

Значение всех этих «сцен» не исчерпывается темой, материалом, его социальной насыщенностью, многообразием людских типов и аспектов наблюдения исторической действительности. Хотя и с такой точки зрения содеянное Бальзаком - подвиг.

«Этюды о нравах» - это не только удивительная энциклопедичность, это и беспримерная цельность, органическое внутреннее взаимодействие всего в них собранного. «...Каждая книга автора, — писал о себе Бальзак, - всего лишь глава грандиозного романа об обществе». Общество едино, и уже одно это способно сплотить посвященную ему хронику. Но не сделать ее романом. А «Человеческая комедия» - и правда «роман», который в себе растворяет, наново переплавляет отдельные, в разное время, даже по разным частным поводам, написанные куски. Но, попав в него, они как бы жертвуют своей особостью, включая и особость жанровую, - это уже «главы» некоего более крупного произведения.

В «Отца Горио» из «Шагреневой кожи» пришел Растиньяк, из «Гобсека» - семья де Ресто и Максим де Трай. Они первые «возвращающиеся» персонажи «Человеческой комедии». С каждой последующей книгой таких героев становится все больше, их связи усложняются и укрепляются. Так устанавливается своеобразная непрерывность действия. Сюжеты отдельных романов, повестей, рассказов, составляющих «Человеческую комедию», отступают на задний план, а на передний выходит бесконечное, как сама жизнь, движение - разнонаправленное, хаотичное и в то же время закономерное, движение, на пути которого что-то обрывается и снова сцепляется, которое отклоняется в сторону, упирается в тупики и опять попадает в колею.

Здесь и следует в первую очередь искать объяснения бальзаковскому недоверию к развязкам: оно продиктовано в значительной мере структурой «Человеческой комедии» как синтеза, как единства.

Бальзак критиковал Стендаля за то, что тот не поставил в «Пармском монастыре» точку, когда Фабрицио дель Донго стал архиепископом, но, решая собственные архетектонические проблемы, поступал в принципе не иначе. Он вообще предпочитал не ставить точек внутри «Человеческой комедии».

Там сталкиваются два встречных потока: произведение, которое требует для себя определенной - в том числе и жанровой - формы, и огромный «роман», все эти формы ломающий. Первое приносится в жертву второму. Более того, изначально (во всяком случае, с тех пор, когда мысль о единстве уже достаточно созрела) Бальзак предпочитал формы «открытые», такие, что легко разнимаются и складываются вновь. Может показаться странным, что у писателя, так стремившегося к цельности, повесть «Тридцатилетняя женщина» сложена из трех совершенно разных рассказов, что части романов «Утраченные иллюзии» и «Блеск и нищета куртизанок» поначалу печатались в виде отдельных повестей, над которыми он одно время работал параллельно. Бальзак вообще легко соглашался на публикацию отрывков. Шел он на это ради денег, но мог позволить себе потому, что был безразличен к внутренним, частным структурам, держа в голове структуру общую, совпадавшую в основном своем ритме с тяжеловесной и неравномерной поступью жизни. Присутствие в последующих книгах героев, известных читателю, уже само по себе создает ощущение невыдуманности, чуть ли не документальности повествования. Однако Бальзак изыскивает средства, способные еще усилить эффект. Ради иллюзии достоверности всеведущий автор то и дело напоминает нам о событиях, случившихся в его книгах, как о чем-то несомненном, само собой разумеющемся, придавая всему ту естественность, которая невольно побуждает не замечать вымысла, не принимать во внимание условность, нарочитую выстроенность мира «Человеческой комедии», сопереживать его героям, проникаться писательским чувством гнева или радости, повиноваться власти сочинителя, идти за ним.

В написанном в 1839 г. предисловии к первому изданию тома «Дочь Евы» - «Максимилла Дони» - Бальзак обращает внимание на то, что образы многих героев «Человеческой комедии» при последовательном ее чтении будут являться не в виде завершенных биографий, а как нечто раздробленное, хронологически неупорядоченное. «Словом, - продолжает он, - вы будете знакомиться с серединой жизни персонажа до ее начала, с началом - после конца, с историей смерти - до истории рождения». Он называет это «пороком», однако добавляет, что «быть может, позднее его будут воспринимать как достоинство».

Части «Человеческой комедии», в большинстве случаев писавшиеся, как уже упоминалось, порознь, затем складывались в согласии с позднее возникшим планом, который не желал, да и не мог уже, считаться с отдельными внутренними сюжетами. Кое-что в процессе подготовки новых изданий переделывалось, так или иначе друг к другу подгонялось (некоторые «возвращающиеся» персонажи возникали, так сказать, задним числом: например, дю Геник в «Шуанах» явился из позднее написанной «Беатрисы»). Но переделывалось и подгонялось далеко не все. Оттого Растиньяк сначала показан в «Шагреневой коже» готовым светским человеком, а потом в «Отце Горио» наивным провинциалом, делающим первые шаги. «Впрочем, ведь так бывает и в жизни, - объясняет Бальзак. - ... Нет ничего цельного в нашем мире, все в нем мозаично. Можно излагать в хронологической последовательности лишь события, случившиеся в прошлом; этот метод неприменим к настоящему времени, которое непрерывно движется. Образцом для автора является XIX век ...».

«„Человеческая комедия“, - писал Золя, - походит на Вавилонскую башню, которую архитектор не успел, да и не имел бы времени когда-либо окончить. Отдельные части стены как будто готовы рухнуть от ветхости, загромоздив землю обломками. Рабочий употреблял в дело первый попавшийся под руку материал - известь, цемент, камень, мрамор, песок, даже простую грязь. Работая своими грубыми руками при помощи этих материалов, взятых иногда совершенно случайно, он построил колоссальную башню, не заботясь о гармонии линий и пропорциональности ее частей». Натуралистическая доктрина подсказывала Золя представление о Бальзаке как о гении только грубом и только стихийном. Это представление ложное. Бальзак непрестанно обдумывал свои книги, заботясь прежде всего о завершенности целого. Он в этом смысле работал как ученый, как историк. Но в качестве творца не в меньшей степени, чем на мысль и план, полагался на самое жизнь, на ее материал и на те законы художественности, законы реализма, которые предполагают саморазвитие произведения искусства. «Человеческая комедия» - плод такого саморазвития. Это не умаляет ее величия, скорее его умножает.