8И(Фр)
Г373

А. ГЕРЦСТМАН

ТЕАТР БАЛЬЗАКА

ОПБ
Ща37
Ге-616

C-3
1903

1173



Онорэ де Бальзак

По наброску карандашом скульптора Давида д'Анжэ, 1843 г.

ОПБ
8И(фр)
Г 373
8/525
Ч 4 8 4
Н 96

А. ГЕРБСТМАН

ТЕАТР БАЛЬЗАКА

ПРЕДИСЛОВИЕ

Конст. ДЕРЖАВИНА

Государственное издательство
«ИСКУССТВО»
Ленинград · Москва
1938

Ответственный редактор
К. Н. Державин
Технический редактор
Э. Ю. Блейх
Переплет
Л. С. Хижинского
Выпускающий
М. И. Кунин

Сдана в набор 22 декабря 1938 г. Подписана к печати 29 марта 1938 г. «Искусство» № 418. Т—4. Формат бумаги 62x94 1/16 Печ. л. 9 1/2 4 3/4 бум. л. 11 авт. л. В 1 бум. листе 89600 п. зн. Леноблгорлит № 1151. Заказ № 7782. Тираж 5000 экземп.

Тип. арт. «Советский печатник». Ленинград, Моховая, 40.

Всесоюзная библиотека имени В. И. Ленина
В 4737-382
П 05776-56
Волгоградская областная библиотека им. М. Горького

ПРЕДИСЛОВИЕ

Наша театроведческая литература далеко еще не богата работами, посвященными анализу творчества крупнейших представителей русской и мировой драматургии. В особенности приходится отметить это по отношению к тем драматургам, с именем которых мы связываем становление и рост реализма в буржуазной драматургии XIX—XX вв.

Книга А. О. Гербстмана посвящена характеристике драматургического наследия Бальзака — величайшего представителя буржуазного реализма в литературе, автора бессмертной „Человеческой комедии", создателя целого цикла романов, отразивших в себе быт, нравы и социальную психологию французского общества первой половины прошлого века. В грандиозном литературном наследии Бальзака, столь высоко оцененном основоположниками научного социализма — Марксом и Энгельсом, драматургия не играет непосредственной доминирующей роли. В течение всей своей жизни Бальзак стремился писать для театра, но его драматургическое творчество неизменно отступало на второй план перед работой над романом. И, тем не менее, ряд дошедших до нас замыслов и планов, около десятка законченных пьес и многочисленные следы драматургических и театральных интересов великого романиста, разбросанные в его переписке, записных книжках и т. д., свидетельствуют о том, что, одновременно с огромной работой „Наполеона литературы" по созиданию реалистических форм художественного повествования, театр и драматургия неизменно находились в орбите его внимания и его творческих интересов.

А. О. Гербстман детально воссоздает драматургическую биографию Бальзака. Из его книги советский читатель впервые узнает ряд неизвестных ему до сих пор фактов, характеризующих Бальзака как драматурга и убедительно доказывающих постоянство, органичность и определенную целеустремленность творческих интересов автора „Человеческой комедии" в области драматургии. Совершенно очевидно,— и после прочтения книги А. О. Гербстмана эта очевидность станет еще более ясной,— что в XIX в. Бальзак своими пьесами и своими драматургическими планами выступает как инициатор и предтеча дальнейшего развития буржуазного реалистического театра. Он первый,

далеко еще не порвав творческих связей с мелодрамой, но воспринимая, прежде всего, реалистические элементы этого жанра, противопоставляет романтической системе свою реалистическую концепцию сценического действия, сценического языка, сценических образов. Он первый в XIX в. пытается наметить и намечает тот путь, каким может быть опровергнута модная скрибовская драматургия — этот символ мещанского сознания французской драматической литературы прошлого века. Наконец, он первый в XIX в. выдвигает ряд идейных проблем, внимательно прослеживаемых А. О. Гербстманом, разрешение которых будет предложено позднейшим драматургам.

Этого достаточно для того, чтобы драматургическое творчество Бальзака имело право на специальное исследование и на высокую историческую оценку.

В исторической перспективе фигура Бальзака-драматурга заслуживает нашего внимания еще и потому, что в нем можно усмотреть звено, соединяющее то лучшее, что дала европейская драматургия буржуазного реализма с прогрессивными драматургическими концепциями XVIII в., которые мы находим у Дидро и у ряда драматургов-дидроистов, вроде Мерсье. Своей драматургической деятельностью Бальзак исторически связывает буржуазную драматургическую мысль „века просвещения" с реализацией буржуазного реализма в европейской драматургии второй половины прошлого века. Не являясь само по себе тем, что мы называем репертуарной драматургией, творчество Бальзака в области драмы является в этом отношении исключительно важным и исторически значимым моментом.

Свое большое значение драматургия Бальзака имеет, однако, и для понимания всей его литературной деятельности в целом.

Было бы, конечно, ошибкой, базируясь на художественных достоинствах „Человеческой комедии" и на ее роли в развитии мировой литературы, переносить и на драматургию ее автора все достоинства и все отличительные черты Бальзака-романиста. Было бы ошибкой, однако, и совершенно отделять друг от друга Бальзака-романиста и Бальзака-драматурга. Роман и драма в творческой биографии Бальзака тесно связаны одно с другим, и, нам кажется, позволено будет утверждать известную зависимость одного от другого и, в первую очередь, зависимость Бальзака-романиста от Бальзака-драматурга. Свидетельством этому является не само объединенное название серии бальзаковских романов „Человеческая комедия", ибо оно создано, прежде всего, по аналогии и в противовес названию поэмы Данте, а сам литературный стиль любого из романов Бальзака, в котором мы явственно ощущаем присутствие драматургических и театральных элементов. Зрительный характер творческих восприятий и творческих реакций Бальзака достаточно хорошо известен, чтобы сейчас специально напоминать о нем читателю. Достаточно хорошо известна также и моторно-

действенная сторона бальзаковского литературного стиля. Любой роман Бальзака представляет собою подробнейшую и талантливейшую запись зрительных и действенных восприятий автором реальной действительности, и в этом сказывается именно драматургическая стихия его литературного дарования. Драматический характер бальзаковского психологического анализа внутреннего мира действующих лиц его романов, драматургические приемы построения действия любого его романа, драматургический характер их диалогов и т. д. — все это ведет нас к Бальзаку-драматургу, все это находит и может найти свое толкование в театральной и драматургической мысли автора „Человеческой комедии".

Книга А. О. Гербстмана не ставит своей задачей разрешить все проблемы, которые поднимаются перед нами, когда мы знакомимся с драматургическим наследием великого романиста. Автор предлагаемого советского исследования о Бальзаке поставил своей задачей дать общую характеристику бальзаковского театра и установить его место в истории французской драматической литературы прошлого века, в частности же — в истории буржуазного драматургического реализма. Задачу эту он выполнил, добросовестно и внимательно изучив все драматургическое наследие Бальзака и дав нам его всестороннюю оценку на фоне общей характеристики французской драматургии тех лет, когда Бальзак стремился создать свою особую драматургическую систему. Эту книгу с пользой прочтет и широкий советский читатель, которому Бальзак и как романист и как драматург знаком очень хорошо, и специалист-литературовед, занимающийся обычно только Бальзаком-романистом и напрасно игнорирующий Бальзака-драматурга, и, наконец, всякий, кто занимается историей театра и драматургии, в которой фигура Бальзака-драматурга до сих пор пребывала еще в тени и в некотором незаслуженном пренебрежении.

Если труд А. О. Гербстмана дает повод к тем или иным дискуссиям, — а некоторые положения автора требуют еще дискуссионной проверки, — он не потеряет от этого своей ценности как первое у нас специальное исследование о драматургии Бальзака, углубленно и широко поставившее ряд важных проблем изучения истории реалистической драматургии прошлого века в творческой биографии одного из величайших представителей литературы буржуазного реализма.

Конст. Державин

ВВЕДЕНИЕ

В то время, как „Человеческая комедия“ Бальзака постоянно служила и служит объектом самых разнообразных исследований, его драматургическому наследию вплоть до последних лет уделялось сравнительно мало внимания. Спора нет, литературно-историческое значение „Человеческой комедии“ неизмеримо выше театра Бальзака; однако, и последний содержит не мало существенного и с точки зрения художественной оценки и в плане понимания эволюции всего творческого пути Бальзака. Между тем, количество работ, специально посвященных исследованию театра и драматургии писателя, едва достигает и полудесятка, и это из общего числа почти пяти тысяч книг и статей, написанных о жизни и творчестве Бальзака. Несколько статей французского литературоведа Э. Бирэ, докторская диссертация американца В.-С. Гастингса, статья советского бальзаковеда П. Сухотина да два солидных тома — „Театр Бальзака“ и „Неизданный театр Бальзака“ Д. Милачича, вышедшие в Париже в 1930 г.,— вот и все, что мы можем назвать. Работы Бирэ, Гастингса и Сухотина явно устарели, да и написаны они были без достаточного знания материалов и подлинников. Самым серьезным исследователем театра Бальзака следует признать Д. Милачича. Особенно интересна его вторая книга — „Неизданный театр Бальзака“: в ней опубликована бо́льшая часть драматургических рукописей Бальзака, хранящихся в музее его имени в Шантильи.

Однако, и работы Милачича, при всех их достоинствах, нельзя признать последним словом в области изучения драматургии Бальзака. Во-первых, — и это самое важное, — для нас неприемлемы методологические установки Милачича, пользующегося обычными для буржуазных литературоведов формально-описательными и сравнительными приемами, допускающего весьма импрессионистические выводы и обобщения. Во-вторых, в книге „Театр Бальзака“ Милачич рассматривает не подлинную рукопись пьесы „Памела Жиро“, а лишь ее переделку, произведенную, чтобы приспособить эту пьесу к сцене, двумя незначительными французскими драмоделами тех лет; в книге же „Неизданный театр Бальзака“ подлинник „Памелы Жиро“ не приводится. В результате мы не имеем бальзаковского текста „Памелы“ и вынуждены процупывать замыслы писателя сквозь

мелодраматические покровы „Памелы“ сценической. В-третьих, мы отнюдь не уверены в том, что со временем не будут открыты новые драматургические рукописи Бальзака — не только наброски и планы, но и законченные произведения.

Дело в том, что судьба литературного наследия Бальзака, его рукописей, которые хранились после его смерти в восьми сундуках, далеко не была благополучной. Весь этот огромной ценности материал поступил в распоряжение его вдовы, Ганской-Бальзак, которая куда больше интересовалась прибыльными переизданиями „Человеческой комедии“ и произвольным завершением неоконченных романов Бальзака („Крестьяне“, „Депутат из Арси“, „Мелкие буржуа“), чем исследованием и опубликованием его литературного наследства. После смерти Ганской в 1882 г., при попустительстве ее дочери, наследство это подверглось варварскому разгрому и расхищению со стороны многочисленных кредиторов. Бальзаковеду-энтузиасту Шпульберку де Лозанжулю, создателю бальзаковского музея в Шантильи, с большим трудом удалось разыскать и спасти лишь незначительную часть пропавших рукописей (содержимое, примерно, полутора сундуков). Многие рукописи, в том числе, возможно, драматургические, бесследно исчезли. Даже описи их не сохранились.

Остановимся еще на одной возможности.

Со второй половины 1848 г. до начала 1850 г. — года своей смерти, Бальзак жил в России, в украинском имении Ганских, Вишховне. Здесь он работал, как можно заключить из его переписки, почти исключительно над пьесами. Однако, когда он вернулся в Париж, то никаких пьес с собой не привез, да и с вещами писателя, присланными вскоре из России, они тоже не прибыли. Это был 1850 год, когда николаевская охранка, на-смерть перепуганная революционным движением во Франции, с исключительной подозрительностью относилась ко всему французскому. Вполне допустима мысль о том, что некоторые драматургические произведения Бальзака, наброски, планы пьес, так и остались в России, и их следует искать в архивах Ганских, либо в таможенных архивах того времени.

В настоящей работе о театре Бальзака в большей или меньшей степени использованы планы, конспекты и тезисы драматургических замыслов писателя, имеющиеся в его обширной переписке с Ганской, с родными и друзьями, в его творческом альбоме „Мысли, сюжеты, отрывки“, в некоторых наиболее достоверных мемуарах современников; далее, законченные пьесы Бальзака и относящиеся к их постановкам газетные и журнальные рецензии, переделки пьес нашего писателя, а также разнообразные исследовательские и критические материалы. Цель работы заключается в рассмотрении лишь самых существенных, притом далеко не всех элементов бальзаковской драматургии и театра, по возможности в хронологической последовательности:

сперва речь идет о тех пьесах Бальзака, которые были написаны до 1839 г. и не увидели сцены; затем о тех, которые были созданы в период относительного расцвета творчества Бальзака-драматурга, начиная с драмы „Урок брака“ (1839) и кончая драмой „Мачеха“ (1848). Далее, работа касается некоторых сторон драматургической поэтики писателя и пытается установить, почему его театр по своему идейно-художественному содержанию оказался „ниже“ „Человеческой комедии“. В заключение приводятся краткие сведения о судьбах драматургического наследия Бальзака за рубежом и в СССР.

Эволюция драматургического творчества Бальзака была тесно связана с его общей эволюцией как писателя. В начале его творческого пути драматургия временами опережала другие жанры, которые впоследствии стали для него решающими. Так, возможно, что к работе над романом (неоконченным) „Стэни, или Философические заблуждения“ (1819—1820 гг.), насыщенным идеями философии и морали французских просветителей XVIII в., Бальзак пришел от просветительского классицизма своей первой трагедии „Кромвель“. Увлечение „готическим“, „черным“ романом побудило его обратиться к тесно связанной с этим прозаическим жанром мелодраме. Многолетний путь сквозь „готику“ и романтику к реалистическим творческим просторам нашел свое отражение в драматургических исканиях писателя с 1829 по 1838 г. Начиная с драмы „Урок брака“, Бальзак стремится создать реалистический театр, который был бы адэкватен его прозаическому творчеству, но не отказывается, однако, и от романтических форм сценического воплощения, в чем нас убеждают его пьесы „Вотрен“ (1840) и „Находчивый Кинола“ (1842). В эти годы, охватывающие последнее десятилетие жизни писателя, все четче выявляются связи между его театром и „Человеческой комедией“. Вот почему настоящая работа не могла пройти мимо некоторых сторон образной системы и социально-идейного содержания этого великого творения Бальзака.

Драматургия Бальзака является не только составной частью его творчества, — она связана многими нитями и с развитием французской драматургии XIX в., корни ее прощупываются и в более отдаленных временах. Поэтому мы уделяем известное внимание театральной современности, в условиях которой жил и творил Бальзак, и важнейшим драматургическим традициям того времени.

Театр Бальзака — явление чрезвычайно сложное, и если мы сумеем пролить свет хотя бы на некоторые из его сторон, то мы будем считать цель, поставленную перед настоящей работой, достигнутой.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПЕРВЫЕ ШАГИ БАЛЬЗАКА-ДРАМАТУРГА

1

Родители хотели сделать из Онорэ нотариуса, — юноша решил стать писателем. После упорной борьбы отец и мать пошли на компромисс: они предоставили сыну двухлетний испытательный срок; за это время он обязан доказать свое писательское дарование или вернуться к ожидавшей его карьере. В противном случае ему будет отказано даже в тех скудных средствах, которые были обещаны ему на время испытания.

В романе „Шагреневая кожа“ Бальзак устами Рафаэля де Валантена рассказывает о своей юности, о годах испытания, проведенных в жалкой комнатушке в мансарде дома № 9 по улице Ледигьер в Париже:

„Я радовался, что мне, как фиваидскому отшельнику, придется жить на хлебе и молоке, что я буду погружен в мир книг и идей, окажусь в недостижимой сфере посреди шумного Парижа, — в сфере труда и тишины, где, как куколка бабочки, я строил для себя могилу, чтобы возродиться из нее блестящим и славным. Чтобы жить, я подвергался риску умереть“...

„Я взялся за два больших произведения. За комедию, которая должна была доставить мне в несколько дней известность, состояние и доступ в тот свет, куда я хотел явиться с регалиями гения“ („Шагреневая кожа“, изд. „Academia“ 1936 г., стр. 151, 158).

Действительно, одной из первых творческих попыток Бальзака является шуточная комедия „Два философа“.

Комедия эта относится к числу неосуществленных замыслов. Мы знаем о ее предполагаемом содержании лишь из писем юного Бальзака. В ней должно было быть двое действующих лиц — два горе-философа, которые издеваются друг над другом и без конца спорят и ссорятся. Финальный неуспех, досада на то, что они не могут наслаждаться по своему желанию суетами мира сего, о которых они спорят, притворяясь, что презирают их, в конце концов примиряет их. Замысел этот относится к 1819 г.

В том же году Бальзак работает над либретто комической оперы „Корсар", задуманной под явным влиянием Байрона. Юный писатель составляет список действующих лиц, в который входит Конрад, Медора, Жюстен, Мохамед, Гюльнара, корсары и турки, и набрасывает следующие заметки, относящиеся к первому акту:

„I акт: сцена представляет собой пустынный берег. С одной стороны — башня корсаров. Виднеется большой фонарь. Спускается ночь. — Сцена 1-я. Все корсары находятся на сцене, они ожидают Конрада. Буря возрастает и становится бешеной. Они снаряжают лодку и отправляются навстречу Конраду. Около фонаря появляется Медора. — Сцена 2-я. Медора спускается с башни, рассказывает о своей любви, ждет и т. д. — Сцена 3-я. Конрад и его корсары, вернувшиеся из большого похода. — Сцена 4-я. Конрад и Медора. — Сцена 5-я. Конрад, Медора, шпион. — Сцена 6-я. Прощание корсаров, за которыми следует... [неразборчивое слово в рукописи]. — Сцена 7-я. Корсары одни; песня корсаров. — Сцена 8-я, заключительная. Конрад и корсары".

Кроме этого плана, сохранилось еще несколько стихотворных строк и куплетов. Каждая строка переделывалась и переписывалась Бальзаком по нескольку раз. Вообще, стихи давались ему с большим трудом, и он не раз откровенно признавался в этом. Известно, что когда ему позднее нужно было ввести в романы стихи, он поручал сочинять их поэтам по призванию. Вот что дошло до нас от текста этой комической оперы:

Перед ликом смерти
Исчезает горе.

Первая строка переписана восемь раз, вторая — шесть раз. Дальнейшие стихи тоже потребовали от Бальзака не малых усилий:

Пусть богач на своем печальном ложе
Испускает, проклиная судьбу,
Умирающими устами
Свой смертный вздох, —
Для нас — смерть в бою.

В рукописи имеется еще один куплет:

Будем смеяться, петь, прославлять наши радости
На этих счастливых берегах,
Где никогда не было слышно
Вздохов рабства,
Где царствуют наши желанья,
Независимость и храбрость,
Будем смеяться, петь, прославлять наши радости.

Мы находим упоминания о „Корсаре" в письме Бальзака к его сестре Лауре от 6 сентября 1819 г.: „Я забросил

жалкую комическую оперу. Какому композитору смогу я передать ее? В моей дыре ничего не найти. Да и работать я должен не для современного вкуса, но, подобно Расинам и Буало, для грядущих поколений. Кроме того, замечу, что второй акт слаб, а первый перегружен музыкой...“

Творчество Байрона, несомненно, оказывает известное влияние на юного Бальзака, воспринимающего романтические стороны байронизма, „восточные“ поэмы, в которых наличествует своеобразный синтез „готики“ и просветительских тенденций. В результате этого влияния Бальзак взялся в 1820 г. за роман „Фальтюрн“ (имя героини — вампирической женщины, сродни Мельмоту Мэчьюрена), который, впрочем, остался неоконченным. Но и то, что до нас дошло от работы Бальзака над этим замыслом, полно романтического мистицизма, явившегося переходной ступенью к длинной серии „готических“ романов, написанных в 1822—1825 гг. Лет десять спустя „корсарский“ сюжет снова привлек его творческое внимание: около 1830 г. он пишет три первые сцены первого акта пьесы без названия (в рукописи она названа „Английский сюжет“), главным действующим лицом в которой является Вальтер де Ласэ, Красный Корсар. Но это уже не комическая опера, а скорее „разбойничья“ мелодрама, имеющая к Байрону лишь весьма отдаленное отношение: автором этого „Английского сюжета“ был знаменитый в те годы американский писатель Фенимор Купер с его романом „Красный Корсар“ (The red Rover, 1828).*

Комедийный и оперный замыслы Бальзака остаются неосуществленными. Юный писатель хочет создать произведение не для современности, а для будущих времен, сотворить шедевр, нечто грандиозное. В переводе на язык житейской прозы эти намерения молодого писателя обозначают его горячее желание творчески доказать, что его призвание — художественная литература, а не должность писца в нотариальной конторе.

---

* Рукопись „Английского сюжета“ приводит полностью Д. Милачич в своей работе „Неизданный театр Бальза а“. Комментируя рукопись, Милачич обнаруживает неожиданную литературоведческую слепоту. Признавая, что он не нашел источников „Английского сюжета“, Милачич пишет: „Мы напрасно обращались ко многим специалистам по англо-саксонской литературе. Никто не смог пролить свет на этот участок, остающийся в числе самых темных“ (стр. 104). Между тем, и список действующих лиц, и развитие сюжета, и отдельные места в тексте в „Красном Корсаре“ и в „Английском сюжете“ Бальзака совершенно идентичны. Несомненно, что Бальзак хотел драматизировать увлекшее его произведение Купера, которое он читал в французском переводе, вышедшем в 1828 г. Много позднее в 1843 г., Бальзак, в поисках драматургических сюжетов, снова обратился к Куперу, к его роману „Шпион“, чтобы инсценировать его под названием „Неизвестный герой“. Однако, его опередили в этом намерении драмоделы-профессионалы. Пьеса одного из них на эту тему (д'Эланьи) шла в начале 1844 г. в театре Odéon.

Несмотря на неудачи с комедией и оперой, в этот ответственный момент, когда вопрос идет о всей его дальнейшей деятельности, Бальзак не изменяет драматургическому жанру. Он решает писать классическую трагедию. Мысль о трагедии приходила ему в голову и раньше. Так, мы знаем, что одно время он мечтал о трагедии „Сулла“, но не написал ни строчки. Теперь он приступает к изучению античной трагедии, творчества французских трагедийных писателей.

Французская трагедия 1790—1810-х гг. возвращается к традициям классицизма. Обязательные единства, александрийский стих, вестники и наперсники и прочие аксессуары классицизма — налицо. Налицо античная и историческая тематика, в которой деятели буржуазии нуждались, „чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии“.[1] Один из значительнейших драматургов-трагиков этой эпохи Антуан Арно в своих воспоминаниях так определяет общественно-моральное назначение трагедии: „Став более энергичной и мужественной, трагедия научилась с большей свободой шествовать к полезной цели. Трактуя по преимуществу сюжеты, связанные с важнейшими общественными интересами... она превращала одно из самых благороднейших развлечений в средство общественного воспитания“.[2]

Но между трагедией эпохи Корнеля и Расина и трагедией Арно, Ренуара, Люс де Лансиваля, Лемерсье, Жуи и др. было чрезвычайно существенное различие. Оно — это различие — обусловило и внутрижанровые особенности „новой“ трагедии.

В трагедии Корнеля и Расина сюжет определялся характером героя, „на характере строилась вся фабула“, как говорит Дидро в третьей беседе о „Побочном сыне“. Дидро показывает, как этот творческий принцип влияет даже на технику создания трагедий: „Подыскивали обычно такие сцены, в которых определенно выявлялся характер, и потом эти сцены связывали“.[3]

В трагедиях (и в комедиях, и в мелодраме, как будет ясно в дальнейшем) 1790—1810 гг. характеры сходят на-нет, вся фабула строится на обстоятельствах. Не следует, однако, думать, что учение Дидро о драме находит себе практическое применение хотя бы на этом участке драматического творчества. Дидро, говоря, что... „не характеры нужно выводить на сцену, а общественные положения“, что „общественное положение, его обязанности, его преимущества, его трудности должны быть основой произведения“,[4] требовал многогранного и полнокровного раскрытия действительности. Это требование созвучно с его теорией жанров. Для писателей, творивших после крушения якобинской диктатуры, широкая действительность предста-

вляется опасной; поэтому-то она регламентируется в социальном отношении, — в обществе, вместо сословного деления, выявляется деление классовое. Действительность в художественных произведениях до поры до времени будет раскрываться в преображенном виде. В частности, в трагедии она выступает в одеяниях других эпох.

Просветители мечтали о том, что новое общество, после уничтожения феодализма, будет царством всеобщего разума, царством естественного гармонического человечества, а на деле оказалось, что буржуазное общество по природе своей неразумно, стихийно, негармонично, противоестественно, „абсурдно“ (Бабеф). Не разум решает все, а случай. „Большинство людей, устрашенных неслыханными превратностями, свидетелями которых нас сделали политические события, потеряли ныне всякий интерес к самоусовершенствованию, — говорит мадам де Сталь в 1800 г., — они слишком подавлены могуществом случая, чтобы верить во влияние духовных способностей“.[5] Энгельс вскрывает сущность реализованного „Разума“ просветителей:„... Царство разума было не чем иным, как идеализированным царством буржуазии... Вечный разум оказался в действительности лишь идеализированным рассудком среднего мещанина, развивающегося в современного буржуа... Царство разума потерпело полное крушение.“[6] Над человеком буржуазного общества, который воображал себя свободным, на деле обнаруживается господство непонятных пока для него сил и обстоятельств. Личность, характер перестают играть существенную роль в действительности.

В трагедии рассматриваемой эпохи фабула строится почти исключительно на обстоятельствах, характеры определяются обстоятельствами.

Характер в трагедии стоял на первом месте тогда, когда в цене было „личное достоинство человека“.[7] Когда человек превращается в „меновую стоимость“,[7] то все решают обстоятельства. Великая теория Дидро на практике принимает крайне узкие и жалкие формы. Но таков путь от мечты о „новом“ обществе до ее осуществления в жизни.

Приведем несколько примеров.

Трагедия Мари-Жозефа Шенье „Карл IX“ была написана еще до начала революции, в 1788 г., но поставлена лишь в конце 1789 г. Классический александрийский стих, единства, ограниченное количество действующих лиц — все это в духе классицизма. Но характер главного персонажа — короля Карла IX — ничего общего с характером классического героя не имеет. Это — характер слабый. Его поступки определяются политической борьбой и влиянием фанатиков — его матери и кардинала лотарингского. Вокруг болезненного, безвольного короля идет борьба двух партий — католической и протестантской; под давлением матери и кардинала он организует Варфоломеевскую ночь, а

затем угрызения совести раздавливают его: „Я больше не король, я — убийца!“ Шенье подчеркивает несущественность личности, характера для развития действия, для фабулы тем, что исключает собственные имена, заменяя их лишь указанием государственного положения действующих лиц: королева-мать, король Франции, адмирал и т. д. Но и обстоятельства в трагедии Шенье даны весьма схематично, абстрактно. Развитие действия заменено речами и декларациями действующих лиц. В первом акте дан экспозитивный разговор канцлера Л'Опиталь и адмирала Колиньи, сообщается о намерениях Генриха Наваррского и его врагов, группы Медичи, кардинала лотарингского и герцога Гиза. Во втором действии развертывается словесная борьба партий вокруг короля, выступает с настоящей парламентской речью Колиньи. В третьем акте изображен тронный совет, на котором заслушиваются речи канцлера, королевы-матери и кардинала. И только в четвертом акте действие начинает оживляться: происходит благословение оружия заговорщиков, на сцену доносится колокольный звон, сообщается (но только сообщается — по классическому рецепту!) об убийствах. В последнем акте мы становимся свидетелями мук королевской совести.

В 1805 г. Франсуа Ренуар, автор поставленного в 1794 г. „Катона Утического“, снял римскую тогу, чтобы завернуться в плащ средневековья: он написал трагедию „Тамплиеры“.

Действие происходит в XIII в. Король французский Филипп Красивый в силу политической необходимости, чтобы не было государства в государстве, выступает против Ордена тамплиеров. Министерские интриги, основанные на оскорбленном самолюбии, побуждают его с невероятной жестокостью уничтожить весь Орден. Оказывается, что интригующий министр вместе с тамплиерами посылает на смерть и своего сына. Все это совершается в один день, в октябре 1307 г. в большом зале Тампля.

Основой трагедийной фабулы отныне являются почти исключительно видоизмененные обстоятельства действительности. Вот почему характеры становятся бледными, превращаются в схемы, абстракции. Ясно, что мы имеем дело вовсе не с реставрацией классической трагедии XVII в., не с усвоением наследства, а с трагедийным жанром, в конечном итоге и в форме и в содержании обусловленным существенными обстоятельствами уже достаточно определившейся буржуазной реальности. Драматурги стремились создать жанр, адэкватный эпохе. Но они видели только внешность наполеоновской империи, не подозревая ее буржуазной сущности. В форме отразилась лишь внешность, существенные обстоятельства растворились в условном содержании.

Французские трагедии тех лет, когда Бальзак совершал свои первые творческие шаги, „Сицилианская вечерня“ Казимира

Делавиня (1819), „Мария Стюарт“ Пьера Лебрена (1820) и др. говорили уже не только об изменении классического содержания, но и о распаде классической формы: в них не был соблюден закон трех единств, „высокий“ стиль местами подвергался заметному упрощению, нарочитому снижению. Эти трагедии, с которыми юный Бальзак был знаком, в известной мере подготовляли пути для победного, но кратковременного шествия романтической драмы Гюго.

Письма Бальзака к сестре подробно освещают творческую историю его юношеской трагедии „Кромвель“.[8]

Бальзак обращается к сюжетам новой истории, будучи убежденным, что современность слишком прозаична, что чем дальше уходишь в глубь веков, тем будет лучше для художественного творчества. Да и новая история не слишком обильна значительными событиями. Она ознаменована всего лишь двумя-тремя „великими катастрофами“, достойными драматургического отображения. Из этих катастроф Бальзак останавливается на казни короля Карла I английского, на личности Кромвеля.

Намерения Бальзака весьма смелы: он неопытен как писатель, не знает драматургии, законов театра, плохо владеет версификацией. В процессе работы он изучает трагедии французских классиков, обращается к греческим трагикам (Эврипиду), посещает или намеревается посетить постановку корнелевской трагедии „Цинна“.

„...Я окончательно остановился на сюжете Кромвеля, потому что он самый замечательный во всей новой истории. С тех пор, как я выбрал и взвесил этот сюжет, я окунулся в него очертя голову“, — сообщает Бальзак Лауре в письме от 6 сентября 1819 г.

Он не скрывает стоящих перед ним трудностей. В том же письме он признается: „Я завален идеями, но меня беспрестанно останавливает отсутствие версификаторского дарования. Не раз придется мне сгрызть свои ногти, прежде чем я закончу этот мой первый монумент.“ Впрочем, его утешает тот факт, что „великому Расину потребовалось два года, чтобы отшлифовать „Федру“.

Обдумав произведение, познакомившись с образами и материалами, Бальзак пишет план-сценарий трагедии. Так как этот план вполне может заменить изложение ее содержания, мы приводим его здесь полностью.

Бальзак пишет:

„В первой сцене первого акта Генриетта Английская, измученная усталостью, без одеяний — символа величия, входит в Вестминстер. Ее поддерживает сын Страффорда. Королева возвращается из далекого путешествия (она ездила, по повелению Карла I, в Голландию провожать своих детей и просила помощи у французского двора, — последние события в Англии ей неизвестны).

Страффорд, весь в слезах, описывает ей новые беды и кончает сообщением о том, что король арестован, находится под судом и что вот здесь, в Вестминстере он и заключен. Суди о порыве королевы, которая хочет, чтобы ее провели к супругу, и она разделит его участь и защитит его.

Сцена 2-я. В момент, когда Страффорд ведет королеву, появляется Кромвель и его зять Айртон. Страффорд прячет королеву среди могил ее предков и должен притти за ней, когда опасность минует. Кромвель и Айртон ожидают своих друзей.

Сцена 3-я. Приходят заговорщики. Идет спор, нужно ли казнить короля (в этот день должен быть произнесен приговор). Эта сцена будет очень живой. Ферфэкс, один из заговорщиков (честный малый), защищает жизнь короля и разоблачает честолюбие Кромвеля.

Сцена 4-я. Кромвель разубеждает заговорщиков в опасениях, которые им внушил Ферфэкс. Решено казнить короля.

Сцена 5-я. В этот момент королева появляется, негодующая (она все слышала), и ты можешь судить... Какая речь! Она выходит.

Сцена 6-я. Кромвель и его друзья в восхищении. Вот жертва, которой им еще нехватало. Они выходят, чтобы все приготовить.

Акт второй. Сцена 1-я. Король один (в своей темнице, попрежнему в Вестминстере) произносит монолог. О, чорт возьми!

Сцена 2-я. Королева приходит к королю (вот где нужен талант!). Откровенность. Картина мучений короля, описанная им. Королева сообщает, что ею предпринято (сколько трудностей!). Сцена должна быть приправлена супружеской любовью, которая воспламенит пьесу.

Сцена 3-я. Кромвель приходит за королем, чтобы вести его на заседание парламента. Королева изливается в обвинениях против Кромвеля, король, который его любит, защищает его (какая сцена!). Королева плачет, видя, что король уходит. Она опасается, что это навсегда.

Сцена 4-я. Королева говорит.

Сцена 5-я. Является Страффорд, чтобы сообщить королеве о возможности спасти короля. Он рассказывает ей, что небольшая армия убежденных роялистов захватила двух сыновей Кромвеля, возвращавшихся с подавления ирландского восстания, и они надеются, поставив Кромвеля между его сыновьями и троном, спасти Карла. Следует еще сцена или две (я тебе даю лишь основное).

Акт третий. Сцена 1-я. Кромвель ожидает королеву.

Сцена 2-я. Королева сообщает Кромвелю то, что тебе уже известно, и ставит его перед альтернативой, оставляя ему немного времени.

Сцена 3-я. Айртон говорит Кромвелю, что сыновья последнего схвачены. Большая борьба.

Сцена 4-я. Приходит король и возвещает Кромвелю, что он распорядился вернуть ему сыновей без всяких условий. Угрызения совести Кромвеля, оставляющего зрителя в ожидании. Несколько дальнейших сцен между королевой, королем и Страффордом, который замечает, что король сам себя кладет под нож.

Акт четвертый. Попрежнему в Вестминстере.

Сцена 1-я. Входит Кромвель, честолюбие увлекает его.

Сцена 2-я. Парламент в сборе. Кромвель произносит речь.

Сцена 3-я. Король предстает перед судилищем.

Сцена 4-я. Появляется королева и защищает (просто невероятно) своего супруга.

Сцена 5-я. Кромвель, видя, что парламент смягчается, велит увести их и приступить к совещанию.

Сцена 6-я. В момент, когда Кромвель удаляется, королева останавливает его. Видя, что все потеряно, она делает последнее усилие. Она предлагает ему высокое положение и т. д. Кромвель, оставаясь холодным, уходит. Королева в отчаянии.

Акт пятый. Самый трудный. Приговор еще неизвестен. Король беседует с королевой (ты можешь судить, какая сцена!). Приходит Страффорд и сообщает о смертном приговоре и о том, что эшафот воздвигнут. Он хочет, чтобы король узнал об этом от него, а не от палача (какая сцена!). Айртон приходит за королем (какая сцена!). Король говорит Страффорду, что в награду за его преданность он предоставляет ему честь вести его к эшафоту (какая сцена!). Прощание. Королева остается одна (вот где нужно нарисовать горе. Как нова эта роль!). Приходит Ферфэкс и предупреждает королеву об опасности, которой она подвергается. Ее хотят принести в жертву и предать суду. Она ничего не слышит.

Приходит наш молодец Страффорд. Вот здесь нужно поместить рассказ королевы, ты можешь судить, последнюю речь короля и т. д. и т. д. Королева в отчаянии (горе сделает ее глухой и немой) обрушивается с проклятиями на Англию, призывает Францию сокрушить ее".

Письмо, содержащее этот план (приведенный здесь в своем подлинном виде), написано уже в 1820 г., через несколько месяцев после того, как Бальзак окончательно выбрал сюжет.

Волгоградская областная библиотека им. М. Горького
674484

Не легко было Бальзаку создавать свою первую вещь. Несмотря на то, что он пользуется различными историческими источниками и в том числе такими, как „Надгробное слово Генриетте-Марии Французской, королеве Англии“ Боссюэ (1669) и „История Кромвеля, по современным материалам и парламентским отчетам“ Виллемена, исторические факты и их художественная трактовка мало его привлекают. Он берет лишь общий исторический фон, лишь событие в самых широких очертаниях и считает, что собственно трагедию он должен создать, выдумать, сочинить сам. Он пишет сестре в уже цитированном письме от 6 сентября 1819 г.: „... Страффорд ведет королеву Англии в Вестминстер. Она должна снять с себя королевское одеяние, чтобы пересечь страну, прибыть в Лондон и открыть, кто она, у входа во дворец. Каково должно быть первое ее чувство в этом состоянии? После долгих колебаний я отдал предпочтение смиренной гордости... Что меня больше всего затрудняет, так это ситуации первой сцены между королем и королевой. Тут должен господствовать тон настолько грустный, настолько трогательный, настолько нежный, мысли такие чистые, такие свежие, что я прихожу в отчаяние. Необходимо, чтобы это было величественно на всем протяжении...“ И он обращается к сестре с просьбой помочь ему: „Если ты найдешь идеи для ситуаций Кромвеля, напиши мне“.

Тогда же, в сентябре 1819 г., он жалуется другу семьи Т. Даблину: „... От „Кромвеля“ у меня разлетается голова. Я настолько устал от моих английских цареубийц, что решил дать отдых мозгу дней на пятнадцать... чтобы иметь более свежую голову в октябре — срок, когда я наметил для себя зарыться в эту трагедию и не выходить из нее, пока первый акт не будет готов“.

Лауре он пишет: „... Он [„Кромвель“] будет закончен в течение пяти или шести месяцев, но только в основных чертах и одним броском, потому что я хочу, когда картина будет нарисована, придать ей колорит по своему усмотрению“.

И снова — трудности с созданием трагических ситуаций. Отзвуки творческих сомнений юного писателя насыщают его письма к Лауре: „Из всех душевных переживаний горе труднее всего изобразить. Мы, современники, лишь очень скромные слуги древних писателей, и это удваивает мои опасения относительно пятого акта „Цареубийцы“ [так Бальзак иногда называл свою трагедию].

Иногда он в восхищении от размаха своей фантазии. Сообщив сестре вышеприведенный план трагедии, он восклицает: „Не может быть, чтобы ты не нашла этого плана великолепным. Какая прекрасная экспозиция! Как от сцены к сцене возрастает интерес! Инцидент с сыновьями Кромвеля найден прекрасно. Удачно выдумал я и характер сына Страффорда. Великодушие Карла I, возвращающего Кромвелю его сыновей, сильнее, чем великодушие Августа, прощающего Цинну“.

В процессе работы над „Кромвелем“ Бальзак вдохновляется произведениями Корнеля („Цинна“, „Сид“, „Гораций“), которого он, приравнивая себя к солдату, именует „своим генералом“, Расина („Ифигения“), Вольтера, Кребильона. „Я пожираю четырех трагических авторов, — признается Бальзак Лауре. — Кребильон меня ободряет, Вольтер — ужасает, Корнель — приводит в восторг, Расин — заставляет бросать перо“.

Из других писем этого периода нам известно, что Бальзак тщательно штудировал Тацита, изучал Библию, видимо для того, чтобы построить в соответственном стиле речи Кромвеля. Из античных авторов он берет за образец Эврипида с его „Ифигенией“: до нас дошел листок, на котором он делал заметки в связи с работой над „Кромвелем“. Там написано: „Посмотреть „Ифигению“ Еврипида, то, что она говорит матери, когда ее уводят на заклание“. В тексте „Кромвеля“ постоянно встречаются полустишия, стихи и целые абзацы, которые воспроизводят или напоминают отдельные места из трагедий классиков.

Трагедия Бальзака написана традиционным для классицизма александрийским стихом. Уже отмечалось, что версификаторского дарования у Бальзака не было. В сентябре 1820 г. он жалуется Лауре: „... Я сделал монолог в духе Шаплена, в стихах, и нашел его великолепным. А когда перечел его, то заметил, что почти все стихи были неправильны“. Следует отметить, что в окончательном тексте трагедии неправильных с точки зрения версификации классицизма стихов очень мало. Правда, Бальзак, чтобы добиться нужного количества слогов в строке, зачастую прибегает к восклицаниям, вставным словечкам и т. п. стихотворному баласту, но арифметическая точность у него соблюдена почти всюду.

Традиционно, в духе принципов классицизма проведено деление трагедии на пять актов. Что касается пресловутых трех единств, то не все они соблюдаются с одинаковой последовательностью. Бальзак придерживается единства времени, допуская некоторое отступление от строгого соблюдения единства места; первое, второе, третье и пятое действия происходят в одном и том же месте: у входа в усыпальницу английских королей в Вестминстере, в четвертом же действии показывается другая часть Вестминстера — зал заседаний парламента; единство действия, в основном, соблюдено: магистральная линия действия — это борьба узурпатора, в понимании Бальзака, против носителя законной власти, впрочем, не свободного, по его собственному признанию, от существенных ошибок против народа; этой магистральной линии подчиняются боковые, как, к примеру, борьба чувств отца и властолюбца в душе Кромвеля.

Страффорд-сын выполняет роль вестника: он информирует о событиях, совершающихся за пределами данного места, на протяжении всей пьесы (см. I акт, 1-я сцена; II акт, 6-я сцена;

V акт, 2-я и 8-я сцены). На сцене действия почти нет, — только речи, словесные турниры.

Так как Бальзак скользит по поверхности исторических событий, относясь к ним лишь как к канве, на которой он, поэт, должен расшивать фантастический узор, трагедия оказывается наполненной фикциями, вроде тех, о находке которых Онорэ с такой радостью сообщает Лауре. Отметим некоторые из них. В трагедии Бальзака королева изображена участницей всех событий, связанных с осуждением и казнью короля и происходящих в Англии; в действительности же она была в это время во Франции; активное участие в развитии действия, заменяя классического вестника, принимает Страффорд, сын казненного при Карле I министра; сын „мстит" за смерть отца Карлу тем, что обнаруживает по отношению к нему глубочайшую верность и преданность, являясь, таким образом, воплощением аристократически-монархического принципа в отношениях между властителем и подданным; этот Страффорд-сын выдуман Бальзаком целиком и полностью, — история его не знает; у Бальзака генерал Эссекс командует королевской армией, тогда как в действительности Эссекс был генералом парламента; наконец, у Бальзака упомянутый Эссекс берет в плен сыновей Кромвеля, — этот эпизод тоже вымышлен.

Так как Бальзак в те годы еще не умел углубляться в „реальные отношения" (Маркс о Бальзаке[9]) и понимать их, действующие лица его трагедии ничего общего с историческими персонажами не имеют. Все они являются носителями тенденциозных мыслей самого автора, но не выразителями исторических событий первой буржуазной революции Англии. По Бальзаку вокруг либерально-монархической группы сосредоточивается все положительное, вокруг Кромвеля — все отрицательное; лучшие люди из лагеря Кромвеля отказываются от него (Ферфэкс, к примеру). Кромвель в изображении Бальзака коварен, лжив, честолюбив и властолюбив, он — нето ханжа, нето религиозный фанатик или умелый шарлатан-агитатор, знающий, как воздействовать на массу и держать ее в руках, он — демагог; Карл I сердечен, ласков, благороден до предела.

Как художественный образ Кромвель, пожалуй, наиболее ярок: он не одноцветен, не плоскостен, как все другие, он показан в нескольких планах, но и в нем ни на иоту нет исторической правды.

Монархизм юного Бальзака носит довольно своеобразный характер. Протягивать от этого монархизма нити к его последующему легитимизму, к разрыву между политическим мировоззрением, реакционным по существу, и передовой художественной практикой, прогрессивным художественным методом — вряд ли возможно. „Кромвель" написан в 1819—1820 гг., а в двадцатых годах Бальзак переживает четко выраженные либеральные настроения, сменяющиеся легитимистическими лишь после прихода

к власти Орлеанов — Луи-Филиппа и финансовой аристократии, к которым Бальзак относился всегда с безусловной враждебностью. Можно полагать, что именно в результате оппозиционного отношения к июльской монархии Бальзак и становится в ряды идеологов легитимизма, — известно, что после февральской революции, особенно после событий 23—27 июня 1848 г., после подавления буржуазией восстания парижского пролетариата, Бальзак показывает себя умеренным буржуазным республиканцем, требующим твердой власти.

В чем же своеобразие монархизма юного Бальзака, обнаруживающееся в „Кромвеле"?

Основная цель трагедии — разрешить проблему власти. Король, опирающийся на народ, сильный поддержкой народной, — таков идеал Бальзака в эти годы. Недаром в письме к Лауре, после изложения плана трагедии, он писал: „Я хочу, чтобы моя трагедия была настольной книгой народов и королей". Мысли эти Бальзак поручает высказать, на протяжении пьесы, Карлу I. Приведем несколько выдержек из его сентенций:

Короли... Будьте бережливы по отношению к народу,
Он создает ваше могущество...
(II акт, сцена 1-я)
Тот, кто всходит на трон, принадлежит своей стране.
(III акт, сцена 8-я).
Англичане, в подобный день, в этих самых местах
Вы клялись мне недавно перед лицом небес
Повиноваться моему голосу, защищать мой трон,
В то время как я, получая из ваших рук корону,
Обещал народу царство счастья...
(IV акт, сцена 4-я)
Не борясь против народа, возбуждайте его любовь.
В этом подлинные права законных властителей.
Прекрасно царствовать по единодушному желанию...
. . . . . Нужно выбирать
Между любовью народа и ненавистью вельмож...
(V акт, сцена 4-я)

Подобные мысли, щедро рассыпанные в монологах Карла I, сродни монархическим идеалам умеренных просветителей, прежде всего — Вольтера, трагедиями которого Бальзак, как нам известно, интересовался именно во время работы над „Кромвелем". Это художественные советы Людовику XVIII, исходившие от французских либералов, от мадам де Сталь, считавшей себя продолжательницей вольтеровских традиций. Просветительский классицизм — так можно определить стиль бальзаковского „Кромвеля".

Эти мысли и настроения юного Бальзака получат свое дальнейшее художественное выражение и развитие в романе „Стэни, или Философические заблуждения", к работе над которым Бальзак приступил, повидимому, еще до того, как „Кромвель" был закончен.

„Кромвель" Бальзака имеет свою литературную историю.

Закончив трагедию, Бальзак спешит организовать ее читку — сначала в кругу родных и друзей семьи. Сестра писателя Лаура Сюрвиль рассказывает об этой читке в своей книге „Бальзак, его жизнь и творчество по его переписке“ следующее: „Друзья собрались, торжественное испытание начинается. Энтузиазм чтеца все охлаждается, по мере того как он замечает, что трагедия производит слабое впечатление и что вокруг него ледяные лица и глаза, устремленные в землю“ (Соч., т. XXIV, стр. 25). Второе чтение, в целях более авторитетной оценки трагедии, состоялось в присутствии известного драматурга тех лет Франсуа Андрие. В письме, адресованном матери Бальзака, строгий судья заявил: „Я далек от желания обескуражить вашего сына, но я думаю, что он смог бы лучше использовать свое время, чем уделять его сочинению трагедий или комедий“.

Однако, несмотря на эти провалы, Бальзак делает еще одну попытку добиться литературного признания: он пытается поставить „Кромвеля“ в театре „La Comédie“. Просматривавший пьесу знаменитый актер Лафон дал о ней не менее отрицательный отзыв, чем Андрие, в ответ на что Бальзак заявил, что „Лафон — дурак, не способный судить“. Тогда ему предложили обратиться за оценкой к Ренуару, автору трагедии „Тамплиеры“, о которой говорилось выше, но Бальзак и его счел недостаточно компетентным. Так и остался этот первенец Бальзака непризнанным, отвергнутым сценой и ненапечатанным. Трагедия была опубликована лишь в 1925 г., а затем — в 1930 г., не потому, что в ней были обнаружены какие-либо художественные достоинства, а потому, что каждое — пусть даже самое раннее, неумелое — слово великого писателя представляет для эпохи, признавшей его, значительный интерес.

Через некоторое время после окончания трагедии Бальзак сам начал относиться к ней весьма критически. В 1822 г. он пишет Лауре: „Мои взгляды меняются... Еще немного времени, и между мною сегодняшним и мною завтрашним будет такая же разница, какая существует между двадцатилетним юношей и человеком тридцати лет... Я вижу сегодня, что „Кромвель“ недостоин даже быть зародышем, эмбрионом“ (Соч., т. XXIV, стр. 45).

Тот факт, что первая трагедия терпит крушение, не отталкивает юного писателя от этого жанра. В 1823 г. он задумывает написать трагедию из жизни античной Греции под названием „Альцеста“. До нас дошел перечень сцен трагедии с краткой аннотацией и два списка действующих лиц. Из перечня сцен можно заключить, что трагедия носит интимный, семейный характер, что основой действия в ней является любовная страсть. Однако, если в первом списке персонажей участники трагедии названы только по именам, то второй список свидетельствует, что Бальзак не считал еще достойными художественного отображения явления частной жизни: в нем имеются цари, первосвященники, дети полубогов. Вскоре замысел этот был забро-

шен. Но нам известно письмо к Бальзаку от его друга Томасси, в котором последний, уговаривая его оставить некоторые творческие замыслы, пишет: „Вот трагедия ваша — другое дело. Вы могли бы создать выдающееся произведение, и я советую вам в одиночестве отдаться работе над нею".

Однако, Бальзака увлекают новые творческие интересы. Просветительский роман „Стэни, или Философические заблуждения" не будет доведен до конца. Бальзак обратится к поэтике „ужасов и тайн", к „готическому" роману, носящему, в целом, антипросветительский характер. Он изберет и соответственный драматургический жанр — мелодраму.

3

Мелодрама оказала значительное влияние на все творчество Бальзака. В юношеские годы, после „Кромвеля", он написал две дошедшие до нас мелодрамы — „Негр" и „Корсиканец" (1822) и оставил наброски третьей, под названием „Лаццарони" (1823). Мелодраматичен замысел и более поздней пьесы „Жина" (1838—1839). Мелодраматизм дает себя знать во многих произведениях, входящих в „Человеческую комедию", он наличествует в большинстве завершенных пьес Бальзака.

Изучение идейного содержания мелодрамы и ее жанровой эволюции свидетельствует о том, что и этот драматургический жанр является своеобразным, в отношении к трагедии и комедии конца XVIII — начала XIX вв., выражением буржуазной художественной мысли.

Об истоках мелодрамы написано не мало работ. В интересной статье Б. Томашевского „Французская мелодрама XIX века" говорится почти исключительно о генезисе формы мелодрамы, но не ее содержания. Томашевский утверждает: „Мелодрама, как драматический жанр, развилась из двух драматических источников — из героической пантомимы... и из драмы (восходящей к Дидро, Седэну, Мерсье и Бомарше), которая, использовав сложную структуру и сценическую обстановку пантомимы, начала развиваться в новом направлении". [10]

Однако, содержание мелодраме дали не только пантомима и буржуазная драма XVIII в. Несравненно большую роль здесь сыграли идеи просветителей, а затем антитезирующий с ними „готический" роман, сперва — в своем „классическом", английском, выражении, позднее — во французской интерпретации.

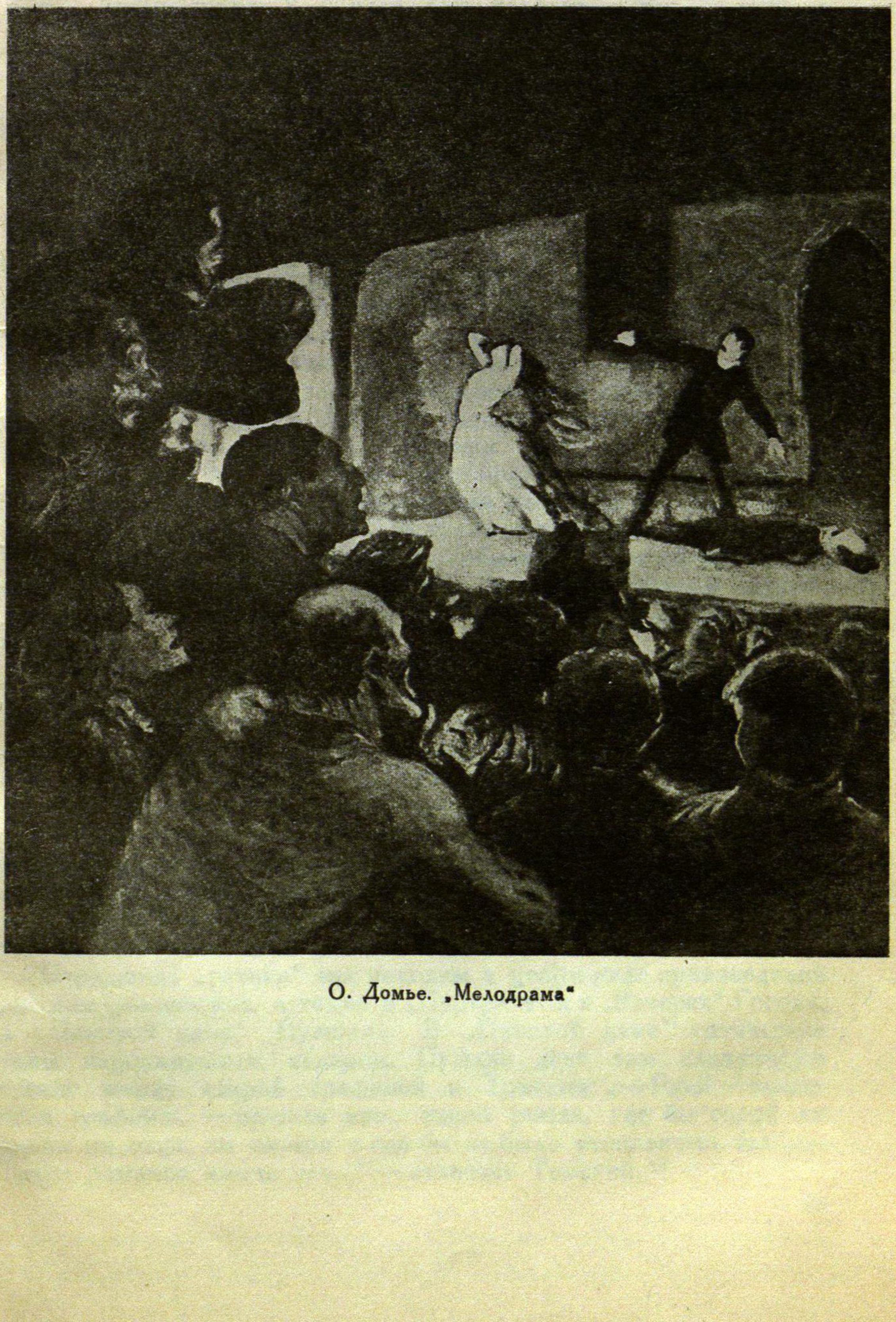
Первые мелодрамы появились вскоре после революции 1789 г. точнее — в 1791—1792 гг. Такие мелодрамы этих лет, как „Монастырские жертвы" Монвеля, „Робер, атаман разбойников" Ламартельера (переработка весьма популярных в революционной Франции „Разбойников" Шиллера), были насыщены антиклерикальными, антифеодальными революционными мотивами. Однако, революционное звучание мелодрамы продолжалось не-

долго, оно вовсе замолкло после установления власти Директории. Если раньше мелодрама так или иначе раскрывала идеи просветителей, то теперь ее тематика резко меняется: крушение просветительских иллюзий о „естественном" человеке, об идеальном обществе, развивающемся в природных условиях, — вот что становится в центре творческого внимания авторов мелодрам. В большом количестве появляются мелодрамы, в которых действуют негры, индейцы и т. п. „естественные" существа.

В первые годы Директории большой популярностью пользовался роман гражданина Н. Ж. Лавалле под названием „Негр, каких мало найдется белых" („Négre, comme il y a peu de blancs"). Содержание этого романа, в нескольких словах, таково. Негр Итаноко судьбою брошен среди недостойных белых; у него душа простая и прямая, морально он несравненно выше их всех. Итаноко произносит руссоистские речи: „У нас, полагают, меньше разума, чем у народов Европы. Но качества сердца у нас глубже, верней, шире, потому что они рождаются с нами, потому что пороки, которые нам неизвестны, не совращают их. Мы предлагаем только для того, чтобы дать, мы даем, не предлагая, мы никогда не проституируем понятий верности, участия, преданности — мы верны своим клятвам. Наши хижины всегда открыты для бедных; наслаждения роскоши в них отвергнуты..."

В 1796 г. будущий канонизатор жанра мелодрамы Гильбер Пиксерекур пишет пьесу „Селико, или Великодушные негры", тему которой он заимствует из новеллы Флориана „Селико". 9 сентября 1797 г. в парижском театре „Ambigu" ставится пьеса Беро и Рони „Адонис, или Добрый негр", от которой идет прямая линия к юношескому мелодраматическому роману Гюго „Бюг-Жаргаль". Негр Адонис — образец верности. Во время восстания Биассу в Сан-Доминго на Таити он поклялся спасти своего хозяина д'Эронвиля, попавшего в руки восставших. Задача трудная, так как час казни д'Эронвиля уже назначен. Адонис, преодолевая тысячи препятствий, находит возможность уйти из лагеря Биассу за помощью. Времени остается очень мало, враждебные обстоятельства препятствуют ему, войска, подавляющие мятеж, задерживают его как бандита. К счастью, в пьесе есть добрая негритянка Церлина, которая обходит Биассу и добивается отсрочки казни. Между тем Адониса оправдывают, и он ведет красных драгун в горы, в лагерь мятежников. „Преступник! — восклицает Биассу, когда его заковывают в цепи, — ты нас предал". „Да, — отвечает Церлина, — но когда это ведет к уничтожению разбойников, это — доблесть!"

Так идеализируется „естественный" человек, поставленный, однако, на службу новой действительности. В нем следует искать родоначальника Пятницы в мелодраме Пиксерекура „Робин-



О. Домье. „Мелодрама"

зон Крузо“ (1805) и караибов в его же мелодраме „Христофор Колумб“ (1815).

Тема „естественного“ человека более или менее отчетливо проходит через несколько драматических произведений Бальзака. Юношеская мелодрама „Негр“ (1822) написана на эту тему, примененную к социальным условиям 20-х гг. XIX в. В „Вотрене“ — это Рауль де Фреска, в „Находчивом Кинола“ — Фонтанарес, в „Памеле Жиро“ — сама Памела. „Естественные“ люди зрелых драм Бальзака никогда не прислуживаются, напротив они резко противопоставляют себя действительности, вступают с нею в открытую борьбу. В мелодрамах Пиксерекура „естественный человек“, вроде Пятницы, реабилитировал буржуазную действительность, у Бальзака он выступает в роли ее вольного или невольного разоблачителя.

Чрезвычайно сильное влияние на мелодраму в ее ранней стадии оказал „готический“ роман, который, как стремится доказать французский литературовед Эд. Эстев, перекочевал в Англию, обычно признаваемую его родиной, из Франции.

Швейцарский литературовед И. Браухли в своей докторской диссертации „Der englische Schauerroman um 1800“ показывает, как неудержимо было в 1800-х гг. распространение „готического“ романа в Англии, Франции, Германии.

О том, что за всяческой „чертовщиной“ этого романтического жанра скрывалась определенная реальная основа, говорит П. Лафарг в своей работе „Происхождение романтизма“: „Человек был игрушкой страшных событий, порождаемых лишь слепым и бессознательным роком. Эта повелительная потребность — приписывать все случаю, року, обрекала людей на суеверие...“ [11]

Современники, в какой-то мере верившие во всеобщий разум в эти годы, когда лицо буржуазного общества определилось уже достаточно, м-м де Сталь и другие, издевались над ужасами и тайнами, насыщавшими почти все художественные произведения. В 1799 г. в „La Decade philosophique“ мы читаем: „Мы имеем право утверждать, что обладаем в оригинале ужасами собственного изделия, могущими удовлетворить самые высокие требования, что у нас нет недостатка в ярко очерченных злодейских персонажах и что мы располагаем собственными духами во плоти, т. е. призраками, которые не являются таковыми, — удачное открытие, создавшее имя г-же Радклиф.“ [12]

Отражение „готики“ мы находим в целом ряде произведений русских романтиков, а также в „Портрете“ и в „Вечерах“ Гоголя, в „Пиковой даме“ Пушкина. В „Пиковой даме“ готические темы пародируются: недаром Пушкин дает там следующую беседу между старой графиней и Томским: „— Paul! — закричала графиня... — пришли мне... такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери и где бы не было утопленных тел... — Таких романов нынче нет...“ — отвечает Томский. [13]

„Готический“ роман имеет много нюансов. Дело не в формалистической классификации, которую проводит И. Браухли в упомянутой диссертации (роман „антиклерикальный“, „волшебный“ и т. п.), а в тех оттенках отношений, в которые роман этот в различных случаях становится к роману просветительскому. Так, роман Льюиса начисто отрицает самые существенные принципы просветителей: мир — это хаос темных, необузданных сил, семья распадается под натиском инцеста, кровосмешения (замаскированное выражение реалистической мысли о распаде семьи в условиях осуществления буржуазных идеалов) и т. д. Напротив, романы Радклиф сохраняют видимость конечной победы разума: все ужасы и тайны объясняются в финале самым обыденным образом, темные силы оказываются укрощенными, распавшаяся было семья вновь цементируется.

В „готическом“ романе сказываются и национально исторические особенности. Так, „готика“ французского писателя Дюкре-Дюмениля несравненно реальнее, конкретнее „готики“ Льюиса и Радклиф. А ведь именно творчество Дюкре-Дюмениля и служит в течение долгого времени главным питающим источником для продукции „отца мелодрамы“ Пиксерекура. „Готическая“ тематика, перенесенная во Францию и нашедшая себе здесь благодарную почву, претерпевает различные изменения в зависимости от историко-социальных обстоятельств. Так, в 1795 г. в Англии выходит знаменитый роман Льюиса „Монах“. В 1797 г. его под тем же названием переводят на французский язык Дешан, Депре, Венуа и Ламар. В этом же году в театре „De la Gaîté“ отмечается получение пьесы Пиксерекура под названием „Монах, или Жертва надменности“ (пьеса не была поставлена). Очень скоро тема приобретает антиякобинский характер: некто Прево пишет четырехактную комедию под названием „Испанский якобинец“, в которой с достаточной определенностью излагаются похождения героя романа Льюиса; наконец, в следующем, 1798 г. новый перевод романа еще более четко подчеркивает желание насытить „готические“ темы модным антиякобинским содержанием. Перевод романа Льюиса выходит под названием „Испанский якобинец, или История монаха Амброзио и прекрасной Антонии, его сестры“.

Однако, все это вовсе не должно навести на мысль, которую высказывает, между прочим, П. Лафарг, что „готический“ роман во Франции является результатом эпохи террора: на родине „готического“ романа — в Англии террора не было, и все же он и там получил самое широкое распространение; не было террора и в Германии, но „готика“ пустила и здесь (правда, несколько позднее) весьма глубокие корни. Да и возник „готический“ роман задолго до эпохи террора (Г. Вальполь, Клара Рив и др.).

Главное значение „готического“ романа, его реальный смысл — в том, что в нем, пусть в искаженной форме, отражаются су-

щественные моменты социальных отношений буржуазного общества: стихийность капиталистической действительности, подчиненность человека силам, не поддающимся учету и регламентации, господство вещей, созданных человеком, над ним же самим, превращение автономии личности, о которой мечтали просветители, в автоматизм, обезличение человека, сведение личности к „меновой стоимости", распад семьи под натиском денежных отношений... Писатели, авторы „готического" романа, еще не в состоянии реалистически осознать действительность, поэтому они могут высказываться лишь при помощи искаженно отражающих эту действительность образов.

Писателем, который покажет подлинное лицо новой жизни, будет Бальзак, но и он в течение ряда лет пройдет, прежде чем создать шедевры реалистического романа, хорошую „готическую" школу, а пережитки „готики" сохранятся в течение всей его творческой деятельности.

Трагедия „Кромвель" приходится на его „доготический" период, который можно охарактеризовать как „просветительский". За „Кромвелем" следует длинная серия „готических" романов, изданных под псевдонимами. Пьесы, написанные Бальзаком одновременно с ними, представляют собою „кровавые" мелодрамы. Дает себя знать „готика" и в реалистический период, она сказывается в тех „ужасах", которые насыщают многие произведения Бальзака-реалиста. Мы находим их и в „Красном трактире", и в „Шагреневой коже", и в „Блеске и нищете куртизанок", и в „Урсуле Мируэ", и в других произведениях. Образ Вотрена, перешедший из романов в драму, „готичен" по своей мистифицированной природе: Вотрен — это „Человек" просветителей, дошедший до предела своей эволюции в реальных буржуазных условиях. Элементы „готики" выделяются и в „Находчивом Кинола".

Вернемся к нашему экскурсу в область истории мелодрамы.

У раннего Гильбера де Пиксерекура мы находим широкую „готическую" тематику: он дает „монашескую" мелодраму, мелодраму разбойничью, мелодраму с призраками. О „монашеской" уже упоминалось, пример разбойничьей можно найти в написанной им в 1797 г. пьесе „Виктор, или Дитя леса", образец „призрачной" мелодрамы — в прямом подражании Анне Радклиф „Апеннинский замок, или Удольфские тайны" (1798 г.).

Для мелодрамы обычно двойное название: одно — конкретное, определяющее какое-то действующее лицо (Виктор, Селина...), место действия (Апеннинский замок...), другое — иррациональное, загадочное („дитя леса", „дитя тайны"...). Дело в том, что все тайны в мелодраме так или иначе раскрываются. В этом отношении мелодрама гораздо ближе к творчеству А. Радклиф, чем к Льюису. Здесь сказывается ее относительный рационализм.

Однако, мелодрама конца XVIII — начала XIX вв., исходя отрицательно из идейного наследия просветителей, положи-

тельно — из „готического“ романа, не ограничивается только этой тематикой; зачастую она гораздо ближе подходит к реальной действительности, к ее отношениям и связям.

Привожу краткое изложение одной из таких мелодрам Пиксерекура — „Селина, или Дитя тайны“ (По статье Эд. Эстева „Гильбер де Пиксерекур“).[14]

Достойный буржуа, г-н Дюфур живет со своей племянницей (дочерью брата) Селиной и сыном Стефани. Он дал приют бедняку, которого зовут Франциск Эмбер. Разбойники отрезали у Франциска язык и правую руку. Калека питает особую нежность к Селине. Стефани любит Селину, она отвечает ему взаимностью. После смерти отца Селина является богатой наследницей. Ее дядя по материнской линии Трюгелэн делает ей предложение от имени своего сына Маркана. Чтобы ускорить сговор, он является к Дюфуру, видит Франциска, и эта встреча его волнует. С своей стороны, и Франциск в ужасе. Селина подслушивает, как Трюгелэн со своим слугой Жерменом сговариваются, повидимому, убить Франциска. Селина предупреждает немого. Он настороже, — когда заговорщики набрасываются на него с кинжалом, он встречает их выстрелом. Весь дом пробужден. Селина помогает разоблачению замыслов Трюгелэна, и Дюфур его выгоняет. Трюгелэн удаляется с угрозами.

Теперь нет препятствий к тому, чтобы Стефани женился на Селине. Но в момент бракосочетания Жермен приносит Дюфуру письмо. В нем — выдержка из записи о крещении Селины, удостоверяющая, что Селина вовсе не племянница Дюфура; она дочь жены его брата Изолины и Франциска. Дюфур выгоняет немого, Селина следует за ним. Но только они ушли, как прибегает врач семьи, Одревон; он узнал в Трюгелэне и его слуге убийц, которые обезобразили некогда Франциска. Врач дал знать об этом полиции. Преступников преследуют. Нужно отправиться в поиски Селины и Франциска на мельницу Мишо. Там они могли найти приют.

У доброго мельника находит приют и Трюгелэн, мучимый угрызениями совести. Здесь он встречается со своими жертвами. Стремясь бежать, он стреляет в немого, но дает промах. Его схватывают. Появляются Дюфур, Стефани, Одревон, и тут-то разоблачается тайна Селины. Оказывается, ее мать Изолина была тайно повенчана с Франциском, когда ее брат, жадный Трюгелэн, принудил ее выйти замуж за брата Дюфура, богатого барона дез'Эшелетт, намереваясь впоследствии захватить в свои руки его состояние. Рождается Селина. Франциск, потерявший супругу, желает сохранить дочь. Он похищает ее и крестит под своим именем. Поэтому его ненавидит Трюгелэн. Дюфуру все ясно, и он возвращает свое уважение Франциску. Все кончается общей радостью. Завершается мелодрама песней: „Вы видите, дорогие друзья, — напрасно скрывать совершенные преступления: рано ли, поздно ли — все раскроется“.

В этой мелодраме уже нет монахов и призраков. Более реальные тенденции буржуазной действительности выступают здесь на первый план: погоня за собственностью, которая ведет к преступлениям. Богатство, наследство, брак по расчету — вот движущие силы фабулы. Мелодрама о Селине пользовалась небывалым успехом: за короткое время она выдержала 387 постановок в Париже и 1989 постановок в провинции.

Те же силы лежат в основе и другой знаменитой мелодрамы Пиксерекура „Женщина с двумя мужьями". В ней показан распад семьи: дочь против воли отца выходит замуж за негодяя, который бросает ее с ребенком. Узнав о его смерти, она становится женой благородного графа. Ее отец теряет зрение. Она дает ему приют у себя, а он и не подозревает, что она — его дочь. Оказывается, первый муж не умер. Он возвращается и, охотясь за состоянием графа, шантажирует жену. В конце концов все раскрывается, злодей получает по заслугам, а отец узнает дочь и прощает ее.

Благополучный исход после длинной серии волнующих перипетий является каноническим для мелодрамы периода 1800—1810 гг. Тайны не только раскрываются, но раскрываются так, что добродетель обычно торжествует и награждается, а злодейство наказывается. Надежда на то, что темные иррациональные силы действительности могут быть укрощены, еще существует, вера если не во всеобщий разум, то по крайней мере в скромную справедливость еще не совсем угасла.

Пиксерекур пристально вглядывается в действительность; на различных участках он умеет подметить некоторые ее существенные стороны, но воплощает их в своих мелодрамах лишь схематически. Мы познакомились с его „готической" тематикой, примененной к французским условиям Дюкре-Дюменилем — автором романа о Селине, с его разбойничьей и семейной мелодрамой. Пиксерекур не обходит вниманием и государственных проблем: так, в мелодраме „Трехликий человек" положительными чертами изображен политический хамелеон Вивальди — венецианский патриций, играющий тройственную роль, выступающий в различных условиях как три разных действующих лица.

Пиксерекур не ограничивается пределами Франции. В поисках новых сюжетов, он в своих мелодрамах расширяет географически и исторически место действия: Испания, Венгрия, Италия, Голландия, Швейцария, Англия — становятся объектом его изображения, а в одной из мелодрам он перебрасывает действие и в Америку.

Пиксерекур устанавливает определенный канон, законы мелодрамы: четверо действующих лиц — добродетельная девушка, ее покровитель, злодей, смешной персонаж; три акта — первый посвящен любви, второй — несчастью, горю, преследованиям, третий — торжеству добродетели и наказанию злодеев.

Трагические коллизии конца наполеоновской эпохи оказывают, в конечном счете, определенное влияние и на мелодраму. Счастливый конец исчезает, злые силы чаще всего оказываются победителями. Законы жанра начинают разрушаться изнутри, ибо жанр с его стандартными тремя действиями в их сюжетной последовательности предназначался для того, чтобы показать какую-то возможность укрощения стихийных, злых сил действительности. В мелодраме Пиксерекура „Валентина, или Совращение“ (1810) добродетельная героиня, обманутая злодеем графом Эдуардом, покорившим ее сердце под именем Адриена, кончает жизнь самоубийством. Могильные „ужасы“ воскресают в его более поздней мелодраме „Алиса, или Шотландские могильщики“. студент-медик, раненный на дуэли, выздоравливает благодаря заботам служанки Алисы. Оказывается, Алиса предоставила в распоряжение хирурга свою руку; заработанные таким путем деньги она расходует на своего возлюбленного. Последний, вернувшись на родину, забывает об обещаниях, данных Алисе. Однажды на его анатомический стол приносят труп, завернутый в саван. Это — Алиса...

По сравнению с трагедией, мелодрама той поры — проще, четче, наивнее и несравненно эмоциональнее; несмотря на всю схематичность и довольно жесткий структурный стандарт, она все же гораздо жизненнее, ближе к действительности, шире и гибче по фабуле. Она доступна для самых широких зрительских кругов. Оставаясь в рамках буржуазной действительности и морали, приобретая в силу этого антипросветительскую направленность, она рассчитывает на непривилегированные слои общества, в то время как трагедия и, в известной мере, и комедия предназначены для его верхушки.

Чем дальше, тем все больше мелодрама насыщается бытовой спецификой. Если действие пьесы „Селина, или Дитя тайны“ развертывалось в чисто условной обстановке, если, к примеру, в ремарке, описывающей декорации 3-го действия, давались общие черты: „Дикое место. В глубине деревянный мост, ведущий к мельнице, расположенной справа. Слышен гром...“, то в позднейших мелодрамах появляются и бытовые детали, и элементы „местного колорита“ („караибский“ язык в „Христофоре Колумбе“ Пиксерекура), и историческая конкретность. „Тайны“, „ужасы“ вообще — сходят на-нет, объектом изображения становятся ужасы и опасности действительной жизни. Все эти черты можно обнаружить, к примеру, в мелодраме В. Дюканжа „Тридцать лет, или Жизнь игрока“ (1827), пользовавшейся большой популярностью в Европе в течение многих десятилетий.

Намечаются и пути от мелодрамы к комедии. Наиболее ярким примером эволюции мелодрамы в буффонную комедию может служить творческая история знаменитого „Робер Макэра“ — персонажа, которым пользуется К. Маркс для образной харак-

теристики господствующего класса Франции в период июльской монархии.

В начале 20-х гг. XIX в. тремя драматургами — Бенжаменом Антье, Сент-Аманом и Полиантом — была написана традиционная разбойничья мелодрама „Адретская харчевня“ („L'Auberge des Adrets“) с Робером Макэром как главным действующим лицом. Преступный Робер в конце концов нес заслуженное возмездие и, умирая, каялся во всех своих прегрешениях. Однако, гениальный актер Фредерик Леметр дал образу Робера не мелодраматическую, но комическую трактовку. Бесшабашный, циничный, неунывающий Робер явился в изображении Леметра выражением эксплоататорского духа эпохи. Авторы недолго протестовали против вмешательства актера в их замысел: пьеса с Ф. Леметром во главе актерского состава пользовалась огромным успехом, вызывая, несмотря на свой мелодраматизм, живой смех у зрителей. Первая ее постановка состоялась 2 июля 1823 г. в театре „Ambigu Comique“. В 1834 г. она была переделана Ф. Леметром, Оверна и Алуа в чистую комедию, почти без примеси мелодраматических моментов. Именно переделка Леметра привлекала внимание К. Маркса, который увидел в короле Луи-Филиппе, ставленнике финансовой аристократии — „Робера Макэра на троне“. Успех переделки превзошел все ожидания: постановку пришлось перенести из театра „Folie Dramatique“, где пьеса была впервые поставлена 14 июня 1834 г., в театр „Porte-Saint-Martin“. Леметр изменил и название пьесы: отныне она носит имя главного своего героя. Позднее, в 1848 г. Ф. Леметр внес в ее текст новые изменения.

Мелодрама „Адретская харчевня“ следовала мелодраматическому формальному канону, установленному Пиксерекуром: три действия, с определенной нагрузкой интриги на каждое и т. д. Леметр сломал эти формы и дал комедию в четырех действиях и шести картинах. Мелодраматические эффекты уступили место комическим ситуациям, полным злободневных и политических намеков. Робер Макэр Леметра не кается и не умирает. После многочисленных приключений, полных реалистического комизма, он становится председателем компании, занятой страхованием против воров. Мошенник и вор Робер Макэр произносит речь, обращенную к акционерам компании, в которой, пользуясь стилем политических речей времен июльской монархии, возвещает: „Господа, в эпоху, когда дурные страсти распоясались над нашим социальным порядком с неистовством горного потока, в век, когда каждый только думает о том, как бы запустить руку в карман своего соседа, лишь бы этого никто не заметил, организация высокого общества против воров является замыслом великим и филантропическим“. В финале комедии Робер Макэр, ставший членом высшего общества благодаря тому, что некий барон Вормспайр узнал в нем своего сына, благополучно ускользает от настойчивых преследований со стороны достаточно неумелой и неумной

полиции. Естественно, что „Адретская харчевня“ подвергалась цензурным запретам. Это имело место дважды: и в период Реставрации, и во время июльской монархии.

Так мелодраматический образ стал образом комедийным. Своеобразную интерпретацию этого образа мы находим в комедии Бальзака „Делец“, законченной в 1844 г.

Элементы мелодраматизма дают себя знать в пьесах романтического театра, в особенности — у Александра Дюма и Виктора Гюго. Мелодраматические эффекты использует, но уже в пародийном плане, Проспер Мериме в своем „Театре Клары Газуль“.

Таковы в основных чертах генезис и эволюция ранней французской мелодрамы.

Характерный факт: работая над своими „готическими“ романами, Бальзак не оставляет сценических замыслов. В письме к Лауре, в 1822 г., он так определяет свою творческую годовую программу: „...Я должен сделать (в этом году): „Арденский викарий“, „Ученый“ („столетний старец“)... и затем массу пьес для театра (Соч., т. XXIV, стр. 23. Разрядка моя — *А. Г.*). Две пьесы Бальзака той поры сохранились: это — мелодрамы. „Готическому“ прозаическому жанру и в творчестве Бальзака соответствует жанр мелодрамы. Найдено начало третьей пьесы, относящейся к этому же времени, — это тоже мелодрама. Мелодрамы Бальзака носят названия: „Негр“ (1822), „Корсиканец“ (дата не установлена; скорее всего написана в это же время) и „Лаццарони“ (1823, написано пять первых сцен первого действия). Во всех этих произведениях так или иначе дает себя знать обычная для мелодрамы той поры антипросветительская „готическая“ тематика.

Обращение молодого Бальзака, после провала его попыток создания пьесы „высокого“ жанра, к „низкому“ жанру мелодрамы говорит о том, что он хочет обеспечить себе признание путем угождения популярному вкусу, который тогда господствовал в театре. Он выбирает модную тему: главным действующим лицом в его первой мелодраме является негр Жорж, управляющий у банкира Жерваля.

Для эпохи Просвещения негр, чернокожий был примером „естественного“ человека, зовом к природе, к „естественному“ состоянию, т. е. к чистому третьесословному бытию. Для эпохи после победы буржуазной революции во Франции „естественный“ человек просветителей превращается в свою противоположность. Нам уже известно, как трактуют эту тему Пиксерекур и другие авторы мелодрам. В мелодраме Бальзака, в соответствии с четко выраженным буржуазным духом эпохи, негр находится на службе у капиталиста, банкира.



Фредерик Леметр в роли Робер Макэра

Содержание этой „кровавой“ мелодрамы заключается в следующем: негр Жорж безумно любит Эмилию — прекрасную женщину, предельно преданную своему супругу, банкиру Жервалю. Сестра Эмилии, Клер, соблазнена аристократом, который вынужден покинуть Францию. Она ожидает рождения ребенка, не будучи обвенчанной, и Эмилия принимает меры, чтобы все было скрыто. Она снимает для сестры небольшой домик в Севре, по соседству с собой, и навещает ее втайне от мужа и всех домашних, кроме служанки. Негр уверен, что Эмилия имеет любовника. После того, как она отвергает его любовь, он постепенно возбуждает ревность банкира и в конце концов добивается его приказания убить Эмилию. Случайное стечение обстоятельств создает в глазах мужа видимость измены Эмилии. Когда негр закалывает Эмилию, правда обнаруживается: Эмилия умирает реабилитированной, аристократ женится на Клер, банкир в отчаянии, роль негра разоблачена, равно как и чувства, которые он питал к Эмилии.

Пьеса „Негр“ содержит три действия, традиционные для мелодрамы; нагрузку действия по актам Бальзак производит неумело, действие у него развивается скачками, убедительности в раскрытии мелодраматической коллизии нет, нарастания интереса не получается.

В мелодраме этой нет единства сюжета, свойственного мелодрамам Пиксерекура. В ней целых три мелодраматических линии: драма „естественного“ человека, потерявшего в цивилизованном мире свою естественность, насыщенного обыденными буржуазными страстями, влюбленного в женщину „высшей расы“; невинно заподозренная и оклеветанная женщина, погибающая в результате подозрения со стороны безумно любящего мужа, — эта линия является сюжетным стержнем мелодрамы; трагедия Клер, уверенной, что ее возлюбленный бросил ее обесчещенную, с ребенком, — наиболее мелодраматическая ситуация, хотя и проходящая на втором плане, служащая лишь вспомогательным двигателем для развития основной линии.

Драма „естественного“ человека показывается лишь вскользь. Мы узнаем ее в большой речи Жоржа, обращающегося к Эмилии: „... Разве я хотел попасть во Францию?.. Согбенный под ярмом на моей родине, я был счастлив в своем несчастье. Хозяин купил меня и перевез в страну, в которой оскорбительная насмешка всех показала мне, что я — существо, стоящее за пределами человечества. Это состояние ужасно... Отверженный обществом, я тем не менее осознал рождение чувства, которое перевернуло мою душу...“ (действие 1-е, сцена 13-я). В ответ на возражения Эмилии негр восклицает: „Да, это негр обращается к вам, и его любовь является жестоким оскорблением.“ Намек на выход из „естественного“ состояния звучит в словах Жерваля: „Жорж, попрежнему ли ты все тот же верный слуга, скромный, преданный, которого я поднял до роли своего друга?“

(действие 1-е, сцена 17-я). Сюжет мелодрамы также говорит об утрате „естественного“ состояния: негр одержим теми же страстями — любовью, ревностью, что и его хозяин. Негр и Жерваль любят и ревнуют ту же женщину, оба идут в результате торжества страстей над их разумом на кровавое преступление. Активную роль здесь играет негр, являющийся одновременно, в малых масштабах, и Отелло, и Яго. Жерваль пассивен, он только бесконечно любящий человек; негра же любовь делает преступником.

В пьесе изображается современность. Однако, главные действующие лица лишены каких бы то ни было социальных признаков. Мы узнаем о Жервале, что он банкир, только из списка действующих лиц; с одинаковым успехом, без ущерба для действия он мог бы быть по своему социальному положению кем угодно, в пределах буржуазного общества, разумеется. Лишены социальных признаков и другие, относящиеся к основным, персонажи мелодрамы: негр, Эмилия, маркиз. Социальная природа этой группы ясна: банкир, Эмилия, маркиз — это представители господствующего класса; негр приравнен к ним не потому, что банкир якобы сделал его своим другом, а потому, что его страсти являются страстями людей господствующего класса в их предельном, доходящем до преступления выражении. Язык всех персонажей этой группы одинаков: он нивелирован в отношении социальных признаков. Негр и Жерваль декламируют, пользуясь теми же выражениями и даже интонациями; речь их, Эмилии и маркиза насыщена штампами и трафаретными выражениями, вроде: „Ее дыхание подобно дыханию ребенка, мое — горячо, как небо моей родины...“, „Это слово будет для меня единственным цветком любви, который мне суждено сорвать...“, „Холод смерти меня уже охватывает...“, „Мы отправимся на край света...“ Встречается в речи Жерваля (в 17-й сцене 2-го действия) даже полустишие из „Сида“ Корнеля, начало монолога дона Диэго, отца Родриго — Сида: „О, гнев, о, отчаяние!..“ (см. „Сид“, действие 1-е, сцена 4-я).

Зато группа второстепенных действующих лиц, принадлежащих преимущественно к общественным низам, обнаруживает немало индивидуальных черт. Маргарита, крестьянка, у которой Эмилия снимает домик для сестры, Фликотель, торговец вином в Севре — выделяются из общего нивелированного фона прежде всего своим характерным языком, богатым народными выражениями, жаргонизмами и пр. Это те бытовые, жанровые черточки, которые проникают в мелодраму, в „готический“ роман и приводят в конце концов к реалистической комедии (вспомним несколько редакций и эволюцию „Робер Макэра“), к реалистическому роману (вспомним эволюцию прозаического творчества Бальзака от „готики“ до „Человеческой комедии“). Эти черточки проникают даже в авторские ремарки. Если в своих ранних пьесах Пиксерекур ограничивался общими указаниями, не

интересуясь особенно характером пейзажа, то Бальзак уже дает ко второму действию следующее любопытное примечание: „В распоряжение декоратора представляется большое пространство, на котором можно поместить все, что составляет сельскую ярмарку: будки для марионеток, лавки и т. д.“

Хотя мелодрама „Негр“ стоит не выше среднего уровня мелодрам тех лет, тем не менее и мелодраматический период в драматургии Бальзака имеет известное значение, как шаг к появлению в ней реалистических тенденций.

Мелодрама „Негр“ не носит имени Бальзака: он укрылся под псевдонимом Орас де Сент-Обэн, под которым он в эти годы издал немало романов. „Негр“ был предназначен автором для сцены. Бальзак предложил пьесу театру „De la Gaîté“ и получил отказ. Мотивировка отказа, датированная 24 января 1823 г., заслуживает внимания; в ней говорится, что репертуарный комитет (Comité de lecture) театра „долго колебался, прежде чем вынести суждение о мелодраме. Если, с одной стороны, в ней имеются большие недочеты, а именно: некоторые неуместности, плохо связанные друг с другом сцены, мало драматическая роль (мужа), стиль, зачастую претенциозный и невыразительный, особенно слабый в третьем действии, то, с другой стороны, в ней есть нарисованный с силой, весьма интересный характер, счастливо найденные сценические выражения, много огня и остроумия. Однако, после зрелых размышлений было решено, что основная мысль слишком рискованна, слишком опасна даже для того, чтобы можно было принять эту мелодраму к постановке...“ Ясно, в чем заключается рискованность, „даже опасность“ пьесы: будь убийцей только негр, это было бы в порядке вещей; но здесь соучастником, — пусть пассивным, но все же отдающим приказание об убийстве, — является человек весьма почтенный, несмотря на свои страсти, банкир, владелец особняка, хозяин по меньшей мере четырех слуг. Мелодрама, повествующая о подобных делах, естественно, является не только рискованной, но и социально опасной. Времена „Красного трактира“ — повести Бальзака, где выведен убийца Тайефер, становящийся, благодаря убийству и предательству в отношении друга, банкиром, богачом, уважаемым в буржуазном обществе человеком, — эти времена для сцены еще не настали.

Кроме упоминания о „массе пьес для театра“, которые должны быть написаны в 1822 г., мы не находим в переписке Бальзака прямых указаний, свидетельствующих о его работе над мелодрамами. Одноактная мелодрама „Корсиканец“ не датирована автором, и поэтому невозможно с точностью установить время, когда она была написана. По всей вероятности, это произошло после того, как Бальзак познакомился с техникой мелодрамы в процессе работы над „Негром“. По сравнению

с „Негром“, в „Корсиканце“ больше своего, бальзаковского, имеются элементы новаторства, отхода от канонов пиксерекуровской мелодрамы.

Когда Пиксерекур написал едва ли не единственную в его многолетней и плодотворной художественной практике двухактную мелодраму, он счел необходимым извиниться перед зрителями за отступление от принятых мелодраматических форм, основоположником которых, по существу, был он сам. Бальзак все мелодраматическое действие заключает в один короткий акт и... не извиняется.

Сюжет „Корсиканца“ внешне схож с сюжетом „Негра“: и здесь муж заподозривает жену в измене, стечение обстоятельств подтверждает его подозрения, и невинная женщина умирает, убитая любящим ее человеком. Но внутреннее различие между этими ранними произведениями Бальзака весьма значительно.

Пьеска по-настоящему драматична: действие движется не скачками, обусловленными случайными роковыми совпадениями, как в „Негре“, а нарастает постепенно, достигая своей высшей точки в кровавой развязке.

В „Негре“ мелодрама носила узко-семейный характер: ложный след, представляющий собою кажущийся распад семейных отношений и создавший в сознании негра и Жерваля впечатление супружеской измены, в действительности вел к цементации семьи Клер; венчавшее пьесу семейное счастье последней только подчеркивало безнадежный развал счастливой вначале семьи Жерваля. Действие не выходило за пределы семейственных связей, потому-то главные персонажи и не нуждались в социальных характеристиках; достаточно, чтобы они были поняты, как муж, жена, любовник, брошенная девушка и т. д.

В „Корсиканце“, напротив, действие сразу начинается за пределами семейных отношений.

Баронесса Эмма — жена наполеоновского полковника, барона Сампьетро, „корсиканца“ — стоит на коленях перед молодым человеком и о чем-то пламенно его умоляет. Этот молодой человек — ее брат. Она просит его отказаться от участия в заговоре против Наполеона. (Дело в том, что брат Эммы, Вильфрид — член тайного немецкого патриотического кружка, поставившего своей целью освобождение Германии от ига Наполеона. Покушение на императора и должен осуществить Вильфрид.) Полковник застает свою жену с Вильфридом, который скрывается. Эмма не может открыть мужу, горячему приверженцу Наполеона, что́ задумал ее брат, да он и не верит, что это был брат. Ревность полковника все возрастает, и в конце концов он убивает Эмму. Трагедия ревности раскрывается здесь на широком, не ограничивающемся пределами одной только Франции, политическом фоне. Правда, между политическим фоном и собственно мелодрамой имеется лишь механическая связь, политический фон мог быть легко заменен

другим, но все же это обстоятельство накладывает свой отпечаток на всю пьесу, на ее действующих лиц. Нивелировки персонажей здесь нет, все они приобретают социальные черты: корсиканец — с его кипучей душой, страстной и в политике, и в семейной жизни; брат Эммы, молодой патриот, борец за политическую независимость своей страны; даже комиссар полиции, скрывающий семейную драму заключительным обращением к слуге: „Дружище, ты скажешь, что баронесса погибла благодаря случайности, при падении... и что полковник покончил самоубийством в припадке отчаяния", — все эти образы несравненно более жизненны, чем образы мелодрамы „Негр".

Корсиканец, с его цельной и пламенной натурой, предшествует целой плеяде наполеоновских героев Бальзака. От него протягиваются нити к полковнику Шаберу, генералу графу де Граншану из драмы „Мачеха", к пехотинцу Гогела́ из „Сельского врача" — этим стойким наполеонидам, а также и к людям, изменившим Наполеону, как бывший наполеоновский офицер, а ныне кассир Кастанье из „Прощенного Мельмота" и другие.

Пытался ли Бальзак ставить „Корсиканца" на сцене — нам не известно.

Наиболее типичной для своего жанра из ранних пьес Бальзака является, насколько можно судить по дошедшим до нас нескольким сценам первого действия, мелодрама „Лаццарони" (1823). Тут и отец, скрывающийся под лохмотьями нищего, тайно покровительствующий своему сыну, и сын, адвокат, скромный молодой человек, любящий дочь аристократа, и экзотическое для тех времен место действия — Италия, Неаполь. Тут же остроумная жанровая служанка дочери аристократа, играющая, видимо, немаловажную роль. Впрочем, трудно на основании имеющегося материала, составляющего, примерно, одну пятнадцатую часть задуманного, судить о пьесе в целом.

Обе законченные мелодрамы Бальзака — „Негр" и „Корсиканец" — завершались для героев весьма трагически; мы знаем, что это было общим явлением: начиная с десятых годов XIX в., мелодрама перестала благополучным концом умиротворять зрителя, потрясенного длительными перипетиями действия; роковой финал, ставший в мелодраме обычным, более соответствовал безысходности реальной жизни. Исходя из этих соображений, вряд ли можно предположить, что отец в неоконченной мелодраме открылся сыну, а сын признал неаполитанского нищего-лаццарони своим отцом, что любовь его к знатной синьоре привела к счастливому результату.

В дальнейшем мы почти не встречаем у Бальзака желания работать в области мелодрамы как самостоятельного жанра. Схематизм мелодрамы перестает удовлетворять Бальзака: сквозь жанровую пестроту его замыслов, возникающих на грани 30-х гг. и позже, все увереннее проглядывает стремление дать и для театра произведения, насыщенные полнокровным жизненным реализмом.

Остановимся на следующих незаконченных, данных только в плане, либо в наброске драматических произведениях Бальзака, относящихся к периоду до 1830 г. включительно: „Пьеса для театра без названия“, „Картина частной жизни“, „Мандрагора“, „Республиканец“ и „Художник“.

Бальзак написал семь первых сцен первого действия „Пьесы для театра без названия“. Сюжет таков: герцог Эрфор добивается руки надменной красавицы Жюли де Верфей; она соглашается выйти за него замуж только потому, что он знатен и богат. После свадьбы герцог, чтобы перевоспитать Жюли, мистифицирует ее, создавая у нее впечатление, что он вовсе не герцог, а бедный художник Шарль Бармон, что настоящий герцог, будучи его другом, отвел им в качестве жилья мансарду в своем великолепном дворце. В мистификации принимает участие верный слуга герцога, Шампань, который, согласно разработанному герцогом плану, якобы выдает его обман в разговоре со служанкой Жюли, Жюстиной, а последняя, разумеется, спешит обо всем уведомить свою госпожу. Происходит горячее объяснение между мужем и женой. Затем приходят ее мать и сестра; первая разделяет ее горе и возмущается грубым обманом, сестра же упрекает Жюли за ее нетерпимые жизненные принципы. Это тема боккачиевской Гризельды, данная шиворот-навыворот, в разоблачительных по отношению к буржуазному обществу тонах.

Следующий отрывок обращает на себя внимание своим названием — „Сцены частной жизни“. Известно, что под этим названием в апреле 1830 г. вышли в Париже, в издании Мам-Делонэ два тома повестей и рассказов Бальзака, в мае 1832 г. вышло второе издание „Сцен частной жизни“. В дальнейшем оно не раз повторялось, постоянно обогащаясь новыми произведениями, выходя уже как одна из составных частей „Человеческой комедии“. Любопытно, что это название, столь характерное для прозы Бальзака, было еще раньше использовано им для упомянутой только что пьесы.

В трех отрывках пьесы показаны три периода жизни девушки по имени Натали, неудовлетворенной условиями своего существования, стремящейся к жизни богатой и великолепной. Когда мечты ее рушатся, она становится замкнутой и меланхоличной. Первый отрывок содержит сцену между Натали, еще совсем ребенком, и ее матерью. Краткий диалог между ними происходит в 1778 г. Следующая сцена, содержащая разговор между Натали и ее служанкой Фаншеттой, разыгрывается десять лет спустя, за год до революции. Третья сцена имеет место еще через одиннадцать лет, в 1799 г. У замкнутой, ушедшей в себя Натали появляется несколько неожиданный собеседник — министр полиции, видимо, знаменитый Фуше. Натали обнаруживает анти-

республиканские настроения. Министр полиции намерен воспользоваться услугами Натали в связи с контрреволюционным вандейским движением. По поручению министра с нею должны были об этом говорить.

Этот последний отрывок из „Сцены частной жизни“ напоминает сюжет романа „Последний Шуан“, написанного, примерно, в это же время. В пьесе Натали могла играть ту роль, которая в романе была предназначена Мари де Верней. Обе они связаны с Фуше, с вандейской контрреволюцией, но в романе образ Мари раскрыт полностью, в пьесе же Натали — это лишь набросок образа.

Три отрывка говорят о том, что Бальзак хотел показать „Сцены частной жизни“ на широком историческом фоне, сделав этот фон ее неотъемлемым компонентом. Недаром он выбирает существенные исторические даты — канун революции и 1799 год, богатый знаменательными событиями. Заметим, что раскрытие современности в художественном отображении явлений частной жизни, типических характеров в типических обстоятельствах особенно выпукло будет развито в „Человеческой комедии“ в 30-х гг., а затем перенесено Бальзаком и в его реалистические пьесы.

Учеба у классиков комедии всегда привлекала Бальзака. Известно, что он думал написать несколько пьес, которые восполнили бы пробел между „Женитьбой Фигаро“ и „Новым Тартюфом“ Бомарше, и с этой целью изучал язык и стиль великого комедиографа XVIII в. Упоминания о художественных образах, созданных Бомарше, в особенности—Фигаро, встречаются в его драматургических планах очень часто. В равной мере, если не в большей, Бальзак ценит комедии Мольера.

На грани 30-х гг. он делает наброски комедии под названием „Мандрагора“. Тема „Мандрагоры“, берущая свое начало от знаменитой комедии Макиавелли, создала себе известную традицию и во Франции (Лафонтен и др.). Бальзак составляет список действующих лиц, по своей сжатости отвечающий требованиям классицизма: „Ансельм—старый скряга, Констанса—его племянница, Лизетта—компаньонка Констансы, Валер—адвокат, Криспен—слуга Валера, Жером, Пандольф“. Имена действующих лиц, распределение ролей, взаимоотношения персонажей — все это сделано в духе Мольера и его школы.

Бальзак написал и конспект-сценарий комедии. Приведем его полностью:

„Ансельм, старый скряга, должен дать отчет о большом имуществе Констансе в день ее свадьбы. Ergo он хочет жениться на ней. Он держит еевзаперти, она никого не видит. Лизетта... [неразборчивое слово]... целиком — креатура Ансельма. Она ведет хозяйство и т. д. Но она содействует Констансе в ее любви к Валеру, которого никогда не видела. Валер является другом Ансельма, потому что

он выигрывает его процессы, и советует ему жениться на Констансе. Ансельм сообщает ему, что Констанса не любит его, Ансельма. Валер по совету Криспена подает Ансельму идею напоить Констансу приворотным зельем, которое сделает ее менее строгой. Но это будет опасно для того, кто с нею первый заговорит, потому что яд выходит из пор всего тела. Нужно вытираться. Однако, опасности можно избежать. Валер берет на себя найти человека. Человек найден, — это сам Валер. Он приходит, стирает с себя яд и уходит, якобы умирающий. Ансельм встревожен, но Констанса делает вид, что любит его до безумия. Она разоряет дом Ансельма, совершает сотни экстравагантностей, колотит Лизетту, швыряет деньги, поет, хохочет. Криспен, переодетый комиссаром полиции, является, чтобы составить протокол по поводу мертвого человека. Врач, которого привела Лизетта, заявляет, что Констансу нужно связать в виду ее сумашествия. Приходят за Ансельмом, чтобы увести его в тюрьму. Является Валер. Ансельм должен заплатить человеку, который принес яд, а так как он колеблется, человек этот начинает разговаривать с ним в нос. Следует неожиданная развязка".

Бальзак писал этот и подобные ему планы исключительно для себя; многое, представляющееся нам неясным, для него было совершенно очевидно. Но даже и подобный первоначальный конспект дает возможность сделать некоторые выводы об эволюции драматургического творческого метода писателя. В „Мандрагоре" Бальзак развивает сюжет пьесы Макиавелли, представляющей собой драматизованную новеллу, методами мольеровской комедии. Он еще не думает о том, чтобы осовременить классику, но вскоре это станет его основной задачей.

От двух других произведений Бальзака „Республиканец" и „Художник" сохранились только сжатые планы. Однако, планы эти позволяют в известной мере судить и о сюжете, и о традициях, и о социальном содержании. Будь эти пьесы написаны, в них то и можно было бы увидеть, как Бальзак-драматург стремится к перенесению классических традиций на почву буржуазной комедии XIX века.

В его творческом альбоме „Мысли, сюжеты, отрывки" [15] мы читаем:

„Альцест политик. — Фигаро.... — Высмеять родину. — Сгруппировать вокруг честного человека персонифицированные идеи нашей эпохи. — Назвать „Республиканец". Найти интригу, заключить сильной властью. — Кассир. — Шпион. Вдохновиться Мольером и Бомарше, едкой шуткой лорда Байрона и все это соединить. — Талейран, человек, который полагается на все и который более высок, чем

люди и обстоятельства. — Выразить эпоху. — Все хотят повелевать. — Заговорщики-республиканцы выбирают себе главу и начинают с деспотизма, чтобы деспотизмом и кончить; в пятом акте все гораздо хуже, чем в первом. — Альцест добродетелен, но обманывает женщину".

План относится к 1830 г. Перед нами намётка большой политической комедии, задуманной, повидимому, после июльской революции. Образы связаны с театром Мольера и Бомарше в отношении имен (Альцест, Фигаро) и сценических форм, но содержание пьесы уже чисто бальзаковское. Писатель понимает, что́ представляет собою буржуазный республиканизм, расчистивший, в сущности, пути для прихода к власти финансовой аристократии: „Все хотят повелевать. Республиканцы выбирают себе главу и начинают с деспотизма"... История Наполеона всегда привлекала творческое внимание Бальзака. Общественное состояние к концу пьесы, т. е. в результате закономерной эволюции республиканцев, становится гораздо хуже, чем в начале. Фигаро получил все права, на отсутствие которых он когда-то жаловался в своем знаменитом монологе (см. Бомарше „Женитьба Фигаро" действие 5-е, сцена 3-я). Фигаро стал буржуазным политиком; мольеровский Альцест остался добродетелен лишь внешне; он тоже политик, следовательно, в личной жизни он уже не будет обманут, напротив, „он обманывает женщину".

В плане комедии „Художник", датированном 6 декабря 1830 г., Бальзак также развивает образы и ситуации мольеровского „Мизантропа" и других классических образцов и, на ряду с этим использованием классического наследства применительно к современным общественным условиям, ориентируется и на образы собственных прозаических произведений, которые впоследствии войдут составной частью в „Человеческую комедию".

Вот план комедии „Художник":

„Первоначальная концепция комедии „Художник" в пяти актах, в стихах. — Гениальный человек под обстрелом посредственностей, идолопоклоннически любящий женщину, которая его не понимает, — все это взять в комическом свете. — „Тассо" Гете трагичен, — поискать аналогий к нему. Великим образцом является Дон Кихот (гениальный человек) в борьбе с несколькими Санчо Панса. Обратить внимание на супругов Гильом из „Сцен частной жизни". — Ему предпочли глупца. Нужно собрать ситуации так, чтобы получилось пять основных. Взять за образец „Мизантропа". — Сперва художник. Затем его контраст, общественное ничтожество (Прюдом Анри Монье), притворный, щеголяющий остроумием. — Буржуазный папаша, здравомыслящий, всегда правый. — Женщина (найти харак-

БИБЛИОТЕКА

тер). Молодая девушка“ (Ж. Крепе, „Мысли, сюжеты, отрывки“ стр. 130—131).

Сюжет и формы мольеровского „Мизантропа“ Бальзак переносит в современность. Он хочет насытить комедию буржуазными образами, уже достаточно четко определившимися за годы Реставрации. Гениальный человек, художник (новый Альцест, положительный образ) вступает в борьбу против них. Враги его — Санчо Панса, Прюдом, типы супругов Гильом, созданные самим Бальзаком. На них сто́ит остановиться, чтобы глубже понять, насколько иронически относился Бальзак к буржуазной французской действительности. Жозеф Прюдом — это буржуазный отец семейства, тип буржуазной посредственности, не понимающей своей посредственности, гениально созданный многогранным современником и другом Бальзака Анри Монье, — тип, который вскоре на долгое время захватит Бальзака-драматурга. О нем речь пойдет в дальнейшем.

Вспомним образы супругов Гильом из повести „Дом кошки, играющей в мяч“: „... Гильом отличался от всех парижских суконщиков тем, что его магазины всегда были снабжены самым лучшим образом, его связи были самыми обширными, а коммерческая честность не возбуждала никаких подозрений... Хитрый купец знал тысячу способов извлекать наиболее крупные выгоды, не будучи принужденным бегать по покровителям, унижаться перед ними или делать им дорогие подарки. Если сотоварищи могли уплатить ему только превосходными векселями, чуть-чуть долгосрочными, он указывал на своего нотариуса, как на человека подходящего, и благодаря этому дельцу, который заставил торговцев Сен-Дени изобрести для обозначения тяжелого учета поговорку: „Спаси вас господь от нотариуса г-на Гильома“, умел извлекать двойную прибыль“ (Соч., т. I. стр. 71, изд. ГИХЛ). „Госпожа Гильом, дочь достопочтенного Шевреля, сидела столь прямо за своей конторкой, что не раз ей приходилось слышать забавные пари на тему о том, не посажена ли она на кол. Ее тощая и длинная фигура свидетельствовала о крайней набожности... Весь околоток называл ее „сестрой-привратницей“. Ее речь была немногословна, а движения напоминали отрывистую дробь телеграфа. Глаза, светлые как у кошки, казалось, сердились на весь мир за то, что она была безобразна“ (там же, стр. 75). Сюжет повести заключается в несчастном браке замечательного художника Теодора де Соммервиль с Августиной, младшей дочерью супругов Гильом, нисколько не соответствовавшей по развитию и культурному уровню своему мужу. В повести столкновение гения с буржуазными посредственностями дано в пределах семьи; в пьесе „Художник“ это столкновение должно было получить характер широкого социального обобщения.

В двадцатые годы Бальзак-драматург прошел большой путь. Начав с подражания трагедии эпохи классицизма, он вскоре

обратился к современным ему жанрам, к мелодраме. Юный писатель отдает дань схематическому, мистифицированному отражению реальных отношений, свойственному мелодраме. На грани 1830 г. в соответствии с общим поворотом к реалистическому творчеству, определившемуся уже в 1828—1829 гг. в связи с работой над романом „Последний шуан", Бальзак, не прекращая учиться у классиков французской комедии, развивает их сюжеты и образы, переносит их, в реалистической трактовке, в XIX в.

К началу 30-х гг. относятся первые развернутые высказывания Бальзака по вопросам современной ему французской драматургии. Он выступил с резкой критикой наиболее существенных явлений романтического театра, он поднял голос против властителя дум передовой Франции тех лет — Виктора Гюго, против его драматургии.

Известно, что более или менее стройная теория романтической драматургии была развита В. Гюго в его знаменитом предисловии к драме „Кромвель" (1827). Но отдельные положения, которые Гюго высказывает в этом предисловии, встречались и ранее. Так, Ламартин, написавший в 1818 г. трагедию „Саул", обращался по поводу нее к одному из своих друзей, Омон де Вирие, в письме, датированном 23 января 1818 г., со следующими словами: „Я заканчиваю сейчас действие „Саула"; это действие шекспировское, другое будет расиновским, если мне это удастся, и так поочередно от патетического до ужасного, от ужасного к лирическому..." (Разрядка моя — *А. Г.*).

Антитезы — „патетическое — ужасное, ужасное — лирическое" сродни тем контрастам и антитезам, на которых основывается драматургическая теория Гюго.

Застывшая иерархия „высокого" и „низкого" не может уже удовлетворить художников, выступающих не от имени господствующего меньшинства, а стремящихся отразить народные чаяния в годы, непосредственно предшествующие июльской революции. Стабилизированные образы — пережитки классицизма, — отбрасываются в сторону; обнаруживается тенденция шире и полнее показать жизнь.

Но эта жизнь прозаична, суха, расчетлива. Все ее эмоции основываются на мотивах прибыли, чистогана, эксплоатации. Она, по мнению поэта, не достойна художественного отображения.

Сила творческих высказываний Гюго и его лучших сподвижников в том, что они расшатали стены между „высоким" и „низким", показали множество иных оттенков социальных отношений между людьми в материальном мире. Сила творчества Гюго этого периода, сила его драм в том, что скудной и

узкой буржуазно устроенной действительности в них были противопоставлены яркие, пламенные, героические образы.

Гюго отказался от непосредственного отображения буржуазного уклада, он не стал Скрибом и иже с ним. Но Гюго не сумел критически-реально подойти к буржуазному обществу. Он не пошел по пути, который уже намечался в творчестве Бальзака, — по пути реализма. Он сделался вождем французского романтизма, его основного, наиболее ценного, „либерального" течения — „либерализма в литературе".

В исторической перспективе может создаться впечатление, что борьба Гюго против жанров классицизма является продолжением той борьбы, которую в свое время вел Дидро. Это не верно. Дидро провозглашал единственно законной ту действительность, которая создается, будет создана, должна быть создана после уничтожения абсолютизма третьим сословием, народом. Дидро принимал такую действительность и стремился отобразить ее в своих драмах. Действительность эта так и не осуществилась, и драмы Дидро, в противоположность его романам, в которых он меньше всего мечтал, давая самую резкую критику реальных общественных отношений („Монахиня" и др.), эти драмы оказались мало жизнеспособными.

Сложившееся буржуазное общество не оставляло почвы для творческих образов либеральному романтику Гюго. Гюго в 20-х и 30-х гг. отверг это общество в качестве объекта для художественного отображения. Протестуя против общества, борясь с ним, он создал сильные романтические драмы, не в пример драмам Дидро, основанным на подлинных перипетиях, характерных для раннего буржуазного общества, резко отмежеванные от жизни, от действительности, от природы.

Для Дидро природа была естественным началом искусства, неисчерпаемым объектом для познания научного и творческого. Для Гюго действительность — лишь схема, антитеза, контраст. Гюго в названном „Предисловии" неоднократно возвращается к мысли о том, „что в творении не все человеческое прекрасно, что безобразное существует рядом с красивым, уродливое — рядом с изящным, гротеск — обратная сторона высокого, зло живет рядом с добром, тень — со светом".[16] Так — схематически — воспринимает Гюго действительность и соотносит ее с драмой: „Характер драмы — реальность, реальность же проистекает из естественного соединения двух типов — возвышенного и гротеска, которые перекрещиваются в драме так же, как они перекрещиваются в жизни и во всем сотворенном".[17] Если прежде возвышенное было объектом лишь трагедийного отображения, а смешное — отображения комедийного (мелодрама, которой Гюго столь многим обязан в своей творческой практике, в его теоретических рассуждениях во внимание не принимается), то, естественно, Гюго должен прийти к отрицанию установившейся жанровой классификации. Он говорит: „Шекспир — это

драма, драма, расплавляющая в одном дыхании гротеск и великое, ужасное и шутовское, трагедию и комедию",[18] и дальше констатирует, что „произвольное деление на жанры быстро рушится перед судом разума..." [19]

Чем отличаются в разрешении проблемы жанров драматические теории Гюго от высказываний Дидро?

Дидро требовал допущения стольких жанров, сколько их понадобится для всестороннего показа социальных положений и обусловленных ими характеров. Гюго говорит об установлении одного жанра — драмы. И этот прокламированный им жанр является для него синонимом искусства в целом.

В предисловии к „Марион де Лорм" Гюго пишет: „Жалкие слова — объекты спора — „классический" и „романтический" упали в пропасть 1830 г., как глюкисты и пиччинисты — в бездну 1789 г. Только искусство осталось" (август 1831).

Гюго утверждает: „Характер, особенность драмы — реальность". Однако, и в отношении формы и в отношении содержания он стремится как можно действеннее отмежеваться от реальности окружающей его убогой действительности буржуазного общества.

Он требует, чтобы драма была написана стихами. Правда стих Гюго — это тот самый стих, о котором Пушкин сказал:

Hugo с товарищи, друзья натуры,
Его гулять пустили без цезуры.[20]

Но дело не в формальных элементах, одним из которых является цезура, не в поэтических вольностях в области формы, которые Гюго не только допускает, но даже считает обязательными (впрочем, в большинстве своих драм он весьма строго придерживается цезуры), а в том, какой смысл вкладывает писатель в это требование „...Стих является средством, — пишет Гюго в предисловии к „Кромвелю", — наиболее способным предохранить драму... могучей плотиной против пошлости, которая подобно демократии широко вливается в умы людей." [21] Не следует думать, что Гюго выступает здесь против демократии, против народа: он имеет в виду плотину, противостоящую буржуазной стихии, которая грозит захлестнуть подлинную, в понимании Гюго, поэзию, — поэзию, образно и формально обороняющуюся против наступления бытовых шаблонов, — поэзию романтическую.

Всем своим сердцем и сознанием Гюго-драматург — против буржуазной действительности. Но он так или иначе был связан с нею, и некоторые ее закономерности, пусть в мистифицированной форме, все же нашли известное отражение в его произведениях 20-х и 30-х годов.

Дидро учил: „Что такое истина? Соответствие наших суждений созданиям природы. Что такое красота подражания? Соответствие образа предмету".[22] И еще: „Природа — первая модель искусства".

Гюго в предисловии к „Кромвелю“ пишет: „...попытаемся наметить непроходимую границу, отделяющую ...реальность в искусстве от реальности в природе... Область природы и искусства совершенно различны. Природа и искусство — две разные вещи, иначе то или другое не существовало бы.“ [23]

Действительность слишком прозаична. Отрицая на словах этот факт, Гюго косвенно констатирует его в уже цитированном предисловии к „Марион де Лорм“: „Имеется достаточное количество умов и притом весьма возвышенных, которые утверждают, что поэзия умерла, что искусство невозможно... Не давайте обескураживать себя тем, кто кричит о скупости, черствости, прозаичности нашей эпохи... В начале XIX в. мы имели империю и императора. Почему сейчас не может появиться поэт, который будет так же соотноситься с Шекспиром, как Наполеон соотносится с Карлом Великим?“ Наполеоновскую эпоху, буржуазно-ограниченное содержание которой было задрапировано античными формами, тогой римских императоров, эту эпоху Гюго еще признает достойной художественного отображения. А Франция при Людовике XVIII, при Карле X? Нет, в эти скудные времена необходимо установить плотины для защиты подлинной поэзии, „непроходимую границу, отделяющую реальность в искусстве от реальности в природе“. Для того, чтобы быть поэтичным и драматичным, нужно подвергнуть сухую прозаическую действительность творческому преображению, театрализации.

Суть основного противоречия драматургии Гюго можно выразить следующим образом: отражая демократические тенденции, накопляющиеся в 20-х гг. на подступах к июльской революции, писатель стремится к разрушению классических канонов для более широкого, многогранного художественного отображения жизни; однако, на практике узость, ограниченность действительности вынуждает его романтизировать это отображение, прибегнуть к мистификации жизни, к театрализации. Это противоречие наложило свой отпечаток и на характеры героев драм Гюго, на те обстоятельства, в которых и в зависимости от которых они действуют. Остановимся на трех наиболее характерных драмах — „Марион де Лорм“ (июнь, 1829), „Эрнани“ (сентябрь, 1829) и „Рюи-Блаз“ (1838).

В этих драмах центральной фигурой является герой из народа, пришедший к народу. Он, будь это Дидье, Эрнани, Рюи-Блаз, противостоит высшему обществу, в какой-то мере разоблачает его и сам растет социально. Эрнани — разбойник, но разбойник чести, разбойник-мститель. Дидье — незаконнорожденный, но его враг-друг Саверни недаром восклицает перед роковой дуэлью:

Найденыш по праву является дворянином,
Так как он может быть им, и так как гораздо хуже

Унизить дворянина, чем облагородить соперника.
Считаю, что вы правы. Назначайте час.

(„Марион де Лорм", II акт, сцена 3-я)

Рюи-Блаз — происхождения низкого, но он — поэт, впоследствии — фаворит ее величества, министр. Гюго театрализует происхождение и судьбу своих героев.

Гюго стремится раскрыть автономные, независимые характеры действующих лиц; сила характера и личности Эрнани ставит его рядом с королем-императором, не говоря уже о де Сильва; Рюи-Блаз становится фактическим правителем государства. Но эта автономия личности, напоминающая о славных традициях эпохи просвещения, на деле оказывается такой же автоматизацией личности, как это наблюдалось в „готическом" романе: характеры всецело определяются обстоятельствами.

В „Эрнани" обстоятельство называется „честью" и олицетворяется в виде рога, которым де Сильва напоминает Эрнани о необходимости выполнить клятву; в „Марион де Лорм" — это измена Марион, которую она совершает, чтобы спасти Дидье, и которая, как будто, становится причиной его гибели. Но эта причина иллюзорна: она лишь подчеркивает обреченность Дидье в силу высших обстоятельств — безволия короля и воли всемогущего кардинала. В самом деле, если бы Марион не отдалась некоему лицу ради спасенья Дидье, он все равно погиб бы. В „Рюи-Блазе" обстоятельства персонифицированы в образе дона Саллюста, они — в цепи случайностей, насыщающих последний акт драмы. Дон Саллюст говорит Рюи-Блазу:

Ваш хозяин, по своему желанию одевает вас,
По своему желанию снимает с вас маску.
Я временно сделал вас господином: эта роль фантастична, —
Вы выполнили ее не плохо.
Но помните: вы — мой лакей.

(II акт, сцена 5-я)

„Рюи-Блаз" знаменует крушение последних надежд Гюго на всеобщий разум:

О, когда мне было двадцать лет, я верил в мой гений,
Я терялся, шагая босыми ногами по дорогам,
В размышлениях о судьбе человечества,
Строил всевозможные планы, горы
Проектов, сожалел о бедах Испании,
Мой бедный разум верил, что меня-то и нехватало миру.
Друг мой, ты видишь результаты: я—лакей! --

(I акт, сцена 3-я)

восклицает Рюи-Блаз в разговоре с Цезарем. Да, в эти прозаические времена одежда определяет человека. Вот частная мораль, вытекающая из драмы Гюго. Обстоятельства измельчали, они стали реальными обстоятельствами буржуазных социальных отношений.

Подчиненность своего героя обстоятельствам Гюго невольно раскрывает и в предисловии к „Рюи-Блазу". Он говорит о том, что его главные герои — Саллюст, Цезарь, сам Рюи-Блаз — „воплощают определенные социальные группы общества". „Вы видите, — пишет он, — как в тени шевелится нечто большое, мрачное, неизвестное. Это — народ. [Речь идет об Испании конца XVII в. — *А. Г.*]. Это — народ, у которого есть будущее, но нет настоящего. Народ сиротливый, бедный, мощный, находящийся глубоко внизу, стремящийся к высям... Народ — это Рюи-Блаз". Но путь Рюи-Блаза: лакей — министр — лакей не оставляет никаких надежд на осуществление народных чаяний — когда-либо достичь высот: обстоятельства таковы, что все его старания в этом направлении обречены на поражение.

Романтические герои Гюго знали моменты небывалого подъема, и в эти моменты они обнаруживали поистине силу Прометея в борьбе с давившими на них обстоятельствами. Но в то время как в драмах Дидро герои так или иначе выходили победителями, в драмах Гюго они были обречены на гибель. Их судьба в конечном счете обусловлена историческим развитием общественных отношений, эволюцией от третьесословных надежд и ожиданий к реальному устройству победившего буржуазного общества. Не следует думать, что образы драм Гюго имеют в силу этого лишь временное, преходящее значение: их проникновенный лиризм, мощь социального протеста, пламенность, искренность переживаний и действий — все это делает их большими художественными образами, хотя настоящих борцов своего времени — борцов парижских и лионских баррикад Гюго в те годы не увидел и не понял. Много позднее, после государственного переворота 2 декабря 1852 г. изгнанник Гюго попытается в своих „Отверженных" (1862) показать образы и этих героев.

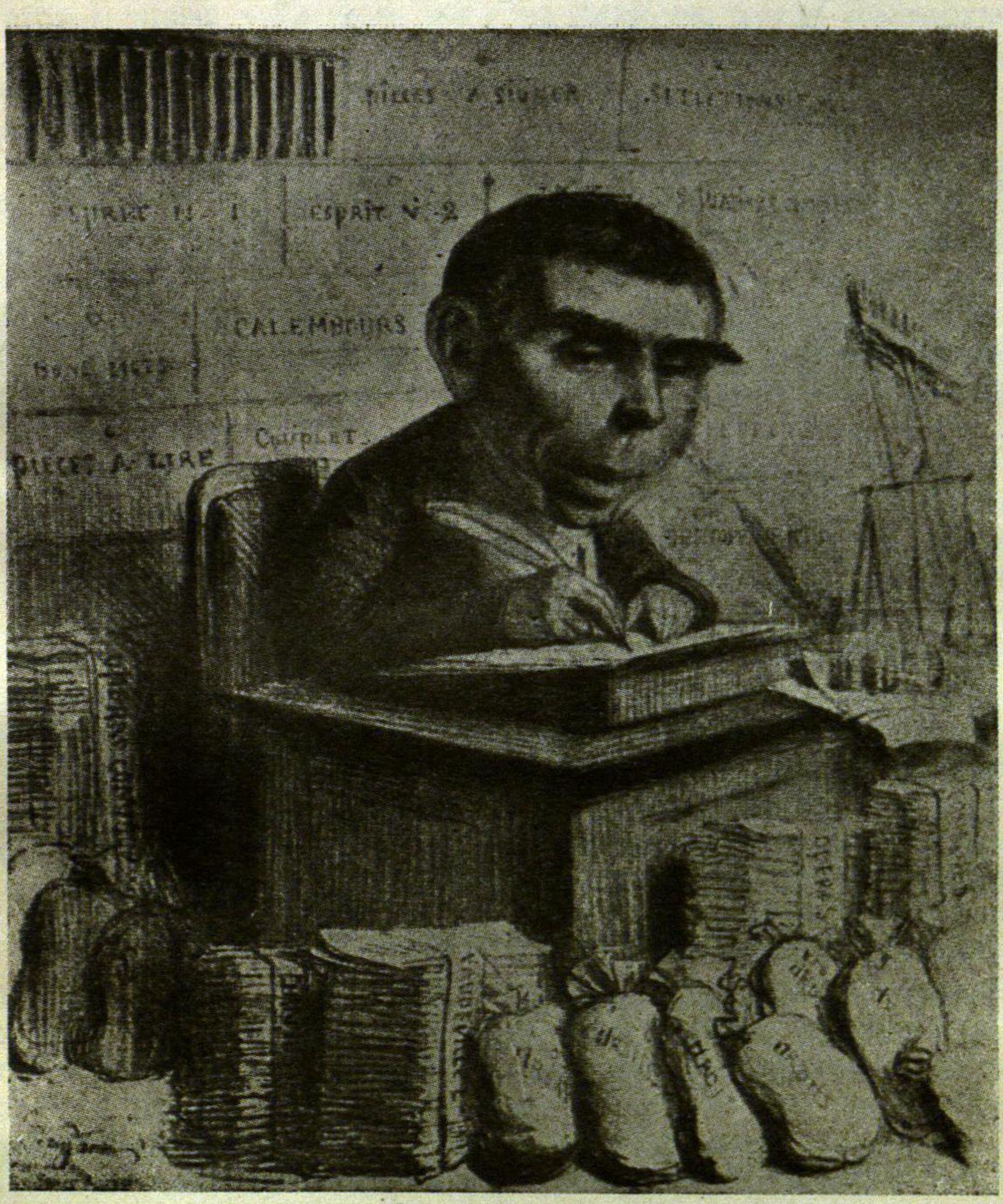
Подлинных народных героев, „республиканских героев Cloître Saint Merri, людей, которые в то время (1830—1836) были действительными представителями народных масс," [24] увидел и отразил в своей „Человеческой комедии" один Бальзак. Это произошло после „Марион де Лорм" и „Эрнани", но до появления „Рюи-Блаза".

Вокруг ранних пьес Гюго разыгрывались настоящие бои, и притом — не только словесные. Всем известно описание первой постановки „Эрнани", сделанное молодым адептом нового мессии — Теофилем Готье. В связи с постановкой появилось множество статей и рецензий.

Среди критиков, выступивших с оценкой „Эрнани", мы видим и Онорэ де Бальзака.

В журнале „Le feuilleton de journaux politiques" в 1830 г. он помещает две статьи, посвященные подробному разбору драмы Гюго.

Критика Бальзака развивается по трем линиям: он разоблачает нереалистичность, несоответствие содержания действитель-



Э. Скриб

Карикатура Бенжамена Рубо

ности и в деталях и в отдельных существенных моментах, показывает фальшь „местного колорита“, отсутствие подлинных характеров и, наконец, несоразмерность содержания и жанра; ряд замечаний делает он и по поводу неправильностей языка драмы.

Бальзак обвиняет Гюго в том, что он искажает историческое содержание отдельных терминов. Так, Дон Карлос в „Эрнани“ прячется в шкаф — l'armoir, но в те времена, когда развертывалось действие драмы, l'armoir обозначал вовсе не шкаф, а ящик для оружия — l'arme, и прятаться в него для подслушивания было невозможно.

Бальзак приводит множество несообразностей и нелепиц в развитии действия, в событиях, которые его определяют. Так, в I акте Дон Карлос, спрятанный в ящик, ничего не слышит, когда возле него кричат, и слышит все, когда говорят шопотом. Во II акте Дон Карлос попадает в руки Эрнани, но „Эрнани спорит, вместо того, чтобы убить своего противника, подобно тому как наши поэты дают нам предисловия в духе диссертаций, вместо того, чтобы поражать своих врагов созданием шедевров“. Прямой намек на предисловие к „Кромвелю“.

Бальзак пишет: „В монологе, заканчивающем I акт, Эрнани раскрывается как молодой человек XIX в. [в то время как действие происходит в 1519 г. — *А. Г.*], как доктринер, рассуждающий... как это сделал бы и не приукрашенный молодой человек“. Иначе говоря, Гюго относит характер, свойственный XIX веку, современный ему, на три столетия назад, приукрашивает его, чтобы он не был буржуазно-прозаическим.

Гюго, утверждает Бальзак, ошибочно выбрал жанр драмы для выражения темы „Эрнани“. „... Все это хорошо в оде, в балладе, но на сцене нужно, чтобы персонажи действовали разумнее“. Заканчивая вторую статью, Бальзак вновь подчеркивает это: „Эрнани“ в лучшем случае могло бы послужить сюжетом для баллады“. Небольшой поэтический жанр, баллада, — вот где можно еще театрализовать действительность. Драма уже требует „здравого смысла“, исторической правдивости, реальности характера. А у Гюго — „все приключения неприемлемы для драматизации, характеры — фальшивы, поведение лиц противоречит здравому смыслу“.

Бальзак критикует „Эрнани“ с позиций постепенно складывающихся принципов реализма, которые он во время написания статей о драме Гюго уже достаточно уверенно проводил в своих повестях и романах, а вскоре попытается применить и к драматургическому жанру, правда, не столь смело и полно. Объясняется это тем, что Бальзак в своей драматургии преодолевает традиции прошлого несравненно медленнее, чем в прозе.

8

До 1839 г. (время окончания драмы „Урок брака“) Бальзак не осуществляет ни одного драматургического замысла. Серия

комедий о Прюдоме, ряд исторических драм и комедий, историко-философская народная драма „Король нищих", продолжение мольеровского „Тартюфа" на современный лад в комедии „Оргон", опера, комедия под характерным названием „Буржуазные пройдохи", народная драма „Ричард Губчатое Сердце", пьеса, дающая своеобразную трактовку темы Дон Жуана в комедийном духе, пьеса мелодраматического стиля „Жина", которая, по словам Т. Готье, должна была заставить побледнеть сложные перипетии „Нельской башни" Дюма, — вот, в основном, бальзаковские драматургические замыслы этого десятилетия. Часть их — „Король нищих", „Ричард Губчатое Сердце", „Оргон" — станет объектом работы Бальзака в 40-х гг., и мы рассмотрим их в дальнейшем. Для 30-х гг. наиболее характерны — серия комедий о Прюдоме и исторические пьесы.

Серия комедий о Прюдоме, из которых ни одна так и не была написана, продолжает тенденции комедийного раскрытия современного Бальзаку буржуазного быта, буржуазной действительности.

Измельчание обстоятельств, снижение характеров особенно выпукло обнаруживается именно во французской комедии тех лет. Если мы возьмем комедии на тему придворного заговора, столь модные в первой трети XIX в., то увидим это достаточно отчетливо.

В 1799 г. Н. Лемерсье написал комедию „Пинто". Названа она по имени главного действующего лица — Пинто, секретаря герцога Браганцского. Благодаря сети интриг, сплетенной Пинто, браганцская династия вступает на португальский престол. Мелкие интриги приводят к большому государственному событию. Сам автор в предисловии к „Пинто" так раскрывает свои цели: освободить трагедию „от фальшивой видимости величественности...", приложить „силу насмешки к порокам... больших исторических персонажей...", показать „великих людей в дезабилье, подставить их голенькими под бичи сатиры". Но уже современная критика упрекала писателя в том, что Пинто — не кто иной, как переодетый Фигаро. Однако, Фигаро — это большой характер, комедия о нем — это, по выражению Наполеона, „революция в действии". Пинто — характер маленький, ограниченный. В конечном счете, обстоятельства управляют всеми его делами.

Аналогичную тему развил Е. Скриб в 1833 г. в комедии „Бертран и Ратон, или Искусство интриги". На сцене вовсе не выведен тот, кто только и мог подвизаться в роли героя с большим характером — доктор Струензе — первый министр, кратковременный диктатор королевства Датского. Вся фабула заключается в интриге, которую ведут против него граф Бертран де Ранцау и... торговец шелком Ратон Буркенстафф. Закулисная, по существу, интрига становится главным стержнем фабулы, выходит на сцену. Ратон глуп и напыщен, и тем не менее он

играет весьма значительную роль в заговоре. Когда заговорщики одерживают победу, Бертран становится первым министром, а Ратон получает звание „придворного торговца шелком". Маленькие люди вершат ничтожными обстоятельствами.

У Лемерсье интрига была средством, у Скриба она превращается в цель. Перефразируя Дидро, можно сказать, что в „Бертране и Ратоне" вся фабула строится на интриге. Лемерсье в какой-то мере дает, пусть сниженную, измельченную, но все же государственную тематику; у Скриба государственная тема растворяется в смешной интриге. У Лемерсье в характере Пинто, незначительном по существу, были все же элементы и трагического, и комического; у Скриба характеров нет, — есть только обстоятельства, положения, определяющие лицо его персонажей.

Эти существенные стороны творчества Скриба ясны даже некоторым буржуазным литературоведам. Так, Пти де Жюльвиль в книге „Театр во Франции. История драматической литературы от ее зарождения до наших дней", изд. 7-е, 1908 г. пишет: „Люди, которых он, Скриб, выводит на сцену, существуют благодаря костюму и ярлыку. Таким путем можно узнать, что один из них — полковник, другой — вдова; вот этот — нотариус, вон тот — молодая женщина. У него нет ни реальных мужчин, ни женщин: все манекены и марионетки".

Чрезвычайно глубокую характеристику творчества Скриба дал в свое время А. И. Герцен. Именно Скриб являлся для него наиболее ярким выразителем буржуазных тенденций в театре. Поэтому в „Письмах из Франции" Герцен, говоря о французском буржуазном театре, основное внимание уделяет знаменитому комедиографу.

В понимании Герцена Бомарше и Скриб — две существенные вехи на пути развития буржуазного театра. С Бомарше буржуазия начала, чтобы прийти к Скрибу. Герцен развивает эту мысль в ряде блестящих сопоставлений драматургических образов Бомарше, — образов времен расцвета третьесословных иллюзий с образами комедий Скриба, — образами, созданными в период реализованного буржуазного общества.

Герцен в письме, относящемся к 1847 г., говорит:

„Буржуазия явилась на сцене самым блестящим образом в лице хитрого, увертливого, шипучего, как шампанское, цирульника и дворецкого, словом — в лице Фигаро.

А теперь она на сцене в виде чувствительного фабриканта, покровителя бедных и защитника притесненных.

Во время Бомарше Фигаро был вне закона, в настоящее время Фигаро — законодатель; тогда он был беден, унижен, стягивал понемногу с барского стола и оттого сочувствовал голоду, и в смехе его скрывалось много злобы.

Теперь бог благословил его всеми дарами земными, он обрюзг, отяжелел, ненавидит голодных и не верит в бедность, называя ее ленью и бродяжничеством.

У обоих Фигаро общее, собственно, одно лакейство, но из-под ливреи Фигаро-старого виден человек, а из-под черного фрака Фигаро-нового проглядывает ливрея, и, что хуже всего, он ее не может сбросить, как его предшественник: она приросла к нему так, что ее нельзя снять без его кожи".

Герцен сумел увидеть ту эволюцию Фигаро, начало которой положил сам создатель этого образа, написав последнюю часть трилогии о Фигаро, драму „Новый Тартюф, или Виновная мать". Пользуясь комедийным образом, Герцен дает исчерпывающую характеристику эволюции, проделанной классом буржуазии в целом от идеологических боев на подступах к первой буржуазной революции до кануна февральской, третьей революции. Герцену необходимо раскрыть социальное лицо нового зрителя, нового хозяина театра для того, чтобы объяснить, почему Скриб пользуется столь безусловным успехом.

„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, 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".

Герцен глубоко понял классовую природу буржуазии и то, как природа эта находит свое полное выражение в творчестве Скриба. Герцен пишет:

„Любовь к порядку и самосохранение много способствовали тому, чтобы буржуазия из класса неопределенного перешла в замкнутое сословие, которому границы — электоральный ценз вниз и барон Ротшильд вверх [„класс неопределенный" в понимании Герцена — это времена третьесословные, это — эпоха Фигаро-старого — *А. Г.*]. Малейшие изгибы этого сословия изучил Скриб и на все дал ответ". И дальше следует блестящая характеристика содержания скрибовской драматургии: „Он надругался над мечтами юноши, чувствующего художественное призвание, и окружил его уважением и счастием, когда он сделался честным конторщиком; он к земле преклонил голову бедного и отдал его во власть хозяина, которого воспел за то, что он любит, чтобы работник повеселился в воскресный день. Он даже вора умел поднять за то, что он, разбогатевши, дает кусок сыну того, кого ограбил, и так это ловко представил, что хочется пожурить сына за то, что его отец был неосторожен и плохо деньги берег. Казалось бы, воровство — страшнейшее из всех преступлений в глазах буржуазии, но Скриб и тут знал, с кем имеет дело: вор — уже негоциант, — умение нажиться и хорошо вести свой дом смывает все пятна" (Герцен, „Письма из Франции", письмо 2-е. Париж, 3 июня 1847 г.[25]).

По сравнению с Лемерсье, творчество Скриба развивается в пору более зрелых буржуазных отношений, когда превращение человека в меновую стоимость, его обезличивание стало повседневной реальностью.

Но и во времена Лемерсье были писатели-комедиографы, которые сумели выразить эту существенную черту буржуазного общества в художественных образах, правда, весьма схематических. Я имею в виду Л.-Б. Пикара, автора многочисленных, славившихся в свое время комедий, в особенности его комедию „Марионетки, или Игра судьбы, в пяти актах, в прозе", поставленную 14 мая 1806 г., в присутствии императорской семьи.

В предисловии к этой комедии Пикар писал: „Мне нужно было показать большие перевороты в судьбах людей. Я поместил рядом человека очень богатого и человека очень бедного. В конце первого акта богач разорен, а бедняк стал богачом. В последнем акте новый богач оказывается разоренным... Все мы — марионетки, ведомые страстями и событиями. Стремясь доказать, что мы все — марионетки, я возымел необычную, но счастливую мысль сделать из наиболее рассудительного персонажа директора театра настоящих марионеток. Перечитывая мои заметки, я нахожу подле даты первого представления этой комедии слова, тогда написанные мною: „А разве сам я не настоящая марионетка?" Эти слова не заставляют меня краснеть, я и не думаю делать из себя исключение".[16]

Сама комедия повторяет и развивает мысли предисловия. Сцена первая открывается речью директора театра марионеток Гаспара: „Да, мой дорогой Марселин, все мы такие же марионетки, как те, которых я заставлю двигаться при помощи нитей... Мы воображаем, что у нас есть воля, а чаще всего у нас есть только то, что нам дают события".[27]

Современная Бальзаку комедия, наиболее полно и ярко выраженная Скрибом, не была для него приемлемой. Его не удовлетворяли комедийные образы современности: он считал их слишком плоскостными, легковесными. Не поэтому ли, пользуясь для своих драматургических замыслов уже известными персонажами, Бальзак трактовал их совсем не так, как они были задуманы их авторами, развивал их в духе своих реалистических принципов? Так было и с образом Жозефа Прюдома.

В 30-х и 40-х гг. Бальзак вовсе не отказывался от жанра комедии. Напротив, он полагал, что буржуазная действительность, точнее — эпоха Луи-Филиппа достойна прежде всего именно комедийного отображения. Но Бальзак отрицал примиренческие по отношению к капиталистическому обществу тенденции Скриба и стремился восстановить славные традиции комедий Мольера, Лесажа, Бомарше, создать характеры, не растворенные в обстоятельствах.

Анри Монье, о котором упоминалось выше, был художником, писателем, комедиографом и актером и обладал даром транс-

форматора. Образ Жозефа Прюдома, воплощающий возвышенное ничтожество, высокопарную глупость буржуазии, набросанный в ранних произведениях Монье, получил свое законченное выражение в его пятиактной комедии „Величие и падение Жозефа Прюдома". (Не отсюда ли позаимствовал Бальзак название для своего романа о Цезаре Биротто?) Начиная с 1834 г. Жозеф Прюдом занимает воображение Бальзака в течение многих лет: писатель полагает, что комедийно-водевильный образ заслуживает иного, более глубокого реалистического раскрытия.

Рассмотрим эволюцию замыслов Бальзака, связанных с этим образом.

В 1834 г. он хочет написать буффонаду, главным участником которой является Прюдом. Буффонада называется „Прюдом двоеженец". 1 сентября 1837 г. он пишет Ганской о начале работы над пятиактной комедией „Жозеф Прюдом". „Эта комедия, — сообщает он своей возлюбленной, — в моей голове уже в течение десяти лет... Она все возвращается в мое сознание во всевозможных образах. В мыслях я ее неоднократно варировал, она была сделана, разрушена, и вот, наконец, она вновь всплывает, столь обыкновенная, великая и простая". В октябре этого же года Бальзак изменяет название пьесы на „Брак мадмуазель Прюдом". Он подробно излагает сюжет комедии и подчеркивает различие между Прюдомом Анри Монье и своим героем: Монье сделал жалкий водевиль с переодеваниями, он же должен дать пятиактную комедию для „Théâtre Français". В связи с этим проектом Бальзак высказывает весьма интересные мысли о драматургическом творческом методе, о том, как нужно отображать эпоху. К этим высказываниям писателя мы еще вернемся.

Вскоре Бальзак решает, что для более полного раскрытия образа Прюдома требуется еще несколько пьес: „Женитьба Прюдома", „Прюдом парвеню". В 40-х гг. Бальзак время от времени возвращается к теме Прюдома. В 1842 и 1844 гг. он размышляет о пятиактной комедии „Судьба Прюдома", а в 1848 г. вносит в список пьес, намеченных к осуществлению, еще две, связанные с тем же персонажем: „Заговор Прюдома" и „Софи Прюдом", в пяти актах каждая.

Из этого фейерверка замыслов, сгруппированных вокруг одного и того же типического образа, остановимся на двух: на буффонаде „Прюдом-двоеженец" и на проекте пятиактной комедии „Брак мадмуазель Прюдом".

„Я задумал буффонаду, — пишет Бальзак Ганской в 1834 г., — которой хочу наслаждаться: „Прюдом-двоеженец". Прюдом скуп; он держит жену в руках, она ведет хозяйство; это переодетая служанка под именем супруги. Она никогда не была на балу в Опере. Соседка хочет свести ее туда. Узнав супружеские привычки Жозефа Прюдома, женщины делают манекен, похожий на м-м Прюдом, оставляют его в постели и отправ-

ляются на маскарад. Прюдом возвращается домой, произносит монологи, задает вопросы своей спящей жене; наконец, и он ложится. В пять утра возвращается его жена, и он находит сразу двух жен".

На первый взгляд в этой буффонаде можно обнаружить только мало свойственную Бальзаку серию поверхностно-смешных ситуаций. В действительности это не совсем так: тема манекена некоторыми кровными нитями связана с творчеством Бальзака в его значительной части.

Известен рассказ о том, что Бальзак в конце 20-х гг. на пари написал за несколько часов большую повесть, которая до нас не дошла. Один из его друзей, участник пари, запомнил, в основных чертах, ее содержание. Вот оно:

Действие происходит в дилижансе. Студент возвращается к себе домой. Рядом с ним едет замечательно красивая женщина. Студент влюбляется в нее, выражает ей свои пламенные чувства, всю дорогу переживает свою страсть; что же он испытывает, когда видит, по приезде к месту назначения, что его красавицу бесцеремонно хватают и вытаскивают из дилижанса! Это, оказывается, манекен, заказанный владельцем магазина...

Здесь без труда можно обнаружить типичный для Э.-Т.-А. Гофмана мотив „автомата", — мотив „куклы", поданный в трагикомической форме.

Гофман, не преодолевший мистифицирующих действительность традиций „готического" романа, сам являющийся автором ряда произведений в „готическом" стиле („Эликсир дьявола" и др.), развивал во многих своих вещах мотивы „двойника", „автомата", „куклы" всерьез. Бальзак, благополучно прошедший сквозь искусы „готики" и давший в „Последнем шуане", в „Шагреневой коже", в „Прощенном Мельмоте" и многих других романах и повестях, в особенности связанных с образом Вотрена и его многочисленных alter ego, образы, являющиеся реалистическим толкованием романтической „готики", приходит к этим мотивам помимо Гофмана и трактует их в комическом духе.

В письме к Шарлю Бернару, своему будущему ученику и адепту, поместившему в провинциальной, безансонской, газете „La Gazette de Franche-Comté" от 13 августа 1831 г. подробную и в целом весьма благоприятную рецензию о „Шагреневой коже", в которой, однако, упоминается о влиянии Гофмана, Бальзак писал: „Вы с легкостью обвиняете молодую литературу в подражании иностранным шедеврам. Не думаете ли вы, что фантастичность Гофмана в скрытой форме имеется в „Микромегасе", а „Микромегаса" не позаимствовал ли Вольтер у Сирано де Бержерака? Жанры принадлежат всему миру, и немцы не имеют бо́льших прав на луну, чем мы, французы, — на солнце, а шотландец — на оссиановы туманы. Кто может льстить себя мыслью, что он — изобретатель? Я, по правде говоря, не вдохновлялся Гофманом, с которым познакомился лишь после того,

как обдумал свое произведение. Но во всем этом есть кое-что более грустное. У нас нехватает патриотизма, и мы, уничтожая друг друга, разрушаем и нашу национальность, и наше превосходство в области литературы. Разве англичане возглашали, что „Паризина“ это „Федра“ Расина?“

Бальзак и Гофман до поры до времени шли схожими путями — путями романтики, путями „готики“, но Гофман так и не сходит до самого конца с этого пути, Бальзак же научается реалистически раскрывать символику „готики“ и создает свои шедевры реалистического романа вне „готического“ плана. „Готическая“ же тематика, при всем его уважении к ее представителям, например, к Мэчьюрену, становится объектом не романтической, но реалистической иронии, как это мы видим в повести „Прощенный Мельмот“, в рассказе, написанном на пари, в замысле буффонады о „Прюдоме-двоеженце“.

Пятиактная пьеса „Брак мадмуазель Прюдом“ задумана уже как бытовая реалистическая комедия. Вот как Бальзак излагает ее содержание:

„В тридцать семь лет Прюдом одержим страстью к дочери привратницы, очаровательному существу. Она учится в консерватории и получила приз. Она видит перед собой карьеру м-ль Марс... Она совсем комм-иль-фо. Ей восемнадцать лет, но она уже была обманута в своей первой любви. У нее есть ребенок от молодого ученика консерватории, который сбежал в Америку из-за любви к своему ребенку, испуганный бедностью, в надежде разбогатеть. Памела оплакала его, но у нее на руках дитя. Желание выкормить и воспитать ребенка побуждает ее выйти замуж за Прюдома, от которого она скрывает все происшедшее. Когда Прюдому исполнилось тридцать семь лет, у него было тридцать тысяч франков сбережений, он поместил их в акции рудников Анцена в 1815 г. и в 1817 г. его акции стоят уже триста тысяч франков. Это побуждает его к женитьбе на Памеле. Жена приносит ему дочь. Акции Анцена с тысячи франков каждая поднялись к 1834 г. до ста пятидесяти тысяч франков. Это все предистория, так как пьеса начинается восемнадцать лет спустя, в 1834 г.

Прюдом реализовал полтора миллиона франков от продажи половины своих акций и сохранил остальные. Он стал банкиром и, как это обычно бывает с глупцами, он процветает благодаря советам своей жены, женщины высшего порядка, знающей приличия и хороший тон. Актриса сумела разыграть роль добродетельной женщины. Но ее привязанность к мужу, внушенная реальными качествами этого забавного человека, поддерживаемая страстью, которую он питает к ней, счастьем, которое он дает, богатством, подкрепляется экзальтированным до последнего предела материнским чувством Памелы к своему первому



Анри Монье, исполняющий четыре роли в пьесе „Импровизованная семья"
(Кокереля, Ж. Прюдома, м-м Дежарден и Бувье)

ребенку, ибо благодаря этому богатству она сумела его вырастить и невидимой рукой обеспечить его существование. Вот уже два года, как она ввела его в свой дом, так, что он ни о чем не подозревает. Адольф является старшим приказчиком, и бедная мать так старательно сыграла свою ужасную роль, что никто, даже сам Адольф, не подозревает об огромной любви, которая его окружает. Прюдом крепко любит Адольфа, м-ль Прюдом уже семнадцать лет. Пьеса названа „Брак м-ль Прюдом". Прюдом, обладающий пятнадцатью акциями рудников Анцена, имеющий больше двух миллионов в своем банке, владеющий недвижимым имуществом, дает за своей дочерью около миллиона приданого...

В противоположность Антони [герой пьесы А. Дюма-отца „Антони" — *А. Г.*] Адольф парень веселый, положительный, довольный своим местом, восхищенный тем, что у него нет ни отца, ни матери, — он и не думает о них беспокоиться. Вот в этом и заключается ужасная драма матери, двадцать раз на день убиваемой беззаботностью сына по отношению к ней и массой черточек, которые невозможно описать, ибо они-то и составляют пьесу.

Богатство м-ль Прюдом привлекает одного молодого нотариуса, который думает благодаря приданому расплатиться со своим очень скупым предшественником. Последний является другом Прюдома. Это он ввел своего заместителя к нему в дом. Нежность м-м Прюдом по отношению к Адольфу не укрылась от старого нотариуса, который полагает, что м-м Прюдом предназначает Адольфу свою дочь. Поэтому они открывают глаза Прюдому на любовь его жены к Адольфу. На женщину несправедливо взвалена воображаемая вина, и ей невозможно оправдаться. Комическое заключается в п а ф о с е Прюдома и во всех его усилиях уличить жену. Его жена принимает своеобразную битву, чтобы заставить замолчать мужа, как если бы она была виновна, что является сплошной насмешкой над „двумя нотариусами"; преследуемая ими, она раскрывает им бесчестность их поведения и заявляет, что она не отдаст свое дитя за человека, способного загрязнить честь матери, чтобы добиться дочери. Они вынуждены перед Прюдомом отречься от своих слов, и мать, чтобы обеспечить спокойствие мужа, идет на разлуку с сыном.

Такова пьеса в общих чертах, ибо в ней есть множество ситуаций, сцен, движения. В деле замешаны слуги. Имеется картина современной буржуазии. Описывается возвращение отца Адольфа, который все осложняет и вместе с тем приводит к развязке. Есть ужасная сцена с Прюдомом, который, чтобы обнаружить страсть своей

жены, заявляет о намерении поженить брата и сестру, чем приводит в ужас жену. Сюжет пьесы очень плодотворен, в ней наличествует большая насмешка над людьми и обстоятельствами благодаря преувеличениям Прюдома. М-м Прюдом — это Селимена банка, правдивый характер для наших нравов. Прюдом, принимающий свое воображаемое горе, побежденный превосходством своей жены, — фигура, которая до сих пор отсутствовала на театре. Столь полное счастье, поколебленное злословием заинтересованных лиц и возвращенное ими же, носит комический оттенок. М-ль Прюдом не выходит замуж. Вероятно, все это кажется вам неясным; но попробуйте уложить содержание „Мизантропа" в десять строк" („Письма к Чужестранке", т. I, стр. 431—433).

На фоне комедийных мелодраматических ситуаций проходят чисто бальзаковские мотивы, разоблачительные по отношению к буржуазной действительности. Разве не напоминает история возникновения богатства Прюдома аналогичных фактов из множества романов и повестей Бальзака? А история двух нотариусов, борьба вокруг приданого? Недаром Бальзак подчеркивает, что в пьесе дан портрет современной буржуазии.

Почему же комедия не была написана, почему до нас не дошли даже ее наброски? Ответ на этот вопрос дает сам Бальзак в другом письме к Ганской, написанном месяц спустя после посылки ей конспекта пьесы. Комическому писателю необходимо огромное умение судить. „Нужно, чтобы каждое слово было приговором, произнесенным над нравами эпохи. Не следует выбирать мелких и пошлых сюжетов. Необходимо проникнуть в самую суть вещей, так как надо постоянно охватывать социальное положение и выносить о нем суждение в интересной форме. Я захвачен этой комедией, я думаю только о ней, и каждая мысль создает мне трудности" („Письма к Чужестранке", т. I, стр. 446—447).

Так понимает теперь Бальзак задачи драматургического творческого метода.

Во время работы над Прюдомом Бальзак слишком скован традициями классической комедии, мелодрамы, слишком связан с современной ему драматургией (переделка образа Прюдома, полемика с образом Антони, героем драмы А. Дюма),— чтобы быть и в театре таким же новатором, каким он уже к этим годам показал себя в области художественной прозы. А когда в 40-х гг. Бальзак найдет пути и способы воссоздать на театре реалистический творческий метод своей „Человеческой комедии", его увлекут другие драматические замыслы, и он пройдет мимо этой темы. Однако, реалистические тенденции Бальзака-драматурга ясно сказываются и в только что приведенном конспекте.

Эти тенденции обнаруживаются и в его набросках исторических пьес, относящихся к 30-м гг. Мы не станем подробно останавливаться на истории замысла „великолепной пьесы", по словам Бальзака, героиней которой должна была быть Мария Туше, возлюбленная Карла IX, вышедшая через несколько лет после смерти короля замуж за губернатора Орлеана, Франсуа де Бальзака д'Антрэг, так как эта история интересна для характеристики литературных нравов той поры (Бальзак подарил сюжет пьесы своему бывшему секретарю, нуждавшемуся второстепенному литератору, графу Ф. де Граммону, который и написал на него драму, состоящую из шестнадцати сцен; драма эта сохранилась в рукописи с тремя мелкими поправками, сделанными рукой Бальзака), а для эволюции драматургического творчества Бальзака существенного значения не имеет. В этом отношении несравненно важнее наброски большой исторической трагедии в прозе на тему об испанском короле Филиппе II и его сыне Дон Карлосе.

Бальзак задумывает ее в мае 1834 г. и сообщает Ганской: „Это старый сюжет Дон Карлоса, уже разработанный Шиллером" („Письма к Чужестранке", т. I, стр. 156, письмо от 10 мая 1834 г.). Пьеса фигурирует в его переписке под тремя названиями: „Филипп II", „Филипп Молчаливый" и „Филипп Сдержанный".

Характерно, что теперь Бальзак, в связи с общим поворотом к реализму, по-новому подходит и к историческому материалу. Если в юности он и теоретически и практически считал, что история дает лишь сюжетную схему, а все остальное должна сделать фантазия, вымысел художника, то сейчас он уже решительно отказывается от „трагедии выдумки, воображения", от того метода работы, когда „всё приходится создавать самому" (Письмо к Лауре, Соч., т. XXIV, стр. 11).

Изложив в письме к Ганской (3 июня 1834) свой взгляд на исторические события, — взгляд, коренным образом расходящийся с романтической концепцией Шиллера, Бальзак, ссылаясь на исторические работы, говорит: „...Я сообразуюсь с историей и следую за ней шаг за шагом... Вы сможете судить о политической глубине этой ужасной трагедии. Потребуются зонды с основательным шнуром, чтобы ее измерить. Двое из моих друзей с жаром перерывают манускрипты, чтобы у меня было все, нужное для работы. Я хочу иметь все, вплоть до планов дворца и этикета испанского двора при Филиппе II („Письма к Чужестранке", т. I, стр. 162).

Пьеса не была написана; от нее сохранились — список персонажей и распределение ролей среди актеров (роль Елизаветы Французской была предназначена для м-ль Марс, роль Дон Карлоса — для Бокажа), краткий план трагедии, небольшой отрывок диалога между Филиппом и Карлосом и ряд черновых набросков для речей действующих лиц, для развития в действие.

Приведем план трагедии: „1-й акт и часть второго. Экспозиция всего, что предпринимает инфант против своего отца. Все это грозно возвещается. — 2-я часть второго акта. Выход и появление на сцене Филиппа II. — 3-й акт. Битва. — В 4-м акте. Покинутый инфант. — 5-й акт. Развязка".

Почему трагедия не была написана? Когда Бальзак решительно отказывается от трагедии воображения и исторических абстракций, порывает с мелодраматической схематизацией действительности, словом, обращается к реалистическому методу творчества, он нередко прекращает работу над своими драматургическими замыслами вследствие нехватки фактического материала. Вероятно, это сыграло роль и в случае с трагедией о Филиппе II.

Обязательность исторической правды, обязательность правды социальной — таковы те творческие принципы, которые все более и более сказываются в драматургических попытках Бальзака, относящихся к 30-м гг. На подступах к следующему десятилетию, ознаменованному интенсивной деятельностью в области театра, в 1838—1839 гг. Бальзак пишет свою первую доведенную до конца пьесу — „Урок брака", в значительной степени отвечающую этим творческим принципам.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ГОДЫ РАСЦВЕТА

1

Сороковые годы прошлого столетия были для драматургии Бальзака годами расцвета. Правда, расцвет этот весьма относителен, ибо шедевров для театра, которые были бы адэкватны лучшим романам „Человеческой комедии", ему так и не удалось создать. Подчеркнем еще раз, что по сравнению с величественной „Человеческой комедией" театр Бальзака фрагментарен, контуры его только намечены, он весь в перспективе, в возможностях. Но, по сравнению с большей частью явлений современного ему французского театра, с тем, что происходило в 40-е гг. XIX в. на французской сцене, и не только в 40-е гг., но и позже, театр Бальзака — едва ли не единственный, заслуживающий название реалистического.

Романтики, с их эпохиальным представлением об истории, нашедшим себе столь яркое выражение в предисловии к „Кромвелю", в котором Гюго обращался с тысячелетними периодами словно с пешками на шахматной доске, отстранились от повседневной действительности и вследствие этого не сумели увидеть, понять и художественно отобразить историческое развитие Франции в 1830—1840 гг. Жизнь двигалась, социальная борьба принимала все новые и новые формы, в внутрифракционные споры и конфликты буржуазии все настойчивее вмешивалось четвертое сословие — пролетариат (Лионские восстания 1831 и 1833 гг., восстание О. Бланки в 1839 г. и др.). Третьесословные иллюзии, послужившие Гюго импульсом для развития его драматургических теорий, давным-давно распылились, оппозиционная к фракции Луи-Филиппа, к финансовой олигархии буржуазия готовилась бороться за то, чтобы получить часть власти, а романтики оставались на прежних позициях.

Наиболее характерно в этом отношении творчество Гюго. Так как социальная база — „новый народ", — на которую он пытался опереться, поддаваясь своим третьесословным иллюзиям, оказалась после июля 1830 г. нереальной, то и возвещенное им „новое искусство" повисло в воздухе. Если Гюго, как это было показано, в „Рюи-Блазе" в образах дона Саллюста, дона Цезаря, самого Рюи-Блаза пытался персонифицировать сословия,

то в драме „Бургграфы“ он персонифицирует лишь абстрактные идеи: в предисловии к этой драме Гюго пишет о „великих таинственных силах, о роке, фатальности и о провидении“. Рок воплощается в образе Гвангумары, провидение олицетворено в фантасмагоричном образе Фридриха Барбароссы. В целом же „Бургграфы“, по словам Гюго, являются „трепетным и полным символом искупления“. В результате действующие лица превращаются в абстракции, герои с их характерами и страстями, местный колорит, коллизии действия — все это становится мнимым, несуществующим. П. де Жюльвиль в цитированном выше труде по истории французского театра пишет: „Бургграфы, поставленные в „Théâtre Français“ 7/III 1843 г. — это последняя драма, которую Гюго дал для сцены. [Позднее он писал драмы, не предназначенные для постановки—*А. Г.*] Неуспех был полный, провал пьесы обескуражил писателя. Публика отказалась следовать дальше за вождем романтизма...“ П. де Жюльвиль так объясняет причины этой катастрофы: „...Драма развертывается перед людьми, которые в увеличенных, идеализированных, но все же правдивых портретах хотят узнать себя; сцена создана для того, чтобы представлять жизнь, но не воплощать сон, грезы“ (стр. 377).

Буржуазный литературовед умалчивает о том, какую именно жизнь в эти годы требовалось представлять на сцене.

Время шло к 1848 году, к февральской революции. Замечательную характеристику эпохи дает Маркс в работе „Классовая борьба во Франции“: „Июльская монархия была не чем иным, как акционерной компанией для эксплоатации французского национального богатства; дивиденды ее распределялись между министрами, палатами, 240 000 избирателей и их присными. Луи-Филипп был директором этой компании — Робером Макэром на троне“.[28]

Раннее пролетарское движение 40-х гг. до февральской революции находит свое выражение в мелодраматических пьесах Сулье, Пиа и других. Эти писатели говорят о социальном неравенстве, о необходимости его устранения в еще наивных, но все же прямых и четких образах. Недаром реакционная критика так подчеркивает революционизирующее значение театра этого периода. Так, Шарль Манш де Луань в книге „Influence de la littérature française de 1830 à 1850 sur l'esprit publique et les moeurs“ (Paris 1852, стр. 347—348) пишет: „Драма! да это набат, который бьет, призывая к оружию всех страдальцев и всех завистников. Вот уже двадцать лет звонит он, двадцать лет, как он возбуждает все дурные страсти, всяческую ненависть, двадцать лет как он повторяет каждому то, что недавно во всеуслышание говорил один человек из своей темницы: „У кого есть оружие — у того есть хлеб!“ Последние слова принадлежат Огюсту Бланки. В. Алле-Дабо в своей „Истории театральной цензуры во Франции“ (1862) обрушивается на демо-

кратический театр уже без лирики: „При Луи-Филиппе народные театры пропагандировали нездоровую и гибельную литературу, которой цензура, к несчастию, не могла противопоставить достаточно мощную преграду. Эта литература была посвящена исключительно социальному антагонизму... Блуза и сюртук — вот что могло быть девизом большинства мелодрам этой эпохи. Нищета, мозолистые руки, лохмотья — вот знак добродетели... Дворянин, буржуа, писатель, разбогатевший промышленник — куси их!.. Поколение, воспитанное в подобных понятиях о честности, было застигнуто в один прекрасный день февральской революцией. Уроки, полученные им в театре за пятнадцать лет, привели его, полное ненависти и неумолимости, на июньские баррикады“ (стр. 319). [29]

Какая драма, какая комедия нужны были господствующему классу в эти грозные предреволюционные годы, чтобы ее можно было противопоставить демократической драматургии?

Гастон Бати и Рене Шаванс в книге „Vie de l'art théâtrale des origines à nos jours“ (Paris 1932) так характеризуют эту эпоху: „В обуржуазившемся обществе июльской монархии шумливые притязания „Молодой Франции“ [сюда относились юные последователи Гюго — *А.Г.*] не находили откликов. Бойцы „Эрнани“ заняли свое место (в этой действительности), став воякерами, чиновниками, пенсионерами“ (стр. 240). *

В области комедии спрос вполне удовлетворяли Скриб и его подражатели, выражавшие буржуазные социальные отношения в схематически благополучных чертах. Романтическая драма, в особенности драма Гюго должна была быть отвергнута: если, с одной стороны, она показывала крушение демократических иллюзий, если демократический герой оказывался мнимым героем, то, с другой стороны, обстоятельства рисовались в ней в самом черном свете, раскрывались не только прекрасные, но и отвратительные стороны действительности, грани между ними стирались, и прекрасное могло оказаться гротеском, а гротеск — прекрасным. У власти стояла лишь одна фракция буржуазии, выводить на сцену буржуазных героев было еще преждевременно. Это станет возможным только после 1848 г., ибо „Февральская республика прежде всего должна была лишь завершить господство буржуазии: рядом с финансовой аристократией получили доступ к политической власти все имущие классы“. [30] Пока же требовалось показать на театре подлинные буржуазные отношения — семейные, политические, буржуазную добродетель и т. п., но в переодетом до поры до времени виде.

---

* Речь идет, разумеется, не о тех писателях-романтиках, которые не пошли на примирение с жалкой буржуазной действительностью, не капитулировали перед ней, а о рядовой молодежи, которая боролась в свое время за триумф „Эрнани“, а впоследствии перешла в лагерь буржуазного консерватизма.

7 марта 1843 г. над драматургией Гюго, над его „Бургграфами“ классовая история произнесла свой приговор; полтора месяца спустя, 22 апреля, в театре „Odéon“ с огромным успехом прошла трагедия Франсуа Понсара „Лукреция“.

Буржуазный историограф французского театра Альфонс Руайе, современник Бальзака в V томе своей работы „Histoire universelle du théâtre“, в главе 8-й, названной „Школа здравого смысла“ и посвященной творчеству Франсуа Понсара, пишет: „Прошло уже тринадцать лет с тех пор, как автор „Эрнани“ занял трон Корнеля; диктатура его продолжалась слишком долго. Пришло время для перемен в мире драматургии, а в политическом мире также готовились изменения. Романтизм совпал с революцией 1830 г. Реакция, представляемая „Школой здравого смысла“, на пять лет опередила февральский переворот“ (стр. 233—234).

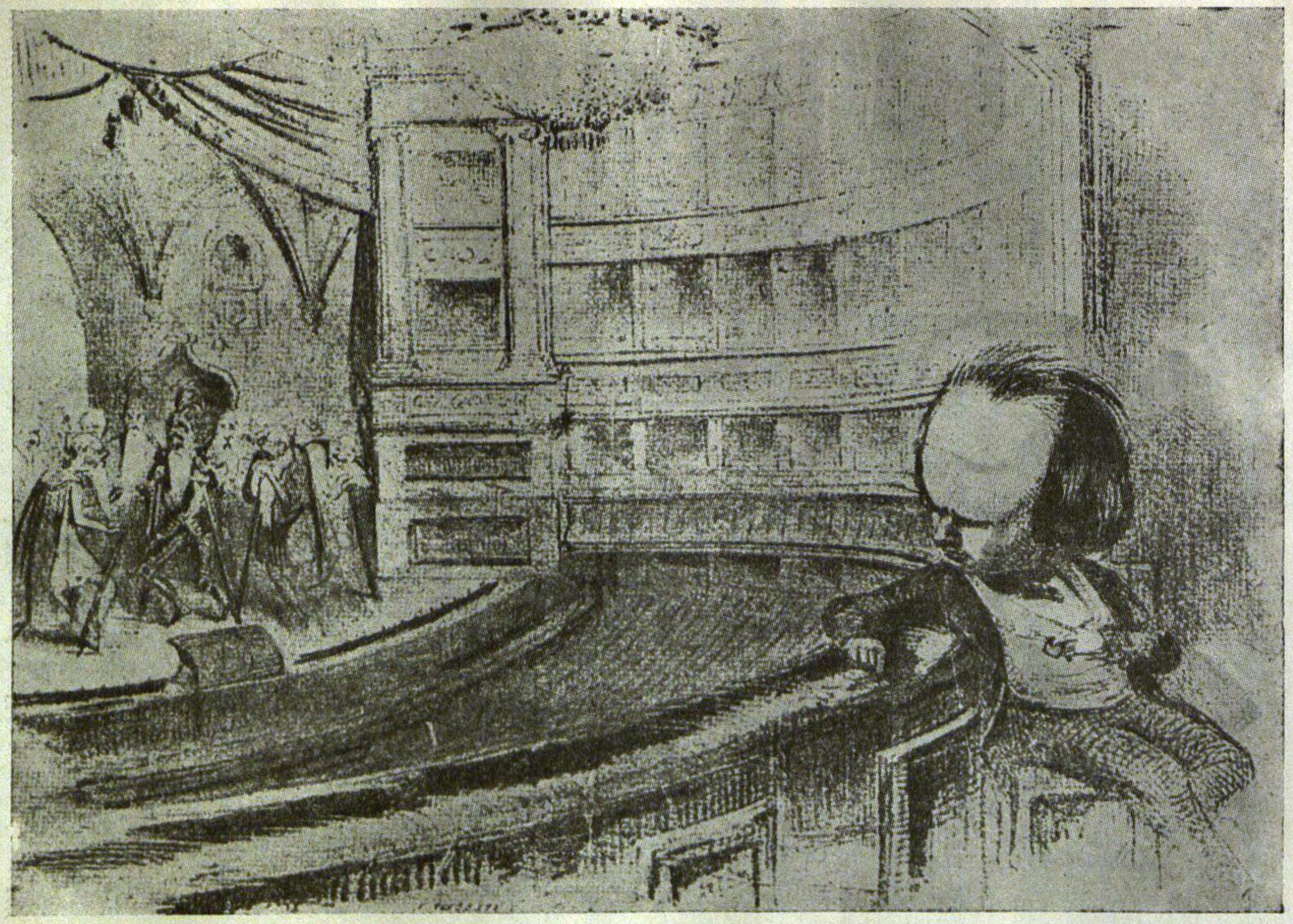
Еще в 1840 г. в провинциальном журнале „La Revue de Vienne“ была напечатана статья, в которой обсуждались дальнейшие пути развития буржуазного французского театра. Автор писал: „Будет прекрасно, если явится поэт, который исправит Шекспира Расином, а Расина пополнит Шекспиром. В этом отношении школа Гюго оказала искусству значительные услуги. Я не говорю о банальных подражателях, которых можно найти в хвосте всякого могучего движения... Конечно, они зашли слишком далеко, но излишества неразлучны с горячностью каждой революции. Необходим был удар преувеличенной силы, чтобы поразить отяжелевшие умы. Толчок был дан, затем наступит реакция, если только она уже не настала; после этого литература, долгое время колебавшаяся, должна найти успокоение в благодеяниях э к л е к т и з м а“. (Разрядка моя — *А. Г.*) Автором этой статьи был будущий создатель трагедий и комедий: „Лукреция“, „Агнес де Мерани“, „Шарлотта Кордэ“, „Деньги и честь“, „Биржа“ и др. — Франсуа Понсар.

Итак, по Понсару, романтическая школа, романтическая драма — это лишь удар преувеличенной силы. В соответствии с новыми социальными обстоятельствами — намечающимся накоплением сил всех фракций буржуазии, подготовкой прихода к политической власти всех имущих классов — эклектизм провозглашается господствующим литературным направлением.

Термин „эклектизм“ был в эти годы очень модным. Из философии он перекочевал и в литературу и здесь применялся в весьма различных толкованиях.

Так, в том же 1840 г. Бальзак опубликовал в своем журнале „Revue Parisienne“, № 2, статью о Бейле-Стендале, во вступительной части которой излагал свою теорию классификации литературных явлений.

Художественная литература, по Бальзаку, делилась на три основных группы: литературу идей, литературу образов и эклектическую литературу („литературный эклектизм“), синтезиро-



В. Гюго на представлении „Бургграфов".

Карикатура Муанэ

вавшую в себе обе первые группы. К эклектической литературе причислял Бальзак и свое творчество. В данном случае под „эклектизмом“ он разумел тот метод художественного творчества, который получил „ярлык“ лишь в середине следующего десятилетия — в 50-х гг., когда Курбе и Шанфлери, а за ними Дюранти выдвинули термин реализм, т. е. Бальзак имел в виду реалистический творческий метод, органический синтез образов и идей. Бальзак пользуется готовой терминологией, берущей начало от модного в те годы учения Виктора Кузена с его философией эклектизма, и наполняет известные термины совершенно новым содержанием. Понсар же вкладывает в понятие „эклектизм“ традиционное содержание: мед пчела должна собирать со всех цветков, кое-что писатель должен взять у Шекспира, кое-что — у Расина, оглянуться на Гюго, — так сколачиваются драматургические принципы Понсара.

Полнее всего они раскрываются в пяти упомянутых его трагедиях и комедиях — „Лукреция“, „Агнес де Мерани“, „Шарлотта Кордэ“, „Деньги и честь“ и „Биржа“.

Понсар дебютировал трагедией „Лукреция“ в 1843 г. и добился блестящего успеха. Античная тема — известная история насилия Секста Тарквиния над Лукрецией и ее самоубийство — была развернута Понсаром в пяти актах, в стихотворной форме — традиционном александрийском стихе. Единства места и времени не соблюдены, как, впрочем, во всех пьесах Понсара. Развитие действия, — логически-постепенное, — приближается в известной мере к традициям классицизма. Добродетель Лукреции носит четко выраженный буржуазный характер: она прекрасная хозяйка, она прядет полотно; кончает она самоубийством лишь для того, чтобы другие женщины не вздумали — уже по доброй воле — нарушить свои супружеские обязанности. Тираноборец Юний Брут прикидывается в пьесе дураком, чтобы добиться выполнения своих замыслов. Вообще, Брут — это самый отвратительный образ в пьесе. У Понсара не чувствуется тенденциозной реакционности: он реакционен по природе своей. Ф. Брюнетьер в книге „Les Epoques du Théâtre Français (1636—1850)“ дает весьма правильное объяснение успеху „Лукреции“: „Публике, зрителям 1843 г. казалось, что с „Лукрецией“ они возвращаются к здравому смыслу. Зрители находили в „Лукреции“ кое-что из своих переживаний; они узнавали себя в пьесе“ (стр. 364).

22 декабря 1846 г. была поставлена, с несколько меньшим успехом, вторая трагедия Понсара „Агнес де Мерани“, трактующая средневековый сюжет — из эпохи царствования французского короля Филиппа II Августа, — историю его двух женитьб, его борьбу с римским папой.

Подобно „Лукреции“, и эта трагедия показала, что Понсар вольно обращается с фактами. Ш. Пти-Дютайи в своем исследовании „Феодальная монархия во Франции и в Англии X—XIII вв.“, изданном в 1933 году, пишет: „Король развелся со своей женой,

Изамбурой Датской, и заключил ее в тюрьму... Сейчас же по вступлении своем на престол Иннокентий III приказал Филиппу принять обратно свою законную жену и удалить от себя „самозванку", Агнес. Историческая Агнес де Мерани умерла в 1201 г., через год после того, как Филипп якобы подчинился воле папы, но лишь двенадцать лет спустя король в действительности помирился со своей первой женой. В трагедии же Понсара, в ее финале Агнес, чтобы очистить путь для действий Филиппа и облегчить его положение, кончает жизнь самоубийством:

Агнес (падает и обращается к Филиппу). О, благодарю! Это — смерть... это сладкая смерть... Не унывай, Филипп... О, моя дорогая семья! О, мой маленький сын! О, моя маленькая дочь! Не правда ли, они не будут незаконнорожденными?

Филипп (стоя на коленях, поддерживает ее). Агнес!

Монах (папский легат). Не беспокойтесь более о делах земных. Ваши дети будут усыновлены, сударыня.

Агнес (радостно). О! (Умирает)

Эпизод политической борьбы между папой Иннокентием III и французским королем Филиппом-Августом Понсар сводит по существу к узкой семейной драме.

Шедевром Понсара считается трагедия „Шарлотта Кордэ", поставленная впервые 23 марта 1850 г. В героине пьесы, Шарлотте Кордэ, убийце Марата, нет ничего героического. Это обыкновенная буржуазная девушка. Она управляет имением, ухаживает за старой благородной тетушкой, по вечерам участвует в семейной игре в карты. Она попадает в окружение жирондистов; к одному из них, Барбару, она неравнодушна. Но любовная тема остается намеченной лишь вскользь. Образы Марата и Робеспьера — это отвратительные карикатуры на великих вождей якобинской революции. Трагедия завершается философией фаталистического детерминизма, проповедником которой автор делает Дантона.

В следующих двух пьесах — комедиях „Честь и деньги" (1853) и „Биржа" (1856) Понсар переходит к современной ему тематике.

Понсар пробивался к современности сквозь тематику античности, средневековья, французской буржуазной революции 1789—1793 гг. Он начинает трактовать современные сюжеты после 2 декабря 1852 г., когда устанавливается диктатура Наполеона III, когда в эксплоатации народных богатств Франции принимает участие не только „акционерная компания" Луи-Филиппа, но и „все имущие классы" (Маркс), когда буржуазия в целом выступает как эксплоатирующий класс по отношению к пролетариату. А до этого, в 40-е гг., он переряжает своих героев в костюмы иных эпох. Классическая оболочка — стих, диалог,

ограниченное количество действующих лиц, однолинейное, простое действие (это — от Расина), историческая тематика (это — и от классицизма и от романтизма), принятие таких романтических вольностей, как отказ от единства места и времени (что вполне соответствует широкому развитию буржуазных отношений), переодевание героев, показ буржуазных добродетелей во всех исторических эпохах: в античности, в средневековье, в буржуазной революции, иначе говоря, образное признание за этими буржуазными добродетелями вечной, незыблемой ценности, наконец, пасквиль на подлинных революционеров прошлого — все это импонировало буржуазному зрителю, все это обеспечивало достаточный успех театру Понсара.

Творчество Понсара может служить иллюстрацией к той характеристике, которую Маркс в „Восемнадцатом брюмера" дает революции 1848 г.: „Революция 1848 г. не нашла ничего лучшего, как пародировать то 1789 г., то революционные традиции 1793—1795 гг. Так новичок, научившийся иностранному языку, всегда переводит его мысленно на свой родной язык; дух же нового языка он до тех пор себе не усвоил и до тех пор не владеет им свободно, пока он не может обойтись без мысленного перевода, пока он в новом языке не забывает родного." [31]

Разумеется, нет надобности механически переносить только что процитированные положения Маркса о 1848 г. на литературные явления той же эпохи; Понсар пародирует не только традиции великой буржуазной революции, он пародирует и античность, и средневековье, он драпируется поочередно в костюмы этих эпох, пока не научается говорить на настоящем буржуазном языке в своих стихотворных комедиях „Честь и деньги" и „Биржа".

Когда Понсара избрали в академики, к нему обратился с приветственной речью историк литературы Дезире Низар. Он подчеркнул, что на настоящей бирже все гораздо хуже, чем в трагедии Понсара — и люди и вещи. Но когда поэт в удачных стихах выражает недовольство приличных людей (читай: рядовых буржуа), направленное против биржевых махинаций, тогда забываешь, что изображение могло бы быть правдивее. В этих словах Дезире Низар очень вежливо намекнул на существенную черту „денежных" комедий Понсара: писатель лакирует буржуазную действительность, идеализирует ее, — в этом заключается истинный смысл школы „здравого смысла", как обычно именуется театр Понсара.

В пьесе „Честь и деньги" благородный юноша Георг, чтобы спасти честь своего отца, отказывается от наследства. Он верит в бескорыстную, т. е. безденежную любовь. Но его будущий тесть, г-н Мерсье, заявляет ему, что судьба его дочери Лауры не может быть доверена разорившемуся человеку. Отец выдает ее замуж за самого богатого биржевого спекулянта. Последний,

становясь банкротом, разоряет и своего тестя. Отчаявшийся Георг готов уже стать на нечестный путь, но в этот момент появляется его друг Родольф и удерживает его от гибельного шага. С помощью займа Георг обзаводится собственным делом. Он работает, добивается скромного состояния и женится на сестре своей первой невесты. Абстрактные „Марионетки" Пикара превратились за пятьдесят лет в предметные, пусть пока еще идеализированные, образы буржуазного мира.

Во всех пьесах Понсара господствует классический александрийский стих—двенадцати-тринадцатисложный, с цезурой после шестого слога. Это—то внешнее переодевание, которое в двух последних комедиях еще остается от переодеваний его пьес в 40-е гг. В „Бирже" корнелевским по форме стихом передается, к примеру, следующий диалог:

Согласен. — Я хотел бы знать, что я заработаю. —
Обождите конца месяца. — А мои Доки, мои Безье?
А мои цинковые копи? А мои кредиты ... и т. д.

Примерно, тот же путь, что и Понсар, проходит и Эмиль Ожье — от двухактной комедии в стихах на античную тему — „Цикута", вышедшую через год после триумфа „Лукреции" Понсара, до морализирующих драм и комедий 60-х и 70-х гг. Ожье решительнее отходит от внешней драпировки в античные формы и темы. В отличие от Понсара, он очень скоро отказывается от стихотворной формы как единственного средства художественного выражения и чаще всего пользуется „презренной прозой", столь обычной для буржуазной тематики. В пьесах Ожье мелкие характеры оказываются подчиненными соответственно мелким обстоятельствам. Такова социальная природа и самого буржуазного общества, которое рисует Ожье.

Мы видели, какой путь прошла буржуазная комедия в XIX в. от „Пинто" Лемерсье до „Бертрана и Ратона" Скриба. Но если у Скриба где-то за кулисами фабулы все же стояли некие государственные и социальные интересы, то в комедиях, начиная с 50-х гг., исчезают и эти последние проблески большого плана. Интрига в них принимает частный характер. Это мы видим в любой комедии того же Скриба этой поры или в знаменитой в свое время комедии Жюля Сандо „Мадмуазель де ла Сеглиер", в которой с бесчисленными перипетиями развертывается ставшая модной тема — сядет или не сядет плебей за один стол с аристократами. Разумеется, плебей, благополучно превратившийся в буржуа, оказывается, несмотря на самую изысканную аристократическую интригу, направленную против него, победителем.

Итак, в начале 40-х гг. романтизм Гюго пришел к „Бургграфам", к саморазрушению. Поднимал голову и утверждался реакционный неоклассицизм Понсара. Под Понсара „работали" молодой Ожье и многие другие. Понсар, старавшийся уложить

убогое буржуазное содержание на Прокрустово ложе строгих форм классицизма, торжествовал до тех пор, пока буржуазия не нашла в театре Ожье и Дюма-сына своих подлинных выразителей. Это случилось в 50-х гг. Но и в 40-х гг. буржуазия имела своего откровенного выразителя, который не драпировался в классические одеяния: это был Скриб. Известное место в эту эпоху занимали водевиль, схематическая социальная мелодрама, изысканный и капризный театр Мюссе, но подлинными властителями дум были прежде всего Скриб, а за ним — Понсар.

Как оценивали театр 40-х гг. во Франции современники? В качестве свидетелей мы обратимся к высказываниям писателей, весьма различных по своему социальному облику. Выслушаем мнения специалиста-театроведа Теофиля Готье (впрочем, театроведение было лишь одной из его многочисленных специальностей), Генриха Гейне и самого Бальзака.

Каждое из этих мнений носит ярко выраженный индивидуальный характер: математическая ирония Готье, едкий сарказм Гейне, непосредственно эмоциональная интимная оценка Бальзака, — что общего может быть между ними? И все же общее есть, и это общее заключается в единодушном отрицательном отношении всех трех к французскому театру времени июльской монархии.

Для того, чтобы показать несостоятельность французской драматургии тех лет, Готье в статье, опубликованной в 1842 г. под характерным названием — „Упадок театра", пользуется образами, взятыми из математической теории перемещений. Он пишет: „Драматические формы допускают лишь определенное количество комбинаций, которые со временем неизбежно исчерпываются. Их переворачивают на все лады, но все приходит к концу, даже абсурд и неправдоподобность. Один из наших друзей забавлялся тем, что свел драматическое искусство к синоптическим таблицам. Все возможности адюльтера, убийства, ревности, кровосмешения, заговора, похищения детей, узнавания, были собраны в столбики... Нельзя было найти ни одной пьесы, которая находилась бы вне этой роковой таблицы. Целая армия драматургов слишком долго заставляла прогуливаться своих действующих лиц на полях шашечной доски, называемой сценой, и все их приемы научились предугадывать даже самые неискушенные зрители..." Адюльтер, убийство, ревность, кровосмешение, заговор, похищение детей, узнавания — вот ведущая тематика массового французского театра этих лет. Готье не ограничивается математической критикой, он не избегает и прямых оценок. В этой же статье он пишет: „Никто не обращает ни малейшего внимания на стиль, и того, кто заметит, что комедии Скриба написаны на сомнительном французском языке, не предусмотренном „Словарем Академии", зачисляют в педанты".[32] Готье критикует главным образом форму, стиль, язык, но не поднимается до социальных обобщений, ибо для него причины

упадка французского театра лежат главным образом в оскудении творческого воображения драматургов, в их недостаточной культурности.

С иным мерилом подходит к оценке французской драматургии той поры Гейне.

Гейне высказывает свое мнение в письмах „О французской сцене", относящихся к 1837 г. В письме 6-м он говорит о классической трагедии и обнаруживает глубокое понимание историчности этого жанра. Гейне пишет: „Я чту Корнеля и люблю Расина. Они создали мастерские произведения, которые будут стоять на вечных пьедесталах в храме искусства. Но на сцене их время прошло. Они исполнили свою миссию перед публикой, состоящей из дворян, которые любили считать себя наследниками древнего героизма, или по крайней мере не отвергали с мещанской мелочностью этот героизм". Не следует думать, что Гейне чувствует пристрастие к временам абсолютизма. Он лишь противопоставляет эти времена мещанскому современью. Он считает, что в известный период после буржуазной революции трагедия имела право на существование. „Еще и в дни империи герои Корнеля и Расина могли рассчитывать на величайшие симпатии", — замечает он. Восхваление трагедии эпохи классицизма не является для Гейне самоцелью, как это сейчас обнаружится. Ему важно показать историчность драматургического развития, определяемого развитием социальным, и дать уничтожающую характеристику современной буржуазной Франции в целом, современной французской литературы и драматургии, в частности. „Старая аристократия умерла, умер Наполеон, и престол теперь не что иное, как обыкновенный деревянный стул, обитый красным бархатом, и властвует теперь буржуазия, герои Поль де Кока и Эжена Скриба". Имена властителей дум названы, переход к решительному удару готов. И Гейне этот удар наносит: „Смесь стилей и анархия вкуса, господствующая сейчас в „Théâtre Français", отвратительна."

В письме 8-м Гейне дает более конкретную критику отдельных явлений французского театра. Если Готье выступал против так называемого бульварного театра с опущенным забралом, Гейне высказывает свое мнение прямо: „Не имена Виктора Гюго и Александра Дюма пышнее всех цвели в бульварных театрах. Три имени слышались постоянно из уст народа, хотя до сих пор они неизвестны в литературе. Это были — Мальфиль, Ружмон и Бушарди. Действительно ли эти новаторы расширили границы французского театра? Не знаю. Но эти французские драматурги всегда напоминают мне того тюремщика, который сетовал на тесноту темницы и, стремясь расширить ее пределы, не нашел лучшего средства, как запирать в нее все больше и больше заключенных, не раздвигавших, однако, стен тюрьмы, а только душивших друг друга." К этим трем именам можно было бы прибавить еще множество других, заслуживающих такой же

оценки, но Гейне берет самое характерное: „Я был бы рад поговорить еще о некоторых других драматургах бульвара, но если они время от времени и поставляют сносную пьесу, то в ней сказывается всего только легкость трактовки, которую мы находим у всех французов, но отнюдь не своеобразие замысла.“ [33]

Объектом своей атаки Гейне делает незначительные качественно явления французской драматургии потому, что именно эти явления пользовались самым широким признанием. О подлинном властителе сцены, о Скрибе он упоминает лишь мимоходом.

По сравнению с Гейне высказывания Бальзака о современном ему французском театре кажутся наивными, почти детскими. Учтем, однако, что большинство этих высказываний носит непосредственно эмоциональный характер и предназначено для интимной переписки, с учетом, разумеется, уровня понимания адресата, в то время как „письма“ Гейне были по существу журнальными статьями. Бальзак не дает в своих высказываниях и оценках глубокого социального анализа, столь приближающего к нам Гейне, но зато в оценке конкретных произведений зачастую обнаруживает полное единодушие с ним.

Общую оценку французскому театру после июльской революции Бальзак дает тоже в „письмах“, в „Письмах о Париже“. Он пишет: „Что касается театра, — то он находится в состоянии невероятнейшего маразма“ (Соч., т. XXIII, письмо 13-е, стр. 180). Коротко, но ясно. И это не случайное мнение, а твердое убеждение, ибо аналогичные высказывания рассеяны во многих статьях и письмах Бальзака.

В его письмах имеется немало конкретных суждений об отдельных произведениях и, в связи с ними, об авторах. Приведем высказывания Бальзака о Скрибе, Гюго, Понсаре, Мюссе и некоторых других драматургах тех лет.

Готье, Гейне и Бальзак единодушны в смысле качественной оценки Скриба.

В письме к Арману Перемэ (1837 г.) Бальзак, утверждая, что драматургической правды нельзя ждать ни от Гюго, ни от Дюма, отмечал, что „Скриб истощился“. Мы уже говорили, что Скриб схематически отражал измельчавшие обстоятельства буржуазной действительности, целиком поглощавшие скудные характеры его действующих лиц. Персонажи у Скриба как бы растворялись в интриге. Схематизация действительности вела к стандартизации приемов, к истощению творчества. Об этом, видимо, и говорит Бальзак в письме к Перемэ. В то же время в письме к Ганской Бальзак дает более полную оценку творчества Скриба. 18 июня 1838 г. он сообщает своей возлюбленной: „Смотрел вчера „Товарищество“ („Лестницу славы“) и нахожу, что эта пьеса сделана умело. Скриб знает ремесло, но ему не известно искусство. У него есть талант, но нет драматургического гения и, кроме того, отсутствует стиль...“

Нам уже известно отношение Бальзака к романтической драме Гюго. Мы подробно изложили суждение Бальзака об „Эрнани". В письмах его имеются высказывания и о более поздних произведениях Гюго. На следующий день после провала „Бургграфов", Бальзак, присутствовавший на премьере, отправляет Ганской письмо, в котором он подвергает пьесу критике, стоя на тех же принципиальных позициях, как и тринадцать лет назад, когда он громил „Эрнани". Он пишет: „Вчера я был на премьере „Бургграфов". Стихи великолепны, но Виктор Гюго окончательно остался вундеркиндом, и только им и будет. Те же детскости с тюрьмой, неправдоподобности, доходящие до последнего абсурда. Как об истории — и говорить нечего. В отношении воображения — последняя бедность. Только поэзия возвышает. Это Тициан, рисующий на грунте из грязи. Сердечность отсутствует, и это дает себя все больше и больше чувствовать. Виктор Гюго не правдив" („Письма к Чужестранке", т. II, стр. 125, письмо от 19 марта 1843 г.). Бальзак и здесь выставляет уже знакомые нам требования по отношению к драматургическому произведению: необходима историческая правда, искренность в изображении персонажей, правда в деталях, реализм.

Гюго был побежден Понсаром. Побывав на постановке трагедии последнего „Лукреция", Бальзак спешит поделиться своими впечатлениями с Ганской: „Я видел „Лукрецию"... Это подражание Шенье, какое могли бы лучше сделать тридцать второразрядных поэтов современности... Нельзя представить себе ничего более детского, ничтожного, более ученического... Гюго вполне заслужил своими глупостями, чтобы господь послал ему этакого Понсара в качестве соперника. О, если бы вы знали, какая скучная штука „Лукреция"! Только тот может быть великим во Франции, кто подвергается гонению..." („Письма к Чужестранке", т. II, стр. 158, письмо от 11 мая 1843 г.). Бальзак дает отрицательную оценку трагедии Понсара, которая в то время вызывала почти всеобщее восхищение. Пьеса — в глазах Бальзака — детская, ничтожная, ученическая, скучная, второразрядное подражание Шенье. Лукреция, ставшая буржуазной обывательницей, начисто отвергалась Бальзаком.*

10 августа он смотрит постановку „Подсвечника" Альфреда де Мюссе в „Théâtre Historique". Отзыв его об этой

---

* В. Гастингс, комментируя это высказывание Бальзака, относит его к пьесе В. Гюго „Лукреция Борджиа". Это явная ошибка. „Лукреция Борджиа" была поставлена в 1833 г., т. е. за десять лет до „Лукреции" Понсара. Бальзак обычно точен в передаче названий произведений. В приведенном письме к Ганской он дважды говорит именно о „Лукреции", а не о „Лукреции Борджиа". Далее, Бальзак говорит о подражании пьесам М.-Ж. Шенье, о второразрядных поэтах современности. Известно, что пьесы Шенье написаны александрийским стихом, как и „Лукреция" Понсара, пьеса же Гюго о Лукреции Борджиа написана прозой и никак не может быть названа „подражанием Шенье".

пьесе, представляющей собой, как и многие другие вещи Мюссе, развернутый анекдот — в современном значении этого слова, да еще довольно пикантный, весьма лаконичен: „Скверная пьеса, ужасающе скучная".

Не менее жесток он и в оценке инсценировки романа Е. Сю „Парижские тайны". Это — „самая плохая пьеса в мире", лишь талант Фредерика Леметра спасает ее.

Деформированная мелодрама 40-х гг. вызывает в нем отвращение. В письме от 31 июля 1846 г. к Ганской он сообщает: „Вчера я видел „Черного доктора" (Le Docteur noir): это верх глупости, посредственность в своем разгуле..." (Соч., т. XXIV, стр. 524). „Черный доктор" — это драма в семи актах популярных в те времена драматургов Анисэ-Буржуа и Дюмануара, впервые поставленная в театре „Porte-Saint-Martin" 30 июля 1846 г. Бальзак присутствовал на премьере и, как обычно, в письме к Ганской, написанном на следующее утро, передавал свои непосредственные впечатления от спектакля. Пьеса „Черный доктор" обильно насыщена мелодраматическими мотивами: в ней показывается и крушение „естественного" человека, ставшего слугой поработителей, и неравный в социальном отношении брак, и всевозможные ужасы, вплоть до подземелий Бастилии и сумасшествия героя — мулата, „черного доктора", Фабиана, который, однако, в конце приходит в сознание и умирает, становясь под пулю, предназначенную народом для его жены-аристократки. Типичная бульварная драма, увлекавшая зрителя-мещанина, парижского мелкого буржуа, антинародная по своим тенденциям. Можно представить себе, сколько слез проливалось, когда умирающий Фабиан, с прояснившимся вдруг рассудком, слабым голосом декламировал в финале: „Выстрел, поразивший меня, был для тебя предназначен, Полина, и я благословляю бога, который дает мне умереть за то, чем я жил... для тебя... всегда для тебя..." (действие 7-е, сцена 8-я). „Черный доктор" умирал, а героиня лишалась сознания.

На ряду с уже рассмотренными жанрами французского театра Бальзак отвергает и получивший в эти годы самое широкое распространение водевиль. В письме к Ганской он пишет: „Хорошая неоплаченная страница стоит больше, чем сто тысяч франков от плохого водевиля" („Письма к Чужестранке", т. I, стр. 197, письмо от 18 октября 1834 г.). Несколько лет спустя, когда ему не удается осуществить замысел пьесы на тему „Отелло в юбке", под названием „La Gîna", он признается: „Я нашел, что мой персонаж неосуществим. Автор водевиля не остановился бы перед этим" (там же, стр. 489, письмо от 18 сентября 1838 г.).

Какая же область современного Бальзаку французского театра оказывается для него приемлемой? Ни одна! Он с задором бойца выступает решительно против всех его явлений. Театральный фронт Франции 30-х и 40-х гг., от Гюго на одном

фланге до Понсара — на другом, весь целиком подвергается его яростным атакам. Бальзак против романтических абстракций, детскостей и абсурдов Гюго, против „конторского героизма и поэзии прилавка“ (Герцен) Скриба, против этих же характерных буржуазных качеств, но только замаскированных аксессуарами классицизма в театре Понсара. О более мелких в художественном отношении и промежуточных моментах и говорить не приходится. Долой водевиль, поздние разновидности мелодрамы! Французский театр находится в состоянии полного маразма, — утверждает Бальзак. Нужно создать драматургические произведения, достойные эпохи. Подобно тому, как Бальзак произнес слово художественной правды в области прозаических жанров, он стремится сделать нечто аналогичное и для театра. Конец 30-х — начало 40-х гг. показывают нам, что от планов и набросков Бальзак переходит к сознанию завершенных драматургических произведений, от попыток — к частичному осуществлению задуманного.

2

Замысел „Драмы буржуазной жизни“, как Бальзак называл свою первую завершенную драматургическую вещь „Урок брака“ (L'Ecole des ménages), возникает у писателя еще в 1830 г. В его заповедном альбоме „Мысли, сюжеты, отрывки“ имеется следующая, датированная этим годом, наметка:

> „Марсиола“, пять актов. — Старшая продавщица магазина, возлюбленная негоцианта, Тартюф в женском обличье. Ее брат кассир, две дочери, любовник. — Отец и мать, драма ужасная и большая (Ж. Крепе, „Мысли, сюжеты, отрывки“, стр. 133).

Работа над прозой заставляет Бальзака на много лет отложить осуществление этого замысла. Только в начале 1837 г., из письма к Ганской, мы узнаем, что мечта о создании сценической „драмы буржуазной жизни“, которую писатель так гениально воплотил в „Человеческой комедии“, не покинула его окончательно. В этом письме от 12 февраля он сообщает:

> „Я с жаром работаю над пьесой... Она называется „Старшая продавщица“. Я выбрал ее для моего дебюта потому, что она насквозь буржуазна. Представьте себе дом на улице Сен-Дени, вроде „Дома кошки, играющей в мяч“, в котором я изображу драматическое и трагическое действие мощной силы. Никто еще не додумался вывести на сцене адюльтер мужа, а моя пьеса основывается именно на этом тяжелом явлении нашей современной цивилизации. Его возлюбленная находится в доме. Никто еще не думал о том, чтобы сделать Тартюфа-женщину, — его возлюбленная будет Тартюфом в юбке. Но власть старшей продав-

щицы над своим хозяином будет понята гораздо лучше, чем власть Тартюфа над Оргоном, потому что средства ее господства естественней и очевидней.

Рядом с этими двумя страстными фигурами находится угнетенная мать и две дочери, также являющиеся жертвами коварной тирании со стороны старшей продавщицы. Старшая дочь полагает, что продавщице нужно мстить. Последняя имеет свою группу в доме, так как ее серьезно любит кассир. Матери и дочерям тирания настолько ненавистна, что младшая из дочерей, исходя из принципов героизма, готова, пожертвовав собой, освободить семью от этой чумы. Она хочет отравить продавщицу, и ничто ее не останавливает на этом пути. Это не удается, но тут отец, который видит, до каких крайностей доходят его дети, понимает, что старшая продавщица не может жить под его кровом, что после этой попытки все внутренние нити порваны. Он ее увольняет. Но в пятом акте ему становится настолько тяжело без этой женщины, что он берет часть своего состояния, оставляет все остальное жене и бежит вместе со старшей продавщицей в Америку.

Вот общий смысл моей пьесы. Я не пишу вам о деталях, которые так же оригинальны, как и характеры. Последние, на мой взгляд, не были еще выведены ни в одной пьесе. Там есть сцена суда над девушкой в семье, сцена разлуки и т. д." („Письма к Чужестранке", т. I, стр. 381-382).

По сравнению с наметочной записью 1830 г. особых изменений здесь нет, разве только, что кассир из брата старшей продавщицы превратился в ее возлюбленного и сообщника. Запись 1830 г. еще раз подтверждает факт соответственного поворота к реалистической тематике буржуазной современности не только в области романа, но и в драматургии Бальзака. Из письма-конспекта 1837 г. явствует, что в понимании Бальзака пьеса „насквозь буржуазна", что обстановка, интерьер, в котором протекает или должно протекать действие, носит ясно выраженный социальный характер („дом... вроде „Дома кошки, играющей в мяч"), что Бальзак уже не просто подражает мольеровским комедийным традициям, но стремится переделать их в соответствии с современными общественными и семейными отношениями. Обратим еще внимание на то обстоятельство, что в конспекте пьеса кончается относительно благополучно: „драма ужасная и большая" записи 1830 г. уступает место буржуазной трагикомедии, в которой и „волки сыты, и овцы целы": семья осталась с состоянием, а глава семьи отбыл с предметом своей страсти в Америку.

Сопоставление старшей продавщицы — героини замысла — с Тартюфом и общий тон конспекта говорят о том, что поло-

жительной величиной в пьесе должна была быть семья, отрицательной же — старшая продавщица и ее группа; старшая продавщица — это то начало, та приходящая извне отрицательная, враждебная сила, которая старается разложить честную негоциантскую семью. Даже отец в конце концов понимает весь ужас происходящего, и когда одна развязка — увольнение героини — не приводит к желательным результатам, прибегает к другой, более решительной развязке.

Мы увидим из дальнейшего, как основательно отличается пьеса в ее окончательной редакции от этих первоначальных замыслов.

Несмотря на то, что сюжет пьесы был осужден Ганской, Бальзак тем не менее решил не отступать. Во время своего путешествия на Корсику и Сардинию в конце марта 1838 г. он пишет своему неизменному корреспонденту: „Вчера хотел вам писать, но был захвачен проблеском вдохновения, которое продиктовало мне план пьесы, уже однажды вами осужденной, „Старшая продавщица". Сестра находит ее великолепной. Жорж Санд, которой я рассказывал пьесу в Ноане, предсказала мне большой успех. Все это побудило меня взяться за дело, и труднейшее уже сделано: это то, что называется сценарием, — обозначение всех сцен, появлений, выходов и т. д." („Письма к Чужестранке", т. I, стр. 469).

Начинаются предварительные переговоры о постановке пьесы. Бальзак почти договаривается через доверенных лиц с новым театром „De la Renaissance", который открыл свое существование 18 ноября 1838 г. „Рюи-Блазом" Гюго и был занят поисками пьесы, могущей рассчитывать на аналогичный успех.

Следующая важнейшая проблема — это состав исполнителей. Бальзак старается привлечь актрису Теодорину из театра „Porte-Saint-Martin", разыскивает в провинции „некоего Ногарэ или Нугарэ", который прежде играл в театре „de la Gaîté". Первая роль предназначается Фредерику Лемэтру. Роль инженю будет играть маленькая Натали из театра „Porte-Saint-Martin". Намечаются роли и для Анри Монье и Сен-Фирмена. Бальзак обдумывает также различные возможности перемещения ролей среди актерского состава.

К этому времени драма уже окончена. Бальзак работал над ней шестнадцать дней и ночей и спал лишь по три часа в сутки. После распределения ролей Бальзак, готовясь к чтению пьесы в театре, затратил еще двадцать дней на ее исправление и доработку.

Сомнения в успехе пьесы не оставляют писателя. Он делится своими тревогами с Ганской. „Когда это письмо будет в ваших руках, — пишет он, — возможно, что судьба „Урока брака" уже решится. Вы будете читать это письмо, а в это самое время пьеса, обдуманная в течение столь долгого времени, будет поставлена и сможет провалиться в течение двух часов. Она

приняла крупные размеры: в ней пять больших актов и пространный сюжет. Это — больное место современных нравов: брак. Но возможно, персонажам нехватает кое-каких условий для того, чтобы стать типическими. На мой взгляд, пьеса представляет собою буржуазную семью. Но именно из-за этого она и имеет некоторые недочеты" („Письма к Чужестранке", т. I, стр. 506).

В последних словах письма Бальзак подчеркивает реализм своей драмы. Он говорит о реализме не прямо, а описательно, ибо, как известно, в те годы термина „реализм", характеризующего определенный стиль в искусстве, еще не существовало.

Бальзак говорит не о „пьесе о буржуазной семье", а о том, что „пьеса представляет собою буржуазную семью". Художественное творчество, драматургическое искусство не должно быть внеположно действительности, напротив, действительность — буржуазная семья в ее различных отношениях и связях — и является содержанием произведения. Бальзак хочет создать „драму, которую являет собою общество", как он выразился несколько позднее в предисловии к „Человеческой комедии".[34] Эти принципы он стремился перенести и в свою драматургию, и здесь „Урок брака" является первым опытом, — опытом не свободным от недочетов, именно из-за тенденции автора сделать материал буржуазной жизни предметом художественного отображения.

Читка пьесы в театре „Ренессанс" состоялась 25 февраля 1839 г. Драма не была принята к постановке, повидимому, потому, что дирекция театра договорилась с Александром Дюма, — более удачливым, чем Бальзак, драматургом — о постановке в первую очередь его пьесы „Алхимик". Бальзак, затративший на работу массу сил и энергии, влезший вследствие этого в новые, весьма значительные долги, был чрезвычайно огорчен. О неудаче читки появились издевательские заметки в прессе.

Ни к чему не привели и переговоры с другими театрами. Директор и актеры „Théâtre Français" нашли произведение „великолепным, но невозможным для постановки в его настоящем виде, вследствие слияния комического и трагического". („Письма к Чужестранке", т. I, стр. 507). Известный критик Гюстав Планш заявил, что пьеса хороша, но все же обнаружил в ней немало недочетов. Бальзак пишет об отзыве Планша своей возлюбленной следующее: „Планш вернул мне мою пьесу. Он находит ее выше всего, что сейчас создается, но у нас совпадают взгляды на ее недостатки. С точки зрения настоящего искусства их в пьесе много" („Письма к Чужестранке", т. I, стр. 509, письмо от 14 апреля 1839 г.).

Пьеса была поставлена лишь в 1910 г. знаменитым Антуаном. Об этой постановке мы расскажем ниже, а сейчас перейдем к знакомству с самим произведением в его окончательной редакции.

Семья бакалейного торговца Жерара процветает. Жерар, его жена и две дочери — Каролина и Анна — пользуются всеми благами буржуазной жизни. Но восемь лет тому назад Жерар взял в свой дом девочку. Теперь она — старшая продавщица его магазина. Жерар в преклонном возрасте, но это не мешает ему страстно полюбить девушку, Адриенну Герен. Поздняя страсть главы семьи не остается незамеченной для жены и дочерей. Они организуют заговор против Адриенны и, когда Жерар уезжает по делам, пытаются провести его в жизнь. Они побуждают кассира предприятия Робло сделать предложение Адриенне. Дюваль, тесть Жерара, аптекарь, говорит кассиру: „Мой друг, ты честен, у тебя есть будущее, ты знаешь дело. Я обещаю тебе сто тысяч франков, если ты сможешь в положенный срок, в течение двух недель жениться на Адриенне Герен...“ (действие 1-е, сцена 8-я). В случае ее отказа хотят создать ситуацию, при которой Адриенну можно будет уволить еще до приезда хозяина. Дело в том, что Адриенна любит Жерара не менее горячо и преданно, чем он ее. Она вежливо выставляет Робло, заявляя, что только Жерар может решить ее судьбу. Тогда приводится в действие второй вариант заговора: м-м Жерар обвиняет ее в том, что из-за нее уходит кассир, проработавший у них двенадцать лет, и увольняет ее: „Да, мадмуазель, вы вскружили голову нашему кассиру... Вашими заигрываниями вы переворачиваете разум этого человека. Несомненно, человек холодный и сдержанный, как Робло, должен быть очень возбужденным, чтобы притти в подобное состояние. Хорошо воспитанная девушка не дает мужчинам поводов заниматься ею. Это бывает только с определенными женщинами... Вы должны понять, м-ль Герен, что, несмотря на все мое желание сохранить вас здесь, мы не можем держать вас долее. Мы не можем колебаться в выборе между Робло, который работает здесь двенадцать лет, и вами — со стажем меньше на четыре года. Он не согласен остаться, если вы не уйдете“ (действие 1-е, сцена 12-я). Адриенна должна исчезнуть скомпрометированной в глазах Жерара — вот к чему стремятся внутрисемейные заговорщики. В тот же день приезжает Жерар. Отсутствие Адриенны его чрезвычайно волнует. Он требует, чтобы она была возвращена, он обращается к жене с приказанием: „Вы, мадам, вы сами встретите Адриенну, вы сделаете так, чтобы она забыла все, что случилось“ (действие 2-е, сцена 8-я). Жерар отправляется на поиски Адриенны, но она, информированная братом, адвокатом Гереном, возвращается сама. В отсутствие Жерара она ведет разговор с м-м Жерар. Диалог носит весьма драматический характер. Адриенна заверяет своего врага в полной преданности счастью семьи. Несмотря на настояния Жерара она не вернется против воли его жены. Но она в то же время предупреждает с большой искренностью, что ее уход сломает прежде всего семью ее благодетеля. Да, они любят друг друга взаимной

любовью. Но Адриенна заявляет: „Здесь — я сильна, здесь я могу сопротивляться, могу оказать вам тысячу услуг, предотвратить несчастья, большие несчастья. Если же вы меня удалите, мы все погибнем. Из-за любви к нему я уже подумывала о бегстве. Но он отправился бы искать меня даже в дебри Америки. Если я останусь во Франции, он будет безумствовать... Другие притворяются добродетельными. Я по-настоящему правдива... Здесь, в домашнем святилище, я сумею пожертвовать любовью, которая вас оскорбляет. Есть величие и в чистой любви... Будучи бесчестной, я могла бы вас разорить. Вы не знаете, куда может привести его эта страсть, которая все возрастает по мере того, как день ото дня он становится слабее... Я люблю, но я борюсь. Это все, что могут потребовать свет и бог“ (действие 3-е, сцена 4-я).

„Тартюфа в юбке“ нет и в помине. Перед нами симпатичная, честная, искренняя девушка, глубоко полюбившая человека значительно старше ее, готовая принести в жертву ради счастья его семьи эту свою первую, чистую любовь.

„Выходите замуж“, — отвечает м-м Жерар. „Разве это возможно, — возражает Адриенна, — вы не представляете себе, как велика его ревность. Будет двойная катастрофа. Двойной траур... Покуда он богат, счастлив, я отвечаю за себя. Но, может быть, против его несчастий, его отчаяния я окажусь бессильной... Сделайте его счастливым при помощи внутрисемейной гармонии, и с каждым днем мои старания будут все менее трудными“. В конце концов м-м Жерар соглашается с Адриенной. „Вы правы, — говорит она. — Здесь вы более в безопасности, чем где бы то ни было. Вернитесь с моего согласия, но храните все в глубокой тайне“.

Итак, договор заключен: Адриенна остается в семье, чтобы содействовать ее укреплению. Однако, новое обстоятельство обостряет трагичность ситуации. Жерар настаивает на том, чтобы его старшая дочь Каролина вышла замуж за брата Адриенны, адвоката Герена. М-м Жерар старается не допустить этого, а заодно нанести удар и отношениям мужа с Адриенной, завлечь его в хитрую ловушку. Она уверяет мужа, что эти люди, Адриенна и ее брат, интересуются только их состоянием, и предлагает произвести опытную проверку. Жерар должен объявить Адриенне о своем банкротстве. „Испытайте их, — говорит м-м Жерар. — Сегодня торговля так неустойчива, что с минуты на минуту самый богатый дом может стать самым бедным. Посмотрим, какими они будут в случае неожиданного разорения. Воспользуйтесь этим, чтобы поставить Адриенну в условия несчастья“ (действие 3-е, сцена 10-я). Однако, этот план имел бы успех только в том случае, если бы Адриенна действительно была Тартюфом в юбке. Он проваливается, так как она искренна и честна. Когда Жерар, с помощью Робло, симулирует перед Адриенной свое разорение, она предлагает любимому че-

ловеку все свои сбережения. Потрясенный, Жерар велит кассиру дать ей вдвое больше. Оказывается, что и Жерар не знает как следует характера Адриенны. Когда она понимает, что все это комедия, — хуже того, что ее подозревали в нечестности и проверяли таким способом, она приходит в негодование. „Я восхищалась вами, — говорит она Жерару, — вы казались мне большим человеком. А теперь я нахожу вас жалким... Разве любящий опускается до таких подозрений? То, что вы подозревали меня в неверности, было для меня доказательством вашей любви... Но подозревать мою честность, мою добродетель — значит похоронить меня заживо в презрении. Вы шпионили не в моем сердце, но в моем характере, вы использовали массу хитростей, уловок... все это для того, чтобы знать — люблю ли я... Что? Деньги! — Да, я могу остаться у вас, я чувствую себя в безопасности“ (действие 4-е, сцена 6-я).

Жерар сознает свою вину перед Адриенной и, чтобы загладить ее, предлагает ей бежать с ним. Адриенна согласна простить его только в том случае, если он останется среди своих и выполнит свои обязанности отца и мужа. Семье Жерара она жертвует своим будущим женщины.

Вторая драматическая линия развивается параллельно основной. Каролина, любящая старшего приказчика отца, Ипполита, достает мышьяк, чтобы покончить самоубийством. Вмешивается ее сестра, Анна, и предлагает отравить Адриенну, в которой она видит источник всех зол, постигших семью. Анна готова пойти на преступление, „чтобы спасти сестру от смерти, мать — от отчаяния, которое может ее убить, и отца — от страсти, не отступающей даже перед ужасными несчастьями“ (действие 4-е, сцена 14-я). Покушение не удается. Все становится известным Жерару, и он решает порвать с семьей, оставив ей свое состояние. Он уедет с Адриенной. „Я буду ждать тебя в Гавре, — говорит он Адриенне. — Я одинок и беден“. Затем, обращаясь к жене и дочерям, добавляет: „Прощайте, мы больше никогда не увидимся“.

Все эти переживания настолько потрясают его старческий разум, что он в момент ухода из семьи становится сумасшедшим. На Адриенну сумасшествие возлюбленного производит страшное впечатление, и она тоже теряет рассудок. От торгового дома Жерар остались лишь одни обломки. Меланхолическое спокойствие двух несчастных, вокруг которых хлопочут изо всех сил три женщины и Луи Герен (Каролина все-таки выходит замуж за него, тем более, что человек он прекрасный), позволяет избежать необходимости изолировать их. Они не узнают тех, кто за ними ухаживает, они не узнают друг друга. Этой тяжелой картиной заканчивается драма „Урок брака“.

Такой увидел Бальзак современную ему буржуазную семью. Распад отношений между женой и мужем, между отцом и дочерьми, оковы брака, подкрепленного общностью собственности, не позво-



Бальзак, Фр. Леметр и Т. Готье в 1843 г.

Рисунок Т. Готье

ляющие поступать сообразно голосу сердца; коварство, клевета, ложь, убийство — как средства восстановить внутрисемейное единство, — вот о чем впервые в истории французской драматургии XIX в. так смело и правдиво рассказывает драма Бальзака.

Драма имеет ряд существенных отличий от конспекта, изложенного в письме к Ганской. В конспекте кассир — сообщник Адриенны, в драме — он единомышленник „семейной группы"; в конспекте Адриенна имеет свою „партию", в драме она, по существу, одна. Но это — частные отличия. Есть и более существенные: в конспекте Адриенна — „Тартюф в юбке", мелодраматическая злодейка, разрушающая спаянную, дружную семью, в драме она — простая, хорошая девушка, идущая на предельные жертвы, чтобы спасти эту семью во вред своей любви; в конспекте, как уже отмечалось, исход — „счастливый": семья остается с состоянием, а влюбленный старик — со своей возлюбленной, и перед ними открывается перспектива „американского" обогащения; в драме финал грубоко трагичен; в конспекте мы видим реабилитацию буржуазной семьи, разоблачение адюльтера мужа, отрицательный образ любовницы, разлагающей эту семью изнутри, героические образы ее положительных членов; в драме — разоблачение тирании буржуазной семьи, ее гнета, сочувственное отношение к сильной страсти, пусть даже старческой, положительный образ героини, еще более оттененный в своих привлекательных свойствах светлым образом ее брата, адвоката Луи Герена. Трагический исход драмы подчеркивает, насколько виновата семья с ее требованиями, традициями, законами.

Впрочем, у Бальзака нет правых и виноватых. Он раскрывает в художественных образах увиденную и понятую им жизнь буржуазного общества, его социальной ячейки — семьи, не давая этим образам авторской эмоциональной окраски. Он ставит своей задачей говорить правду об обществе, а перед лицом этой безотрадной правды все действующие лица в равной мере и правы и виноваты. Тут сказывается тот реалистический объективизм Бальзака, построенный на контроверзе, нити от которого протягиваются к объективизму Флобера, понимаемому как основной творческий принцип, к узкому объективизму натуралистов.

„Урок брака" представляет собой драматургическое отображение действительности, данное в духе „семейных" романов и повестей „Человеческой комедии". Дело не только в том, что в них можно отыскать целую галлерею образов, так или иначе напоминающих персонажи первой бальзаковской драмы. Дело в кое-чем более существенном и глубоком: в подходе к отображению действительности. В предисловии к „Человеческой комедии", написанном через три с половиной года после окончания работы над „Уроком брака", Бальзак говорит:

„... Я придаю явлениям постоянным, ежедневным, тайным или явным, фактам личной жизни, их причинам и законам такое же значение, какое историки придают явлениям общественной жизни народов". В своей драме Бальзак старался отобразить именно „явления постоянные, ежедневные, тайные или явные, факты личной жизни, их причины и законы..."

Отвергнутая парижскими театрами, пьеса была прочитана автором в двух салонах — м-м Кутюрье де Сен-Клэр и маркиза де Кюстин и встретила признание. Это будет вполне понятно, если мы сопоставим буржуазное содержание пьесы с аристократической природой салонов, в которых она читалась. В печати один лишь Теофиль Готье отозвался о драме положительно. „... В „Уроке брака", — писал он, — находишь знание человеческого сердца, анализ тонкий и мощный, точное наблюдение над нравами... Мы восхищены, что Бальзак взялся наконец за театр".[35]

Со времени провала драматургического первенца зрелого Бальзака прошло более семидесяти лет. 12 марта 1910 г. драма „Урок брака" была, наконец, поставлена основателем „Свободного театра" Антуаном в театре „Odéon" в Париже и вызвала целую бурю восторженных отзывов. На смелую постановку Антуана откликнулась вся театрально-критическая Франция. Появились рецензии Анри де Ренье, Максимена Ролла, Нозьера, Ги Лонэ, Ленотра, Леона Блюма и многих других. Части этих отзывов мы коснемся в последней главе настоящей работы, а некоторые приведем здесь.

„Одна из самых трагических и самых мощных пьес, которые нам оставил XIX век", — утверждает Ж. Ленотр.[36]

„Никогда еще никто не рисовал более зрело семейный разлад, никогда еще никто не восставал более решительно против законов брака и тирании детей", — говорит Ги Лонэ.[37]

Современный французский политический деятель, социалист Леон Блюм, являющийся крупным литературоведом, специалистом по творчеству Стендаля, так оценивает драму Бальзака: „Пьеса продолжительного, местами захватывающего интереса, мощной новизны и смелости. Она полностью раскрывает бесспорную даровитость Бальзака-драматурга. Движение и эффекты говорят о театральном таланте. Прирожденное знание ситуаций, сценических картин, перипетий, эффектов выявляется в пьесе достаточно уверенно. Диалог по умению отчеканивать вдохновенное слово, поражать пословицей, содержащей моральное наблюдение, зачастую напоминают диалог Бомарше.[38]

Бриссон объясняет причину отказа от постановки „Урока брака" во времена Бальзака: „Возможно, что Бальзак шокировал публику 1839 г. теми самыми качествами, которые мы больше всего в нем ценим: реализмом наблюдения, зрелостью, неумолимой ясностью психологического анализа, горечью, разлитой повсюду..."[39]

Действительно, реализм Бальзака был неприемлем не только для французской сцены тех лет, но и для всей тогдашней французской литературы. Об этом можно судить по той, большей частью отрицательной, критике, какою была встречена „Человеческая комедия". Что же касается театра, то в нем в конце 30-х гг. были еще сильны романтические традиции, глубокие корни пустила схематическая мелодрама, и неудивительно, что реалистической драме Бальзака была предпочтена второстепенная романтическая пьеса Дюма „Алхимик".

3

Драма „Урок брака" была отвергнута, и надежды Бальзака на возможность „показать на театре правду" рухнули.

Но писатель не оставляет своих драматургических попыток. Он готов пойти на известные компромиссы, лишь бы добиться постановки своих пьес на сцене парижских театров.

Результатом таких компромиссов и являются две его пьесы, следующие в хронологическом порядке в последовательности написания за „Уроком брака", — „Вотрен" (Vautrin) и „Находчивый Кинола" (Les ressources de Quinola). С этими пьесами связано большое количество анекдотов и легенд о методе их создания (якобы коллективном), об их постановке и т. п. На подобных не существенных для понимания произведений Бальзака анекдотах и легендах мы останавливаться не станем.

Несомненно, что, выбирая Вотрена в качестве героя драмы или трагикомедии, Бальзак рассчитывал на значительную популярность среди читателей этого созданного им в „Человеческой комедии" яркого художественного образа. Он был уверен, что читатели эти станут его зрителями, едва увидят на афише название пьесы — „Вотрен".

Бальзак начинает работу над пьесой во второй половине 1839 г. В октябре он сообщает Ганской, что пьеса пойдет в театре „Porte-Saint-Martin". В январе 1840 г. прошли репетиции. Первое преставление, оказавшееся и последним, состоялось 14 марта 1840 г. Роль Вотрена блестяще сыграл Фредерик Леметр. 16 марта официальный орган „Le Moniteur universel" опубликовал короткую заметку следующего содержания: „Министр внутренних дел запретил представление драмы, показанной вчера в театре „Porte-Saint-Martin" под названием „Вотрен". Пьеса вновь увидела свет лишь в промежуток времени между революцией 1848 г. и государственным переворотом Бонапарта.

Приводим краткое содержание пьесы.

Действие происходит в Париже в 1816 г., в первые годы Реставрации. Двадцать три года тому назад герцог де Монсорель, ныне один из реэмигрантов, уверенный, что его жена изменила ему до брака и что ребенок, которого она родила, не

от него, распорядился устранить младенца и убить подозреваемого любовника. Только на этих условиях он согласился продолжить видимость счастливой семейной жизни. Больше того: он усыновил своего побочного сына от испанской куртизанки, Альбера, и заставил жену признать последнего сыном и законным наследником. Драма начинается с того, что герцогиня встречает у испанского посланника молодого человека, Рауля де Фреска, который очень на нее похож, и сердце ей подсказывает, что это ее сын, Фернанд. Рауль принят в высшем аристократическом обществе, но происхождение его туманно. В действительности, когда ему было двенадцать лет, т. е. одиннадцать лет тому назад, его, босоногого побирушку, встретил получивший свободу каторжник Жак Коллен, известный под именем Вотрена. Вотрен воспитал мальчика в полном неведении, откуда берутся средства на его жизнь. Рауль сохранил свою чистоту и благородство. Вотрен намерен сделать из него орудие своей мести обществу. Он введет его в аристократические круги, будет руководить им и этим возместит свою социальную ущербленность, свое безличие. Планы Вотрена встречают непредвиденное препятствие: Рауль полюбил дочь испанского герцога Инесу де Кристобаль, уже помолвленную с Альбером. Она отвечает на любовь Рауля. Но кто он по происхождению? И вот Вотрен приносит свои замыслы в жертву счастью Рауля. Он выдумывает романтическую историю, связанную с революционными событиями в Мексике, где находится отец Инесы, герцог де Кристобаль. Себя Вотрен выдает за мексиканского генерала Крустаменте. Он якобы привез волю герцога, чтобы Инеса вышла замуж за сына вершителя судеб Мексики, Амоагоса, Рауль якобы и есть сын Амоагоса. Теперь Рауль имеет происхождение и род. Все счастливы, кроме Альбера и его отца, герцога де Монсореля, планы которых, связанные с Инесой, рушатся, и герцогини де Монсорель, видящей в Рауле своего утраченного сына Фернанда. Альбер вызывает Рауля на дуэль. Вызов принят. Рауль пишет Инесе письмо, в котором рассказывает ей всю правду о себе, в пределах известных ему. Вотрен, чтобы отвратить опасность от своего любимца, приказывает членам своей шайки, выступающим на протяжении всей пьесы, убить Альбера. Он роется в семейных бумагах Монсорелей и обнаруживает, что Рауль — действительно сын герцогини. Больше того, ему удается раздобыть документ, удостоверяющий, что герцогиня и ее первый возлюбленный перестали встречаться за одиннадцать месяцев до рождения Рауля. Таким образом, ясно, что Рауль — сын герцога де Монсореля. Вотрен предотвращает им же самим подготовленное убийство Альбера и отправляется к герцогине де Монсорель. Она умоляет Вотрена вернуть ей сына. Для Вотрена это значит лишиться своей одиннадцатилетней привязанности, и тем не менее он открывает

ей и герцогу, кто такой Рауль. Герцог умоляет жену о прощении, Рауль мирится с Альбером и женится на Инесе. А Вотрена выдает полиции один из его бывших сообщников, работающий в качестве слуги в доме герцога. Полиция арестовывает его. Однако, Вотрен, которому Рауль на прощание крепко жмет руку, обещает в скором времени вернуться и назначает ему свидание через десять месяцев.

Почему эта романтико-мелодраматическая пьеса была запрещена после первой же постановки? Распространенное мнение утверждает, что якобы вследствие трюка Фредерика Леметра, который взбил кок на своем парике, подобный королевскому коку, и этим вызвал негодование высших сфер. Это — один из анекдотов, вариируемых на все лады в связи с постановкой „Вотрена". Однако у господствующего класса были иные, более существенные основания для выступления против пьесы, ярче всего отразившиеся в рецензии о постановке, напечатанной в „Gazette de France" 18 марта 1840 г.

Эта статья оплакивает падение общественного вкуса, который заставляет выдающийся ум (понимай — Бальзака!) искать героя для своей драмы на каторге. Центральный персонаж — это „проза преступления", „реальный преступник", „настоящий каторжник", клейменый палкой надсмотрщика и раскаленным железом палача. Концепция характера Вотрена — это не только „отрицание социальных добродетелей", но и „отрицание чувства морали". Из пьесы можно вывести, утверждает рецензент, лишь одно заключение: „человек представляет собою совершенно извращенное животное; добродетель — это лишь условность, общественная неправда; а когда проникаешь в самую суть вещей действительности, то отдаешь предпочтение каторжникам, у которых есть преимущество перед людьми общества: они искренни... Согласно этой странной поэтике морали больше не существует, разум представляет собою единственную высшую реальность, а мир оказывается вдруг озаренным солнцем, которое светит в грязи".

Если образ Вотрена в „Человеческой комедии" вызывал у критиков той поры встревоженные отрицательные отзывы, вроде: „Вотрен — это чудовище",[40] „Вотрен — чудовищный образ"[41] и т. п., то Вотрен на сцене, пусть даже значительно смягченный, театрализованный, должен был вызвать запрещение постановки пьесы. Это объясняется тем подспудным содержанием, которое Бальзак вложил в своего героя.

Проследим в основных чертах эволюцию образа Вотрена на протяжении „Человеческой комедии", а затем перейдем к анализу его сценического воплощения.

Идеология Вотрена берет свое начало от идей эпохи Просвещения. Об этом свидетельствует хотя бы отрывок из разговоров между выступающим в обличье аббата Эрреры Вотреном и Люсьеном де Рюбампре: „Читали ли вы Вольтера?" — спросил

Жюльен Карлоса Эрреру. „Больше того, — ответил каноник, — я его провожу на практике“ (Бальзак, „Утраченные иллюзии“, изд. „Academia“, стр. 869. Разрядка моя — *А. Г.*).

Раскрывая в целом ряде произведений образ Вотрена, Бальзак показывает, как осуществились идеи просвещения в практике не воображаемого — „разумного“, — но реального буржуазного общества. Он демонстрирует эти идеи в их предельном развитии, доводит до закономерного финала их эволюцию — до саморазрушения. То, что Бальзак достаточно ясно сознает эту существенную сторону своего реализма, явствует хотя бы из его предисловия к первому изданию романа „Блеск и нищета куртизанок“. Он пишет: „... Автор... предпринял анализ и критику общества во всех его областях. Ни один читатель не может отказать ему в смелости в том, что он идет до дна вопросов, изучает их во всех аспектах“ (Соч., т. XXII, стр. 577). Разрядка моя — *А. Г.*).

Вотрен — это человек, утративший свое общественное „я“ в товарно-фетишистском обществе, это пример обезличения человека в буржуазной действительности. Вотрен обезличен формальным законом за то, что взял на себя чужую вину и спас от каторги своего друга. И вот он — каторжник, клейменый, номер такой-то... Бежав с каторги, он вновь нарушил закон, он — вне закона. Действуя в этих условиях незаконным путем, он как бы восстанавливает социальную справедливость — мечту просветителей XVIII в.

Вотрен ведет ожесточенную борьбу за восстановление своей личности. Изгнанный из общества, он тем или иным путем стремится занять в нем определенное место. Он преподает Растиньяку урок житейской мудрости: „Нужно либо ворваться пушечным ядром в эту людскую гущу, либо прокрасться чумою в нее“ („Старик Горио“, изд. „Красн. газеты“ 1929, стр. 131). В обществе он сам является своим двойником. Каторжник Жак Колен выступает как буржуа-рантье Вотрен в пансионе м-м Воке; как аббат Карлос Эррера, когда он ведет большую игру со ставкой на Люсьена; после гибели Люсьена он становится начальником сыскной полиции под личиной Сент-Эстева; тут мы видим его в обличье шведа Гальперциуса, любителя музыки и филантропа; там он ведет предвыборные интриги и дает депутатское место своему сыну, Дорланж-Салленову, по материнской линии внуку Дантона... Он — и „Надуй-смерть“ и господин Жюль... В драме „Вотрен“ он выступает как семикратный трансформатор. Мы видим его в качестве иностранного дипломата, министра, присутствующего на рауте (Соч., т. XVIII, стр. 9); он подчеркивает свою вкрадчивую настойчивость скромным черным одеянием в разговоре с герцогом де Монсорелем (там же, стр. 41); для того, чтобы поразить полицейского — шпиона, предателя и убийцу, он принимает облик человека эпохи первой французской революции, барона Вье-Шена (там же, стр. 44); он надевает

маску менялы (там же, стр. 67); когда ему нужно увлечь пылкое южное воображение матери и дочери де Кристобаль, он является в феерическом наряде экзотического мексиканского генерала — правой руки вымышленного диктатора Мексики (там же, стр. 77); вот он перед нами в облике Наполеона à la буржуа (там же, стр. 96). Вне своих феерических одеяний Вотрен как личность не существует. Он выбирает себе внешний облик, определяемый костюмом и гримом с учетом психологии тех, с кем ему приходится в различных случаях встречаться, бороться, совместно действовать. Без переодеваний Вотрен немедленно превращается в каторжника Жака Колена. Таков он в отношениях к себе подобным, с товарищами по каторге, по преступному миру.

Однако, покуда Жак Колен сам из себя создает своего „двойника", которому до поры до времени открывается доступ в общество, ему все время, на каждом шагу угрожает страшная опасность разоблачения. Сыскная полиция не дремлет, Мишонно-Пуаре, Биби-Люпены всегда найдутся. И вот — провал Вотрена в пансионе Воке („Старик Горио"), опознание его на маскараде Растиньяком („Блеск и нищета куртизанок"), поиски его личности в тюрьме (там же). Вотрен пытается поэтому создать себе внешнего „двойника". В „Человеческой комедии" мы видим несостоявшегося „двойника" — Растиньяка, реальных „двойников" — Люсьена де Рюбампре и, повидимому, сына Вотрена, де Салленова. В драме „Вотрен" в качестве „двойника" намечен Рауль.

Действительно ли романтическая тема „двойника" входит в творческие намерения Бальзака при создании образа Вотрена? Ряд высказываний самого писателя свидетельствует о том, что он стремится дать р е а л и с т и ч е с к у ю интерпретацию этой темы. Он нередко пользуется такими терминами, как „второе Я", „заместитель", „двойник". В „Прощенном Мельмоте" преступный кассир Кастанье выступает как з а м е с т и т е л ь (термин этот Бальзак применяет в предисловии к первому изд. „Прощенного Мельмота". — Соч., т. XXII, стр. 418) Мельмота и не спроста становится после заключения договора и внешне схожим с дьявольским англичанином. В последней части „Утраченных иллюзий" Вотрен доказывает, что его затаенная мысль — вновь обрести свою индивидуальность при помощи заместителя, внешнего „двойника", вполне осуществима. Вотрен готов закрыть глаза на то обстоятельство, что самый факт обращения к такому заместителю только подчеркивает закономерность обезличивания человека в буржуазном обществе, невозможность избавиться от этого обезличивания. Вотрен говорит Люсьену: „Я вас выудил, я возвратил вам жизнь, и вы принадлежите мне, как творение — творцу... тело — душе... Я всегда буду счастлив вашими наслаждениями, которые для меня запретны. Словом, я с т а н у в а м и" („Утраченные иллюзии", стр. 864. Разрядка моя — *А. Г.*). Вотрен развивает свою мысль. Когда он замечает, что слабохарактерный Люсьен готов принять его предложение, он

восклицает: „Я хочу любить свое творение, придать ему форму, вылепить его себе на потребу, чтобы любить его, как отец любит ребенка. Я буду ездить в твоем тильбюри, мой мальчик, наслаждаться твоими успехами у женщин, говорить себе:—„Этот красивый молодой человек — это я...“ („Утраченные иллюзии“, стр. 871. Разрядка моя — *А. Г.*). В романе „Блеск и нищета куртизанок“ Бальзак пишет о своем герое: „Принужденный жить вне света, куда закон навсегда запрещал ему вернуться, истощенный пороком и отчаянным, ужасным сопротивлением, но одаренный душевной силой, снедающей его, этот человек, отвратительный и великий, темный и знаменитый, пожираемый лихорадкой жизни, возрождался в изящном теле Люсьена, чья душа стала его душой. Он сделал этого поэта, которому передал свою твердость и железную волю, своим заместителем в общественной жизни... Он сделал его своей вещью. . Никакая жертва не была тяжела для этого страшного человека, лишь только дело касалось его второго Я...“ В дополнение к таким достаточно очевидным высказываниям Бальзак подчеркивает, что Вотрен—это „гражданский мертвец, непременно хотевший социально возродиться“ (Избр. соч., т. X, ГИХЛ, стр. 72—73. Разрядка моя — *А. Г.*). Бальзак подчеркивает тему „двойничества“ настойчиво и неоднократно. Так, в заключительных частях романа „Блеск и нищета куртизанок“ он пишет о Вотрене: „Его могучие способности, поглощенные Люсьеном, работали только для Люсьена. Он наслаждался его успехами, его любовью, его честолюбием. Для него Люсьен был его видимой душой... Он видел в Люсьене Жака Колена, красивого, молодого, благородного, становящегося послом“ (там же, стр. 348. Разрядка моя — *А. Г.*). Можно утверждать, что Бальзак, создавая образ Вотрена, совершенно сознательно стремился перевести на язык реализма мистифицированный немецкими романтиками образ „двойника“. В „Блеске и нищете куртизанок“ Бальзак прямо говорит об этом: „Надуй-смерть“ осуществил немецкий предрассудок о двойнике путем нравственного отцовства...“ (там же. Разрядка моя — *А. Г.*). Подобные же мысли развивает Вотрен и в драме, носящей его имя. Он говорит Раулю: „Ад — это мир каторги и преступников, который юстиция и жандармы разукрасили клеймами и кандалами... Рай — это прекрасный особняк, богатые кареты, изысканные женщины, почести. В этой жизни есть два мира; я выбрасываю тебя в лучший, а сам остаюсь в худшем...“ (действие 3-е, сцена 10-я. Соч., т. XVIII, стр. 74).

Для Вотрена нет возможности восстановить свою личность в сложившихся буржуазных условиях жизни. Все его попытки терпят неудачу, и в „Человеческой комедии“ он становится начальником сыскной полиции, а затем уходит в отставку и занимается плетением интриг внутренней политики, все время действуя под чужими именами. Сюжетно — сценический Вотрен не

связан с Вотреном бальзаковской прозы, пьеса не является эпизодом из жизни героя „Человеческой комедии“, она содержит самостоятельную сюжетную линию. Между прозаическим и драматургическим персонажем имеются весьма существенные различия.

Вотрен в пьесе — несравненно мягче, человечнее, альтруистичнее, чем его прообраз из „Человеческой комедии“. Там он — резко выраженный антисоциальный с буржуазной точки зрения тип, на сцене же он вступает в контакт с самыми высшими сферами общества, с аристократией, обслуживает интересы герцогини де Монсорель и ее семьи. Там он сеет зло, здесь он приносит мир и добро. Там его переодевания, личное „двойничество“ и подыскание себе alter ego преследуют сугубо эгоистические, зачастую даже преступные цели; здесь он действует во имя Рауля, его счастья, счастья его матери. И все же даже смягченный образ Вотрена был признан „социально-опасным“. Разумеется, сцена производит несравненно большее эмоциональное воздействие, чем чтение, и это было учтено, когда „Вотрена“ решили запретить. Бальзак прекрасно понимал подобные охранительные тенденции правительства Луи-Филиппа. Примерно в это же время он писал в романе „Блеск и нищета куртизанок“: „Правительство, пугающееся всякой новой мысли, изгнало из театра элемент злободневного комизма. Буржуазия, менее либеральная, чем Людовик XIV, дрожит в ожидании своей „Женитьбы Фигаро“, запрещает играть политического Тартюфа и, конечно, не позволила бы играть Тюркаре [главный персонаж комедии Лесажа „Тюркаре“ — *А. Г.*], так как Тюркаре стал властелином. С тех пор комедия рассказывается, и книга становится менее скорым, но более верным оружием поэтов“ (Избр. соч., т. X, ГИХЛ, стр. 151).

Ряд мест в пьесе делал ее неприемлемой для современности. Приведем, к примеру, следующий отрывок диалога между Вотреном и Раулем:

> Вотрен. Дитя, есть два вида людей, которые могут все.
> Рауль. И это?
> Вотрен. Короли, которые находятся или должны находиться над законом, и... преступники, которые находятся под ним.
>
> (Действие 3-е, сцена 10-я, Соч., т. XVIII, стр. 69).

Неприемлемо для современности было и идейное содержание пьесы, заключающееся в раскрытии обезличения человека в буржуазных общественных условиях, в показе общества как мира преступников: вверху — герцог и его пособники, внизу — Вотрен с сообщниками; в выявлении распада семейных связей высших сфер.

Однако, все это выполняется не тем реалистическим методом отражения действительности, который так ярко раскрылся

в прозаическом творчестве Бальзака на протяжении 30-х гг., в известной мере преобладал в его первой завершенной пьесе „Урок брака“ и вновь появится в пьесах, написанных после „Вотрена“ и „Находчивого Кинола“. Образ Вотрена и других действующих лиц, ситуация пьесы, ее сюжет — все это подано одновременно в романтическом и мелодраматическом духе.

Пьеса насыщена мелодраматическими ужасами: по приказу герцога де Монсореля убивают предполагаемого возлюбленного его жены, устраняют якобы незаконного ребенка; ситуация невинно оклеветанной жены и матери, страдающей в течение двадцати трех лет (!), здесь переносится в высший свет времен Реставрации — в среду реэмигрировавшей аристократии; выделяется трансформированная мелодраматическая линия „естественного“ человека, приложенная к новым условиям, — тема найденыша, воспитанника Вотрена, Рауля де Фреска, в действительности Фернанда де Монсореля. Мелодраматизм произведения заключается не только в том, что оно насыщено характерными для мелодрамы сценическими положениями, — это лишь формальная сторона дела; мелодраматизм в том, что существенные обстоятельства действительности: семья, вопрос об отцовстве, о правах женщины в семье, обезличение человека и т. п., образы, персонажи, подвизающиеся в этих обстоятельствах, — все это дано схематически, в общих чертах. В дополнение к тому, что уже было сказано о главном герое пьесы, можно прибавить, что облик его получился плоскостным, что он, в отличие от Вотрена „Человеческой комедии“, находится вне определенного материального мира, что у него нет четкой биографии, что цели его неопределенны, неустойчивы. Недаром Т. Готье, написавший в 1840 г. едва ли не единственную сочувственную рецензию о пьесе, так характеризовал недочеты произведения в целом: „Недостаток „Вотрена“ — в отсутствии реальности. Некоторые места производят впечатление сна и создают ощущение головокружения, которое испытываешь, читая „Тринадцать“. Вотрен — близкий родственник Ферраґюса...“ [42]

Постановка „Вотрена“ была возобновлена десять лет спустя, 23 апреля 1850 г., за несколько месяцев до смерти Бальзака. Социальные сдвиги конца 40-х гг., не омраченные еще реакцией Луи Бонапарта, изменили отношение к пьесе и ее оценку. Герцогиня де Монсорель понимается теперь только как мать, как невинная жертва. Об этом говорит критик журнала „Le Corsaire“. На ряду с мелодрамой он замечает в пьесе „правдивую часть, полную величия и торжественности. Это — материнская любовь, это — женщина, угадывающая своего сына по одному биению сердца“, и „в этой семейной драме“, „полной возвышенных чувств и пронизывающего горя“, он, критик, узнает гений Бальзака, великого исследователя человеческого сердца. [43] Соответ-

ственно изменяется и понимание образа Вотрена. Другой рецензент пишет о нем: „...Герой правдив, поэтичен, современен и вечен. Его отношение к обществу то же, что и у Кориолана, то же, что и у Прометея по отношению к человечеству. Этот преступник, полный добродетели, поднимающий чистоту, сохраняющий совесть, поистине велик. Нам временами казалось, что тут открывается перспектива на будущее.“ [44]

Понятно, что подобное отношение к „Вотрену“ могло сложиться лишь в период между февральской революцией и установлением бонапартистской контрреволюционной диктатуры. Ни при Наполеоне III, ни в позднейшие времена, в современной нам буржуазной Франции пьеса не могла вызвать сочувствия. Этим объясняются сценические провалы последующих постановок „Вотрена“ 1 апреля 1859 г. и 22 сентября 1917 г.

4

В пьесе „Находчивый Кинола“ (Les Ressurces de Quinola) Бальзак продолжает линию относительных компромиссов и внешних, кажущихся уступок господствующему театральному вкусу, прикрывая, как и в „Вотрене“, свои мысли мистифицированными романтическими и мелодраматическими образами и положениями.

Первые записи и заметки, относящиеся к „Находчивому Кинола“, мы находим в альбоме „Мыслей, сюжетов и отрывков“. Там имеется немало черновых набросков для пьесы — афористических выражений, метких словечек — и две характерные записи. Одна из них содержит сюжет произведения, первоначально задуманного под названием „Гадамар“. Вот эта запись:

> „Гадамар. Куртизанка любит гениального человека, того, кто заставил двигаться при помощи пара корабль в барселонском порту, а он любит чистую молодую девушку. Все препятствия, которые люди противопоставляют изобретателю; его поддерживает Массанилья. Ростовщик, представитель власти, филантроп, банкир, трактирщик, кредиторы“ (Ж. Крепе, „Мысли, сюжеты, отрывки“, стр. 150).

Здесь сюжет пьесы изложен достаточно полно. Пьеса, видимо, носит имя изобретателя, а не его изворотливого слуги. Слуга назван не Кинола, а Массанилья. Следующая запись не нашла своего сценического воплощения, Бальзак не воспользовался ею в работе над „Находчивым Кинола“.

> „Сюжет корабля. — Свести сюда всех, — один ценит работу, другой материал и т. д., каждый в соответствии со своей специальностью“ (там же, стр. 131).

Целого — великого изобретения, парового корабля, — никто не видит и не понимает. Бальзак отыскивает основную идею

пьесы не в сложной любовной интриге, — его замыслы носят чисто „бальзаковский" характер. Он раскрывает их в письме к Ганской от 5 февраля 1842 г.: „... В „Одеоне" будет поставлен „Урок великим людям", большая комедия на тему борьбы гениального человека против своей эпохи..." („Письма к Чужестранке", т. I, стр. 569). В другом письме Бальзак еще обстоятельнее знакомит Ганскую со своими замыслами, показывает сюжетное раскрытие идеи. „Сюжет, — пишет он, — это спор великого человека со своим веком. Я взял для сюжета удивительную историю изобретателя, который заставил в XVI в., в Барселоне, двигаться при помощи пара корабль и утопил его перед тремя стами зрителей. Никто не знал, что с ним сталось, никому не были известны причины его гнева. Но я угадал эти причины и создал пьесу" („Письма к Чужестранке", т. II, стр. 5).

Сущность пьесы ясна из приведенных высказываний.

Остановимся на некоторых, наиболее существенных ее моментах.

„Находчивый Кинола" (на этом названии Бальзак остановился) весьма большая по своим размерам пьеса. Она состоит из пролога и пяти действий. В прологе демонстрируется изумительная находчивость Кинола, беглого каторжника, ныне слуги гениального изобретателя Альфонсо Фонтанареса. Последний попал по обвинению в колдовстве в когти инквизиции. Кинола, угрожая разоблачением любовной интрижки фаворитки короля Филиппа II, добивается того, что она устраивает ему встречу с Филиппом. Король дает распоряжение не только об освобождении Фонтанареса, но и о том, чтобы ему были созданы все условия для проведения опытов в Барселоне. Все это происходит вскоре после разгрома „Непобедимой армады" в 1588 г. В Барселоне, вопреки королевскому повелению, мытарства изобретателя начинаются сызнова. В него влюбляется куртизанка Фаустина Бранкадори, фаворитка вице-короля. Фонтанарес отвергает ее, так как любит „чистую молодую девушку" Марию, претендентом на руку которой является секретарь вице-короля, Сарпи. Бранкадори объединяется с Сарпи и при содействии ростовщика, банкира, лжеученого, инквизиции и т. д. ведет интригу против Фонтанареса и его возлюбленной. Она думает, добившись крушения намерений изобретателя, завладеть им самим. В самые рискованные минуты на помощь Фонтанаресу приходит находчивый Кинола. Благодаря его стараниям корабль все же был выстроен и блестяще испробован в барселонском порту. Но интриганы добились того, что слава выпала не на долю Фонтанареса, а на долю лжеученого, дона Рамона. Тогда Фонтанарес сделал так, что корабль взорвался и затонул. В конце пьесы Бранкадори кается в своих злодеяниях, и так как Мария умерла, Фонтанарес отправляется с Бранкадори во Францию, чтобы при ее содействии отомстить миру. Он говорит ей: „Ты

научила меня понимать, что такое свет. О, мир корысти, хитрости, политики и коварства, теперь он наш!“ (действие 5-е, сцена 6-я, Соч., т. XVIII, стр. 249).

На протяжении пьесы Кинола несколько раз выражает основной замысел Бальзака. Так, в прологе он рассказывает о том, как люди, принадлежащие к различным классам общества, по разным причинам вели борьбу против Фонтанареса: „Этот делал вид, что покровительствует ему, для того, чтобы погубить его; другой сомневался в нашем секрете, чтобы вырвать у него тайну открытия: это был ученый. Третьи предлагали заключить сделку: это были капиталисты, они хотели опутать его...“ (Соч., т. XVIII, стр. 134). Немного дальше Кинола говорит о „дуэли Фонтанареса с его веком“, — выражение, почти дословно повторяющееся в цитированных выше письмах к Ганской (там же, стр. 136). Опасения господствующего класса в связи с возможным торжеством открытия Фонтанареса находят свое выражение в сентенциях великого инквизитора, заявляющего королю: „Этот человек может сделать из множества народов один народ“ (там же, стр. 146), ставящего изобретение Фонтанареса на ряду с движением Реформации: „... Это изобретение и Реформация — слишком много для одного раза. Мы сумеем избежать на некоторое время гнева народного“ (там же, действие 5-е, сцена 5-я, стр. 248). Весьма рельефно развивает Бальзак в пьесе свои антикапиталистические, антибуржуазные настроения. Банкир Авалорос, участник заговора против Фонтанареса, говорит: „Деньги — вот великий секрет. Теряя деньги, можно выиграть время, а с временем можно сделать все. Можно повернуть дурной стороной хорошее дело, и пока другие отчаиваются, овладеть всем. Деньги — это жизнь. Деньги — это удовлетворение потребностей и желаний...“ (там же, действие 2-е, сцена 2-я, стр. 175). Характерен в этом отношении отрывок разговора ростовщика Матье Мажис с Кинола:

Матье Мажис. Капитал не имеет веры...

Кинола. Ни надежд, ни милосердия. Экю не могут принять католичество...

(Действие 3-е, сцена 4-я, стр. 199).

В „Предисловии“ к первому изданию пьесы, которое, в сущности, явилось послесловием к ее сценическому провалу 19 марта 1842 г., Бальзак указывает, что в основу сюжета был положен реальный исторический факт, изложенный Араго в „Annuaire du bureau des longitudes“ 1837 г. на стр. 230—231. Действительно, Араго рассказывает о том, как морской капитан испанец Бласко де Гарай построил судно, которое двигалось при помощи пара. Однако, рассказ Араго, кстати сказать, не претендующий на историческую достоверность, отличается от сюжета пьесы Бальзака по меньшей мере в двух существенных моментах: во-первых, у де Гарая нет стольких врагов, сколько

их у Фонтанареса; во-вторых, — и это самое существенное, — де Гарай получил за свое изобретение награду, в то время как Фонтанарес потерял все. Заключительная часть историйки, рассказанной Араго, гласит: „Несмотря на возражения и противодействие... изобретение Гарая было испробовано, и если бы поход, в котором находился Карл Пятый, не послужил препятствием, оно было бы несомненно отличено. Даже в этих условиях император наградил изобретателя более высоким чином, сделал ему подарок в 200 000 мараведисов, приказал оплатить все его расходы и оказать ему и другие милости.“ Несущественно — правда ли это все или вымысел, вернее — последнее, нам важно знать, какие изменения внес Бальзак в сюжет Араго. У Бальзака гениальный изобретатель глубоко несчастлив. Все и всё против него: любовь, государственная власть, наука, религия... Мы узнаем в этом изменении тенденцию Бальзака дать правдивую, реалистическую картину положения человека творческого, полного прогрессивных идей, в классовом обществе, заинтересованном в сохранении status quo ante, консервативном до мозга костей. Речь идет, разумеется, о господствующем классе, ибо представители общественных низов, вроде Кинола, персонажи, лишенные четких классовых черт, люди страсти, как Мария, возлюбленная Фонтанареса, — они на стороне гения, только благодаря их заботам, любви, преданности он и существует. Но ведь борьба передового человека против косных сил действительности и гибель его в этой борьбе представляют собою одну из важнейших тем „Человеческой комедии“.

В великом творении Бальзака длинной чередой проходят перед читателем отвергнутые гении, непонятые таланты, униженные дарования, растоптанные творцы. Вот Френхофер, гениальный художник из „Неведомого шедевра“ — рассказа, который так любил Маркс; вот Гамбара из повести, носящей имя героя, великий композитор, музыкальный мыслитель и изобретатель, — его судьба обычна для судьбы гения в капиталистическом обществе. „... Инструмент, названный „пангармоникон“, с которым он надеялся приобрести состояние, был продан полицией на площади Шателе вместе с пачкой исписанной нотной бумаги, а на другой день после продажи в эти партитуры завертывались на рынке плоды, масло и рыба... Как бы то ни было, деньгами, вырученными от этой продажи, было заплачено за квартиру и судебные издержки...“ (Соч., т. XIV, стр. 270, изд. Пантелеевых). Гамбара превращается в нищего и душит свой гений алкоголем; вот Бальтазар Клаэс из „Поисков абсолюта“ — замечательный ученый, химик-экспериментатор, непонятый ни обществом, ни родными; вот Давид Сешар из „Утраченных иллюзий“, открытие которого в области изготовления бумаги, могущее совершить целый переворот, путем хитростей и злодеяний захватывается его конкурентами; вот Зефирин Маркà, выдающийся политик, вынужденный торговать своим даро-

ванием; вот Рабурден, неудачливый реформатор административного аппарата Франции, честный, прямолинейный, запутавшийся в сетях интриг, подхалимства и лжи; вот Бернар Палисси, эмальер XVI в., ученый изобретатель из неосуществленного замысла Бальзака, носящего характерное название: „Страдания изобретателя" (впоследствии ставшее названием 3-й части романа „Утраченные иллюзии"). Все эти образы отображают не только трагедию, разыгрывающуюся в области психологии творчества, они являются участниками и большой социальной трагедии, жестокого конфликта между классовым обществом и гениально одаренным передовым индивидуумом. Фонтанарес — их родной брат, перенесенный в XVI в., романтизированный, приукрашенный.

Однако, в плане раскрытия реальных отношений в идейном смысле, а не по ходу действия, „Находчивый Кинола" имеет в сравнении с только что названными прозаическими произведениями Бальзака и их героями тот плюс, что в пьесе гений-герой показывается в связи и в борьбе со всеми решительно общественными силами: тут и деклассированные, и буржуазия (отец Марии Лотундиац), и дворянство, и представители правящей верхушки, и сам король, который только предполагает, в то время как его наместники и иже с ними располагают. Правда, ни в одном из прозаических произведений Бальзака на эту тему вы не увидите столь высокопоставленных лиц, но правдивость „Находчивого Кинола", равно как и „Вотрена" отнюдь не в реалистическом отображении действительности, а в романтизированном раскрытии некоторых ее существенных моментов.

Пьеса „Находчивый Кинола" вызвала бурю негодования со стороны зрителей и театральной критики. По свидетельству современников во время премьеры разыгрывались эпизоды, напоминавшие знаменитые бои классиков и романтиков на первом представлении „Эрнани". Но здесь не было двух идейных лагерей, — общее настроение было враждебно Бальзаку.

Теофиль Готье, друг Бальзака, неоднократно побуждавший его к драматургическому творчеству, встретил пьесу полным молчанием. И это молчание было для Бальзака несравненно бо́льшим ударом, чем пятьдесят ругательных рецензий.

В „Gazette de France" мы читаем: „Это бесформенное произведение, в котором нарушены все правила, пренебрежены наиболее общие условия драматургии" (21 марта 1842 г.).

Критик Соваж в „Le Moniteur universel" от 22 марта 1842 г. пишет: „Пустые и пространные сцены с двадцатью шестью персонажами без характеров и без индивидуальностей, весь этот бесформенный хаос, могло ли все это быть создано элегантным пером..."

Не следует думать, однако, что критика выступает исключительно против формальных особенностей пьесы. Истинные

причины неистового отрицания бальзаковской пьесы четче всего раскрываются в критике Жюля Жанена, одного из наиболее последовательных гонителей Бальзака-драматурга. Ж. Жанен в статье, помещенной 21 марта 1842 г. в „Journal des Débats", ставил риторический вопрос: „Бальзак ли это, тонкий наблюдатель едва заметных движений большого света, душой и телом отдавшийся эксцессам, безумиям, варваризмам, грубым фантазиям, нездоровым шуткам, нечистым выдумкам, странным рассказам о каторге, о воровстве, о мошенничествах?" Как смел Бальзак отойти от изображения высшего общества и показать общественные низы? Точнее: как решился Бальзак противопоставить эти низы, нищего фантазера Фонтанареса и его слугу и помощника Кинола высшему свету и показать притом пресловутый высший свет в столь неприглядном виде: фаворитка короля занята любовными интригами, вице-король находится под башмачком своей возлюбленной — куртизанки к тому же, церковь возглавляется фанатиками и мракобесами, официально признаваемая наука основана на невежестве и воровстве. Несомненно, Ж. Жанен выражает мнение правящих кругов. Это тот самый Ж. Жанен, о котором Маркс, в связи с повестью Дидро „Племянник Рамо", писал Энгельсу: „Путь от Дидро до Жюля Жанена — это как раз то, что физиологи окрестили именем регрессивной метаморфозы: французский дух *до* французской революции и *при* Луи-Филиппе".[45] Несколько голосов, раздавшихся в пользу пьесы Бальзака, утонули в общем хоре непризнания и осуждения.

Пьеса шла в театре „Odéon" всего лишь девятнадцать спектаклей. Расходы на ее постановку не были окуплены.

Двадцать один год спустя, в 1863 г. пьеса была возобновлена, но в переделанном виде. У публики она пользовалась относительным успехом, ибо теперь воспринимались прежде всего ее романтическая и феерическая стороны, реальное же содержание — борьба гения против своего века — вряд ли улавливалось. Жюль Жанен — из чувства уважения к памяти Бальзака — на этот раз похвалил пьесу, правда, весьма умеренно. Т. Готье написал апологетическую статью, в которой между прочим говорил: „Сегодня кажется поразительной злосчастная судьба этой примечательной во многих отношениях пьесы. Непонятно, почему она была освистана и вызвала столько возмущения."[46] Пьеса прошла сорок три раза под ряд — успех для тех лет немалый.

5

В пьесах „Вотрен" и „Находчивый Кинола", сквозь романтические и мелодраматические эффекты, реалистическое понимание Бальзаком общественных отношений так или иначе прорывается наружу. И хотя те обвинения, которые критики без доста-



Последняя сцена пьесы Бальзака „Памела Жиро"
(Театр „de la Gaîté", 26 сентября 1843 г.)

По современному рисунку

точных оснований возводили на Бальзака-драматурга — „пустые и пространные сцены с персонажами без характеров и индивидуальностей", „бесформенный хаос" и т. п., — хотя эти обвинения с полным правом можно было предъявить большей части пьес того времени, тем не менее эти пьесы благодаря их благонамеренности обычно принимались довольно спокойно, а первые сценические шаги Бальзака были ознаменованы нападками, скандалами и даже судебными процессами. Бальзак знал, где лежит предел его уступок. Ясно было ему и то, что к театру правящая верхушка предъявляла более жесткие требования, чем к прозе. Вот почему в предисловии к „Находчивому Кинола" он с горечью писал: „Автор понял, что его дебюты на театре будут еще более трудными, чем были его дебюты в области литературы, и он вооружился мужеством как для настоящего, так и для будущего" (Соч., т. XVIII, стр. 121).

Следующей его попыткой в драматическом искусстве была пьеса под названием „Памела Жиро" (Paméla Giraud).

Обычно Бальзак весьма подробно рассказывает о процессе создания того или другого произведения в своих письмах к Ганской. Однако, о „Памеле Жиро" прямых упоминаний почти не имеется. Повидимому, пьеса была написана в первые месяцы 1843 г. и поставлена в театре „De la Gaîté" 26 сентября того же года, когда Бальзак находился в России. Образ Памелы уже давно занимал Бальзака. Мы помним Памелу в запроектированной комедии о Прюдоме (см. гл. 1 настоящей работы); нам известно, что когда Бальзак в 1838 г. познакомился с романами Ричардсона, образ Памелы, несмотря на отрицательное отношение Бальзака к творческому методу английского писателя, произвел на него большое впечатление. Мысль показать современную Памелу, вывести в числе ее врагов и преследователей не лиц, действующих под влиянием страсти, а людей, всецело подвластных денежным отношениям, эта мысль, видимо, в первую очередь привлекала Бальзака. Он подыскивает для ее выражения соответствующие мелодраматические ситуации. Об этом мы можем заключить на основании одной записи в альбоме, который уже не раз служил для нас драгоценным источником сведений о театре Бальзака, — в его „Мыслях, сюжетах, отрывках". Запись эта занимает всего полторы строки среди перечисления нескольких драматургических замыслов писателя:

„Молодая девушка, вынужденная признаться, что известное лицо провело с нею ночь" (стр. 129).

После постановки пьесы один из рецензентов выступил со статьей, в которой были довольно прямые указания на то, что пьеса написана вовсе не Бальзаком. Когда выяснился сценический неуспех вещи, сам Бальзак не счел нужным выступить с опровержением, напротив, он признал это обстоятельство весьма выгодным для себя. В дальнейшем эти утверждения все

росли и приобретали все новые и новые подтверждения. В качестве настоящих авторов называли двух второстепенных драматургов тех лет — Байара и Жэма.

В действительности, как это доказывает Д. Милачич в своей работе „Театр Бальзака", дело обстояло так. Пьеса „Памела Жиро" была все же написана Бальзаком, а Байар и Жэм лишь переработали ее для сцены. Рукопись Бальзака хранится в бальзаковском музее в Шантильи и до сих пор, насколько нам известно, не издана. Пьеса же „Памела Жиро", входящая в полные собрания сочинений Бальзака, является переделкой, произведенной названными драматургами. Милачич так характеризует эту переделку: „Дополнения и изменения встречаются редко. Иначе обстоит дело с сокращениями. Они [Байар и Жэм] вычеркивали целые сцены, переправляли некоторые из них. Конец или середина одной превратились в начало другой, или наоборот". [47] Поскольку пьеса в своей первоначальной, бальзаковской редакции еще не опубликована, мы будем говорить в дальнейшем о ее сценической переработке.

Передаем содержание „Памелы Жиро" в изложении Теофиля Готье, написавшего большую статью о постановке пьесы в 1843 г.

„Действие происходит в первые годы Реставрации. Памела Жиро — молодая, бедная, но честная девушка, цветочница — любит самой добродетельной в мире любовью некоего молодого человека по имени Жюль Руссо, которого она считает простым рабочим, равным себе. В действительности же он принадлежит к одной из самых богатых семей финансовой аристократии. Этот Жюль занимается одновременно любовью и политикой. Он вступает в бонапартистский заговор, разоблачаемый полицией Людовика XVIII. Чтобы ускользнуть от преследований, Жюль решает бежать из Франции и предлагает Памеле последовать за ним в изгнание. Но девушка, в соответствии со своими жизненными принципами, отвергает это предложение. Жюль настаивает. Как раз в это время, по доносу его соперника, молодого обойщика, полиция арестовывает его у Памелы. Это событие приводит в отчаяние его родителей: их единственному сыну угрожает смерть. Они доверяют его защиту некоему Дюпре, адвокату, человеку строгому и мизантропическому. Они обещают ему половину своего состояния и вечную благодарность, если он спасет Жюля. Дюпре, достаточно богатый, чтобы интересоваться гонораром, и слишком скептик для того, чтобы верить в людскую благодарность, берет на себя защиту молодого Руссо только для того, чтобы выявить тайного руководителя заговора, некоего генерала де Верби. Адвокат не без основания полагает, что Жюль позволил де Верби неразумно вовлечь себя в это дело, и клянется сделать все, чтобы спасти юношу. С этой целью он разыскивает Памелу, чувства которой к Жюлю ему известны, и доказывает ей неизбежность гибели Жюля, если она не согласится дать показания, что он провел подле нее всю

ночь на двадцатое августа, во время которой состоялось собрание заговорщиков. Памела не останавливается перед подобной жертвой. Хотя она знает уже, какое расстояние навсегда отделяет ее от Жюля Руссо, она соглашается купить путем лжи, которая будет ей стоить чести, жизнь того, кого она любит. Алиби доказано, Жюль возвращается оправданным, и поскольку опасность исчезла, семья Руссо забывает, конечно, что́ она должна Памеле Жиро за ее благородное самоотречение. Но адвокат Дюпре, которого молодая цветочница отчасти примирила с родом человеческим, не желает, чтобы дело приняло подобный оборот: самопожертвование простой девушки представляется ему достаточным для того, чтобы она была достойной выйти замуж за Жюля. Он решает, что брак молодых людей должен состояться вопреки всем препятствиям, и путем умелых интриг, наполняющих последнюю часть пьесы, добивается счастливого результата". [48]

В этой же статье Готье дает не слишком лестный отзыв о „Памеле" и о связи пьесы с другими драматургическими произведениями Бальзака. Он пишет: „Отдавши дань своей эксцентричности в „Вотрене" и „Кинола", Бальзак сделался робким в „Памеле Жиро"... Производит впечатление, что он ищет только возможностей построить прямо и правильно честную мелодраму, соответственно строгим требованиям этого жанра... Произведение удалось благодаря правдивости ситуаций, верности деталей и умному диалогу... Пьеса не является последним словом Бальзака". [49]

Отзыв этот, на первый взгляд, несколько противоречив: мелодрама, как нам известно, отличается схематизмом сюжета, развития действия, раскрытия характеров, Готье же говорит о правдоподобности ситуаций и верности деталей, об умном диалоге. Но не Готье противоречив в своем отзыве; он выражает лишь противоречия самой пьесы.

Пьеса „Памела Жиро" по ряду признаков напоминает обычную мелодраму. Действующие в ней лица четко разделены на два лагеря: хороших и дурных. В лагере отрицательных персонажей — отец Руссо, генерал де Верби, м-м Брокар; этими персонажами движут лишь деньги да честолюбие. В лагере положительных персонажей — Памела, ее семья и адвокат Дюпре. Образ последнего несколько осложнен: прекрасный человек, он весьма отрицательно относится к буржуазной действительности и к ее людям. Далее, есть в пьесе, как и в любой мелодраме, преследуемая, несчастная девушка — Памела, которая в конце концов оказывается победительницей. И лагерь отрицательных персонажей вынужден капитулировать перед ней. Есть в пьесе и простачок, „соперник" Жюля — Жозеф Бине, весьма наивный и ограниченный малый. Его назначение в том, чтобы оттенить главных действующих лиц и смягчить мелодраматические моменты, вызывая смех у зрителей. Следует признать, что в целом,

в пьесе Бальзак придерживается общепринятой мелодраматической схемы. И тем не менее, пьеса „Памела Жиро“ имеет весьма существенные черты, отделяющие ее от мелодрамы.

Во-первых, действующие лица не являются мелодраматическим стандартом: почти все они имеют свое социальное лицо. Мы говорим, — почти все потому, что один из персонажей — и, пожалуй, только он, сам герой Жюль Руссо, выступающий вначале перед Памелой под псевдонимом Адольфа Дюрана, — не имеет существенных классовых черт; это — трафаретный герой, несколько пассивный, всегда благородный. Во-вторых, благодаря этой четкой социальной характеристике, которой Бальзак наделяет своих действующих лиц, в пьесе дает себя чувствовать в известной мере борьба между низшими и высшими классами общества, и в этой борьбе все симпатии Бальзака на стороне низших классов. Недаром современный нам французский историк литературы Эрнест Сельер писал в 1922 г.: „Когда недавно в „Odéon“ была возобновлена „Памела Жиро“ (Сельер имеет в виду попытку директора театра „Odéon“ Гаво реставрировать постановку „Памелы“, произведенную 28 января 1917 г. и не давшую положительных результатов), эта посредственная драма Бальзака, критика была поражена пристрастием автора, который воплощает знать, армию, чиновничество в образе настоящих негодяев и делает девушку из народа, в возмездие им, чудом бескорыстия, жертвенности и непрерывного героизма“.[50] В-третьих, образ адвоката Дюпре ничего общего с традиционными мелодраматическими спасателями не имеет; это разносторонний и полнокровный, несмотря на свое амплуа резонера, образ, переносящий на театр большую традицию бальзаковских адвокатов, их лучших представителей. Дюпре в значительной мере является той пружиной, благодаря которой приходит в действие механизм сюжета; весь пафос разоблачения буржуазного общества Бальзак передает именно Дюпре. Речи его и сентенции нередко приобретают социальную окраску. Приведем несколько высказываний Дюпре, и нам станет ясно, что его устами говорит сам Бальзак.

> Дюпре. Не говорите таких вещей адвокату, который вот уже двадцать лет практикует в Париже, который слишком долго изучал людей, чтобы не знать, что самые прекрасные мотивы скрывают самые мелкие побуждения, который не встречал еще сердец, свободных от расчетов... Мы живем в такое время, когда жертвы так же алчны, как и те, кто их эксплоатирует... В Париже можно все купить, даже заботы... Я уже все перепробовал: милосердие, дружбу, преданность. И мне опротивели и те, кому было оказано благодеяние, и те филантропы, что его оказывали. Из всех видов плутней самая гнусная — это плутня чувствами (действие 2-е, сцена 6-я, Соч., т. XVIII, стр. 276-277).

В последнем действии Дюпре, констатируя закономерную перемену в отношениях к нему и Памеле со стороны Руссо и их окружения, так характеризует это общество:

„...Г-н Руссо как ни в чем не бывало продолжает свои дела на бирже. Деньги, честолюбие — вот что движет этими людьми. У них чувства ни во что не ценятся. Все они пляшут вокруг золотого тельца, и только деньги в состоянии заставить их кланяться идолу. Они слепнут, как только завидят этот идол“ (действие 5-е, сцена 1-я, Соч., т. XVIII, стр. 345-346).

Денег ради родные пытаются принудить Жюля Руссо к отказу от Памелы. Деньгами его родители думают откупиться от необходимости выполнить слово, данное девушке. Даже простачок Жозеф Бине деньгами надеется устранить своего соперника, посодействовать отправке его на каторгу. Тема денег, собственности как составная часть одной из интриг входила и в „Урок брака“, но там она не была столь органически связана с сюжетом в целом, ее вуалировали проблемы семейных отношений, взятые в своем чистом виде; она оказалась заслоненной романтической феерией в „Вотрене“, более четко прозвучала в романтических событиях „Находчивого Кинола“, чтобы найти свое первое реалистическое выражение в „Памеле Жиро“, где она является базой сюжета и главным двигателем действия. Но ведь эта тема — одна из основных в „Человеческой комедии“! Приведем несколько выдержек из произведений, входящих в бессмертное творение Бальзака.

В „Кузине Бете“ (1846) один из резонерствующих участников „Человеческой комедии“, доктор Бианшон, мысли которого в значительной мере являются мыслями самого Бальзака, говорит: „Финансовое начало, финансовый принцип — это не что иное, как упрочившийся эгоизм... Закон принял деньги за общую меру для обеспечения политической правоспособности“ (Соч., изд. Пантелеевых, стр. 377-378). Кассир Кастанье, герой повести „Прощенный Мельмот“ (1835), которую Маркс, на ряду с „Неведомым шедевром“, назвал „маленьким шедевром, полным прелестной иронии“, этот кассир, ставший обладателем дьявольской силы Мельмота и жаждущий освободиться от нее, восклицает: „Есть такое место, где котируется ценность королей, где целые нации прикидываются на весах, где выносится приговор политическим системам, где идеи и верования переведены на цифры, где все дисконтируется, где сам бог берет взаймы и гарантией оставляет свои прибыли от поступивших душ, ибо у папы имеется там свой текущий счет“ (Соч., т. XVI, ГИХЛ, стр. 105). Это место — биржа, и Кастанье уверенно направляется туда, чтобы продать свою дьявольскую силу, не в пример неудачливому Мельмоту-Скитальцу Мечьюрена, тщетно старавшемуся убедить кого-либо взять ее добровольно. Не менее

глубоко и язвительно раскрывает Бальзак сущность „финансового принципа", этой новой общественной основы, в более раннем произведении, в „Истории тринадцати" (1834). В первой „Истории тринадцати" говорится о Париже, как о „городе, где налагается известная такса на количество слез... где земля для мертвецов оценивается ценою денег, где эксплоатируется человеческое горе, причем получаемая с него прибыль вычисляется по двойной бухгалтерии..." (Соч., изд. Пантелеевых, т. VIII, стр. 105).

Вещный фетишизм, фетиши — денег, золота, бриллиантов, собственности, наследства и пр., персонифицированы Бальзаком в образах ростовщика Гобсека, спекулянта Феликса Гранде, банкира Нюссинжена, доктора Минорэ-Левро и многих других.

В повести „Дом Нюссинжена", представляющей собою развернутую четверную беседу, один из собеседников, Кутюр, восклицает: „Мы живем в эпоху корыстолюбия и жадности, когда никто не заботится о достоинстве вещи, если можно на ней нажиться, сбыв ее ближнему. И ее сбывают ближнему, потому что жадность акционера, рассчитывающего на барыш, равняется жадности учредителя, его ему предлагающего" (Соч., т. XVIII, изд. Пантелеевых, стр. 43). Какой горькой иронией над евангельской фразеологией звучит здесь это — „ближнему".

В „Утраченных иллюзиях" Вотрен говорит Люсьену: „Ваше общество уже поклоняется не истинному богу, а золотому тельцу. Такова религия нашей хартии, которая в области политики считается только с институтом собственности" (Изд. „Academia" 1929, стр. 860—861).

В „Памеле Жиро" Бальзак, впервые для своей драматургии, ставит денежную проблему во весь рост. К приведенным высказываниям и образным воплощениям этих высказываний относятся отец и мать Жюля Руссо и некоторые другие персонажи пьесы.

Сквозь традиционные мелодраматические схемы пробивается в пьесе буржуазная действительность, и, с одной стороны, это шаг к большому реалистическому полотну, трагически отображающему жизнь, — к драме „Мачеха"; с другой — в пьесе чувствуется та комедийная линия иронического раскрытия действительности, которая нашла свое наиболее полное выражение в комедии „Делец". Можно признать по-своему правым одного из выдающихся французских литературоведов, знатока творчества Бальзака — Андре ле Бретона, оценивающего „Памелу" как „продвижение к буржуазной комедии, о которой мечтал Дидро и которую нам дадут Дюма-сын и Ожье."[51] В это положение следует внести одну весьма существенную поправку: „Памела Жиро", будучи в целом буржуазной комедией, является по своей идейной и образной направленности четко выраженным антибуржуазным произведением, чего никак нельзя сказать о пьесах Дюма-сына и Э. Ожье.

Отметим еще некоторые характерные черты этой пьесы. Именно в силу ее антибуржуазной направленности, финал в ней

носит благополучный характер. Это объясняется еще и тем, что для Бальзака-драматурга действительность отделена пока от ее сценического выражения. Там, где сцена, по замыслу Бальзака, должна была слиться с жизнью, — в „Уроке брака", позднее в „Мачехе", там развязка всегда трагична, и трагизм этот отражает безысходность, невозможность буржуазного общества найти силы для примирения противоречий в себе самом. Далее, в „Уроке брака" действие и коллизия замыкались пределами данной семьи, — внешнего мира, находящегося за стенами дома Жераров, в пьесе почти не чувствовалось. В „Вотрене" и в „Находчивом Кинола" этот мир показан, но в сугубо романтических очертаниях. В „Памеле Жиро" он впервые выводится Бальзаком на сцену или за кулисы, но так, что зритель его прекрасно чувствует во всей его реалистической неприглядности. Тут и органы государства — полиция, суд, тут и политическая борьба — бонапартистский заговор. Правда, как и в ранней пьесе Бальзака, в мелодраме „Корсиканец", этот социально-политический фон является как бы внеположным драматической коллизии, лишь механически с нею связанным, но тем не менее он притягивает к себе целый ряд персонажей, он в значительной мере играет роль скрытого двигателя действия. В „Мачехе" социально-политический элемент становится уже составной частью самой драмы.

Значение пьесы „Памела Жиро" в драматургической эволюции Бальзака заключается в том, что она, эта пьеса, кладет конец романтической мистификации действительности, занимавшей существенное место в „Вотрене" и в „Находчивом Кинола". Не давая еще той силы реалистического воплощения, которая свойственна „Уроку брака", „Памела Жиро" обогащает бальзаковскую сцену в смысле более широкого классового показа общественных типов, в смысле более глубокого обоснования семейных и любовных перипетий; она, наконец, свидетельствует о том, как Бальзак, не прибегая к романтизации образов, научается драматургически раскрывать типы, традиции которых идут от „Человеческой комедии".

6

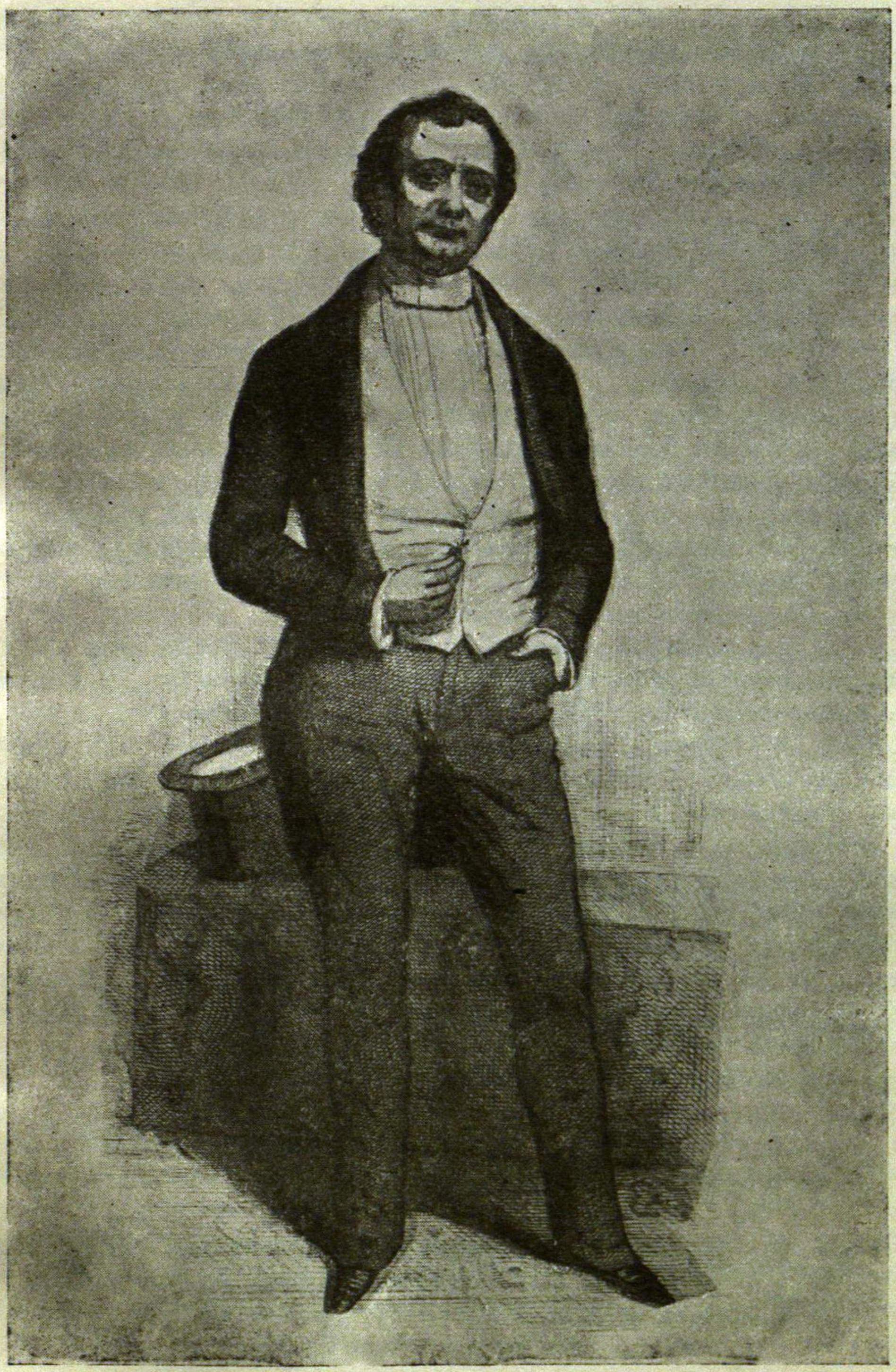
В зарубежных работах по драматургии Бальзака комедия „Делец" (Le Faiseur), как правило, рассматривается после драмы „Мачеха" (La Marâtre). Эта последовательность мотивируется тем, что „Делец" (в переделанном виде) был поставлен на сцене через несколько лет после „Мачехи". Так как сейчас, после работ Д. Милачича следует признать, что „Делец" был закончен задолго до „Мачехи", то мы, придерживаясь последовательности написания произведений Бальзаком, а не их постановок (в последнем случае „Урок брака" пришлось бы рассматривать позже всех других пьес, так как постановка его состоялась лишь в 1910 г.), остановимся сперва именно на „Дельце".

Не в пример некоторым другим пьесам Бальзака, о процессе его работы над „Дельцом“ сведения имеются в весьма значительном количестве, и притом не только в „Письмах к Чужестранке“.

В связи с чтением пьесы „Урок брака“, которое Бальзак проводил в одном из салонов Парижа, еще в 1839 г. 2 марта в „Le Siècle“ было помещено сообщение о предстоящем чтении им в „Théâtre Français“ пятиактной комедии под названием „Меркадэ“. Аналогичные сообщения появляются в это же время и в других печатных органах, причем пьеса иногда называется по-иному. Дело в том, что прежде чем остановиться на окончательном названии „Делец“, Бальзак перепробовал немало других: и „Меркадэ“, и „Спекулятор“, и т. п.

Но пьеса в то время не была написана.

Когда в 1840 г. „Вотрен“ был запрещен, а Фредерик Леметр признал бальзаковский сценарий „Ричард Губчатое Сердце“ по теме не соответствующим моменту и не могущим рассчитывать на успех у современного зрителя, Бальзак снова обращается к своей комедии. 10 мая 1840 г. он сообщает Ганской: „Пишу вам в разгаре работы над „Меркадэ“ — это бой человека против его кредиторов, это — хитрости, которыми он пользуется, чтобы их избежать. Это только комедия, и я надеюсь на этот раз иметь успех и одновременно удовлетворить литературные вкусы“ („Письма к Чужестранке“, т. I, стр. 536). В июне он сообщает своей возлюбленной, что комедия закончена, но что Фредерик Леметр хочет в ней кое-что изменить. Одновременно с этим сообщением о пьесе появляется заметка в печати. Сюда же относится и знаменитый рассказ Т. Готье о том, как Бальзак, собрав своих друзей, читал им свою пьесу. Однако, между рассказом Готье и окончательной редакцией „Дельца“ — дистанция огромного размера. Возможно, что комедия тогда была вчерне набросана, и один из ее ранних вариантов Бальзак и преподнес своим приятелям. В течение последующих нескольких лет Бальзак ни слова не говорит о пьесе. Лишь в письме от 31 января 1844 г. к Ганской мы встречаем о ней примечательное упоминание: „Я решил окончить „Меркадэ“. Сообщение от 3 февраля подтверждает тот факт, что пьеса все еще не готова: „Мы с Фредериком Леметром решили, что я закончу „Меркадэ“. Итак, жребий брошен. Нужно вновь взяться за эту большую пьесу...“ („Письма к Чужестранке“, т. II, стр. 296). В следующих письмах мы находим множество упоминаний о „Меркадэ“, причем всюду говорится о том, что пьеса не закончена. 14 февраля Бальзак посещает премьеру инсценировки „Парижских тайн“. Он пишет Ганской, что это „самая скверная пьеса в мире“, но с восторгом отзывается о замечательной игре Ф. Леметра и заключает: „Я доволен успехом, который благодаря ему [Леметру] выпал на долю „Тайн“, так как это даст мне время для окончания „Меркадэ“ („Письма к Чужестранке“, т. II, стр. 307). Но и на



Актер Жоффруа в роли Меркадэ

этот раз работа не доводится до конца: другие драматургические замыслы отвлекают Бальзака от нее. Все же, повидимому, в 1844 г. один из беловых вариантов комедии был завершен. Писатель, однако, не предлагает ее театрам. Изучение художественного облика отдельных театров и запросов зрителей приводят его к заключению о том, что „Меркадэ“ слишком комедия [подчеркнуто Бальзаком] и чересчур литературное произведение, чтобы подойти для театра „Порт-Сен-Мартен“ („Письма к Чужестранке“, т. II, стр. 321, письмо от 11 марта 1844 г.), а Фредерик Леметр, на которого больше всего рассчитывал Бальзак, был актером именно этого театра. Только в августе 1848 г., в связи с переменами в руководстве „Théâtre Français“, Бальзак пытается поставить свою комедию. Он читает пьесу правительственному комиссару театра, Локруа, и сейчас же информирует Ганскую: „Я прочел ему пять актов и пролог „Меркадэ“, написанный 10 августа. Мы всё обсудили: два акта требуют переделки“ („Письма к Чужестранке“, письмо от 12 августа 1848 г.). Он сообщает также о предстоящей читке пьесы для актеров театра. 10 августа Бальзак посетил постановку „Подсвечника“ Альфреда де Мюссе в „Théâtre Historique“. Пьеса, которую он назвал „плохой, отталкивающей своей скукой“, побуждает его взяться за работу над комедией с большим жаром. 13 августа, после пятнадцатичасовой работы, он отвозит сестре и племянницам три первые акта, окончательно отделанные, для переписки. 14-го он читает Локруа переделанный четвертый акт. Комедия получает свое окончательное название — „Делец“, чтение должно состоятся 17-го, а постановка, по словам Бальзака, „через двадцать пять дней“. Он радостно сообщает Ганской: „Эта пьеса останется в репертуаре... Я нашел для нее последние детали. Я восхищен. Я не смогу отказать себе в том, чтобы остаться 10 сентября (день предполагаемой премьеры „Дельца“ — *А. Г.*) на поле битвы. Я хочу увидеть постановку „Дельца“ (Письмо к Ганской от 14 августа 1848 г.).

17 августа, действительно, состоялась читка пьесы. Имеются не вполне достоверные сведения о том, что пятый акт Бальзак читал по белым листкам, так как не успел еще доработать его. Комедия была принята восторженно, но тем не менее Локруа предъявляет новые требования относительно переделки двух последних действий. Бальзак пишет Ганской: „Нужно изменять, разрушать, переделывать четвертый и пятый акт. Я сам чувствую необходимость этих изменений...“ (Письмо от 16 августа 1848 г.). А несколькими днями раньше Бальзак говорит о том, что четвертый акт слишком длинен, что он образует целую самостоятельную пьесу.

Бальзаку рисуется большой успех, даже триумф, двери Академии раскрываются перед ним... Всем этим мечтам не суждено было осуществиться. Около 20 августа Бальзак уезжает из Парижа в Россию, и в его отсутствие в связи с постановкой всплывут

новые затруднения как в отношении распределения ролей, так и в смысле дальнейших переделок. Представитель Бальзака Лоран-Жан вскоре передаст комедию Гостейну, директору театра Porte-Saint-Martin. Гостейн захочет подвергнуть ее принципиальным изменениям, которые вызовут горячую отповедь Бальзака, живущего в Вишховне, у Ганской. „Нельзя переделать комедию характеров в грубую мелодраму“, — негодующе восклицает Бальзак в письме, написанном по этому поводу Лоран-Жану, выражая далее свои взгляды на соотношение драматургического жанра с действительностью, отображаемой в пьесе. Письмо заканчивается категорически: „Моя пьеса останется такой, какая она есть“ (Соч., т. XXIV, стр. 599).

„Делец“ будет ждать возвращения Бальзака из России. Он вернется в марте 1850 г. тяжело больной и не сможет заняться вопросами постановки. Комедия увидит свет лишь год спустя после смерти Бальзака, в основательно переделанном второстепенным драматургом д'Эннери виде, под названием „Меркадэ“.

Меркадэ — главное действующее лицо комедии, действие которой происходит в 1839 г. Он — биржевик, финансовый спекулянт. К началу пьесы он обанкротился, его осаждают кредиторы, мебель его квартиры описана, хозяин дома грозит ему выселением. Ловкими маневрами он обходит кредиторов. Ему удается даже уговорить кухарку, чтобы она отдала ему свои сбережения. У Меркадэ есть план: выдать дочь, Жюли, за богача-аристократа де ла Брива и с помощью состояния зятя поправить свои дела, пришедшие в такой упадок вследствие того, что компанион дела, некто Годо, тайком увез компанейские деньги в Индию. У Жюли есть возлюбленный — Адольф Минар, скромный, небогатый молодой человек. Меркадэ убеждает его отказаться от Жюли. Когда Минар убеждается, что Меркадэ не испытывает его, а правдиво рисует свое безотрадное положение, он, привыкший видеть Жюли сквозь призму трехсот тысяч приданого, соглашается с Меркадэ. Препятствий для спасительного брака Жюли с де ла Бривом как будто нет. Но Меркадэ не знает, что де ла Брив просто мелкий мошенник, рассчитывающий обогатиться приданым, которое ему обещает Меркадэ. Нашла коса на камень. Замыслы и личность де ла Брива разоблачаются одним из кредиторов, Пьеркеном. После небольшого спора Меркадэ и разоблаченный де ла Брив, теперь просто Мишоннеи, быстро находят общий язык. Де ла Брив должен помочь Меркадэ обойти кредиторов и спасти положение. Для этого он будет играть роль Годо, неожиданно вернувшегося из Индии с огромным состоянием. Слух о возвращении мнимого Годо быстро распространяется, но госпожа Меркадэ, стремящаяся спасти честное имя своего супруга, разоблачает этот заговор. Однако, ее разоблачение никакого вреда замыслам Меркадэ не приносит, потому что как раз в это время действительно возвращается настоящий Годо и оплачивает долги Меркадэ; оказывается, что

Адольф Минар — незаконный сын Годо; последний усыновляет его, и теперь должен быть заключен счастливый брак богатого наследника с богатой невестой. В заключение, под влиянием настояний жены, Меркадэ решает бросить занятие биржевыми спекуляциями, купить участок земли и отдаться сельскому хозяйству.

Комедия „Делец" свидетельствует о высокой актуальности драматургических произведений Бальзака. Пьеса задумана в 1839 г., и события, изображаемые в ней, относятся к этому же году. Комическому отображению подвергается эпоха властвования финансовой аристократии. Меркадэ и его кредиторы не принадлежат к верхушечной части этой аристократии, но они несомненно входят в число „240 000 избирателей", в число дивидендщиков „акционерной компании для эксплоатации французского национального богатства". [52] Денежные отношения эпохи Луи-Филиппа в целом, определяющие отношения между людьми, между социальными группами, — все это показывает Бальзак в сатирическом свете, с беспощадной иронией.

В силу требований жанра характеристика эпохи и ее отношений дается экспозитивно, самими действующими лицами. Меркадэ, Минар, слуги — все они принимают участие в разоблачении подлинного облика действительности. Приведем несколько характерных высказываний, которыми так богата сцена 6-я 1-го действия комедии.

Меркадэ. Преданность? Хорошо же вы знаете наше время! Теперь, сударыня, все чувства продаются, деньги движут всем. Существует только корыстолюбие, потому что нет больше семьи, а только отдельные личности. Смотрите: будущее каждого находится в общественной кассе. Девушка обращается за своим приданым не к семье, а к пожизненному доходу. Наследство английского короля и то подвергается страховке. Жена рассчитывает не на мужа, а на сберегательную кассу. Долг государству выплачивается при посредстве агентства, которое торгует белыми рабами. Все наши обязательства находятся в купонах. Слуги, которых меняют, как хартию, не привязываются больше к своим хозяевам. Другое дело, если у вас будут их деньги: тогда они будут вам преданы.

В той же сцене Меркадэ, вынимая из кармана пятифранковик и показывая его собеседникам, возглашает: „Вот современная честь... Продайте гипс вместо сахара, и если вы сумеете сделать это, не возбудив жалоб, вы станете депутатом, пэром Франции, министром. Знаете ли, почему так много народу ходит смотреть драмы, где герои злодеи? Да потому, что после спектакля каждый выходит польщенный и говорит себе: „Ну, я еще похлеще, чем эти плуты". Наконец, нет никакого позора быть должным: в Европе нет ни одного государства без долгов".

И еще: „...Людовик XIV в своей нужде показывал Марли Самуэлю Бернару, чтобы получить от него несколько миллионов, а сегодня современные законы привели нас к тому, что каждый может, подобно этому королю, заявить: государство — это я".

В 3-й сцене 4-го действия Меркадэ говорит де ла Бриву: „Вы желаете выгоднее поместить свою честь... Спекуляция никогда не будет умерщвлена. Я понял нашу эпоху. Сегодня все дела, обещающие немедленный заработок, пусть даже химерический, несуществующей ценности, реальны. Продают будущее, подобно тому, как в лотерее продаются мечты о невозможных шансах. Помогите мне остаться за этим столом, систематически обслуживаемым биржей, и нам будет чем полакомиться..."

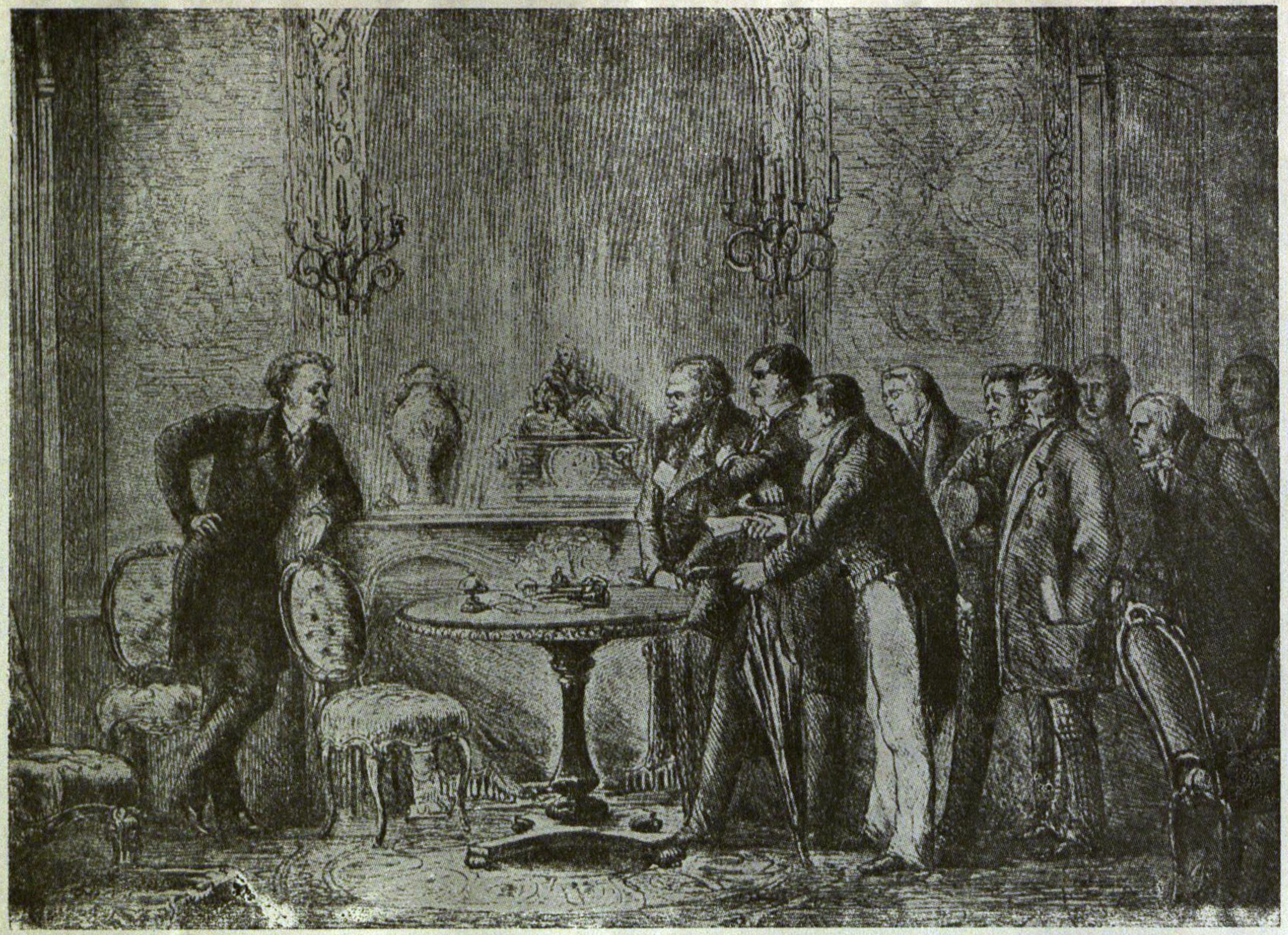
Минар, несмотря на свойственные ему благородные порывы, склонен к весьма трезвым расчетам. Вот его мысли, высказанные вслух: „Жениться на Жюли? Я имею тысячу восемьсот франков дохода, мне едва хватает на жизнь одному. Что будет с нами всеми? Вот Жюли... Мне кажется, что она другая, чем прежде. Я привык видеть ее сквозь триста тысяч приданого" (действие 2-е, сцена 8-я).

Даже слуги, со свойственной этим членам буржуазного общества примитивной хитростью, ведут разоблачительные беседы:

> Виржини. Господин Жюстен, что такое банкрут?
>
> Жюстен. Это род невольной кражи, допускаемой законом, но отягощаемой формальностями... Ликвидация — это то же банкротство, но осложненное доверием дебитора, который обходится без формальностей (действие 5-е, сцена 1-я).

Нужно ли удивляться, что после первой постановки 23 августа 1851 г. „Меркадэ", изуродованного благонамеренной переделкой д'Эннери и превращенного, по существу, в мелодраматическую комедию обычного типа, тем не менее раздались голоса протеста именно со стороны биржи и ее представителей, почувствовавших себя задетыми сатирой Бальзака, и пьеса, пользовавшаяся — даже и в искаженной форме — весьма значительным сценическим успехом, едва не подверглась запрещению.

А между тем, уступая специфическим требованиям драматургического мира, не желая сгущать краски на сцене в той мере, в какой это имело место в „Человеческой комедии", Бальзак дал смягченный образ биржевого спекулянта, по сравнению с такими типами, как Нюссинжен, Дю Тилье, Клапарон, братья Келлер и другие финансовые акулы прозаических произведений нашего писателя. Меркадэ несравненно мягче, человечнее, симпатичнее их: он по-своему прекрасный семьянин, отец и, в особенности, муж; он никого не губит, его спекуляции, в духе времени, ставят своей целью лишь благополучие семьи и — даже друзей. В то время как биржевые деятели в „Человеческой ко-



Третье действие комедии Бальзака — д'Эннери „Меркадэ".
(Театр „Gymnase" 23 августа 1851 г.)
(Рисунок Р. Филипото)

медии“ показаны рабами капитала, которым не сойти с пути спекуляции и „ловкого прикарманивания уже имеющегося чужого богатства“, [53] Меркадэ находит в себе достаточно сил, чтобы отказаться от этого рода деятельности и предаться тихому поместному бытию. Комедия заканчивается развязкой в духе deus ex machina, вполне благополучно: овец в пьесе почти нет, — все волки оказываются сытыми и обнаруживают тенденцию превратиться в овец.

Это жанровое смягчение образа отнюдь не уменьшает силы пьесы в плане раскрытия реальных отношений действительности. Перед зрителем проходят различные типы финансовых спекулянтов, четко и выпукло очерченные; денежные отношения налагают свою печать на семью, на любовь, изменяют даже внешность возлюбленной: деньги делают рядовую девушку красавицей, нищета превращает ее в уродку. Отдельные части комедии могут служить художественной иллюстрацией к словам Маркса о фальсифицирующей силе денег: „Все, что существует для меня благодаря деньгам, все, что я могу оплатить, т.-е. то, что могут купить деньги, это я сам, владелец денег. Насколько велика сила денег, настолько же велика и моя сила. Свойства денег суть мои — их владельца — свойства и существенные силы... Я уродлив, но я могу купить себе красивейшую женщину; и значит, я уже не уродлив, ибо действие уродства, его отпугивающая сила, сведена на-нет деньгами“. [54]

Создавая своего Меркадэ, Бальзак несомненно нащупывал черты, образ современного Тюркарэ — того Тюркарэ, который стал властелином, — теперь уж его никто не обманет, напротив, он сам будет всех за нос водить. В „Дельце“ Бальзак пытался дать комедию, которая не „рассказывается“, а играется на театре. Несмотря на некоторые длинноты пьесы, эта цель была им в значительной мере достигнута.

7

В конце 1847 г. и в январе 1848 г. Бальзак жил в России, у своей возлюбленной Эвелины Ганской, в ее имении Вишховня, неподалеку от Бердичева. Некоторые исследователи полагают, что здесь и была написана Бальзаком пьеса „Мачеха“. Это неверно: его письма полностью раскрывают перед нами творческую историю этого последнего, из числа безусловно законченных, драматического произведения Бальзака.

В конце января Бальзак выехал из Вишховни в Париж и прибыл туда за несколько дней до февральской революции. 12 марта 1848 г. он приступил к работе над пьесой. Предварительно он договорился с директором Исторического театра Гостейном о постановке и об актерском составе. В обычае того времени было, чтобы писатель, работая над произведением, учитывал не только традиции определенного театра, но и игру его наиболее крупных актеров. Бальзак познакомил с замыслом

пьесы и директора и первую актрису Исторического театра, знаменитую м-м Дорваль, и они одобрили его замысел. Бальзак жалеет, что не выполнил его раньше, и упрекает в этом свою возлюбленную. Он пишет ей: „...Вы видите, я был ясновидящим. Лучше было сделать „Мачеху“, а вы заставляли меня писать романы... Вы отклоняли меня от работы над пьесами, а я хотел писать только пьесы“ (письмо к Ганской от 12 марта 1848 г.). 9 апреля Бальзак заканчивает два первых действия. Возникает новый проект названия пьесы, по имени главного действующего лица: „Гертруда, буржуазная трагедия“. Но в конце концов Бальзак оставит за пьесой первоначальное название „Мачеха“, с подзаголовком „интимная драма“. 16 апреля закончен третий акт. По мере продвижения вперед работы над пьесой Бальзак отсылает акт за актом в театр, и актеры проводят частичные репетиции. К 21 апреля вчерне написан четвертый акт, но Бальзак будет дорабатывать его до конца месяца, одновременно форсируя работу над пятым действием. 3 мая пьеса окончена. Бальзак шлифует ее и остается вполне удовлетворенным. „Пьеса представляет собою нечто гораздо лучшее, чем я ожидал“, — пишет он Ганской 17 мая.

Выясняется, что актриса Дорваль по семейным обстоятельствам не сможет вести предназначенную для нее роль мачехи, Гертруды. Ее заменит не столь выдающаяся актриса Лакрессаньер. Но Бальзака это не так уж обескураживает. Он полагает, что м-м Дорваль слишком бы выделялась из актерского ансамбля. „Ударения, акценты и душераздирающие моменты, — пишет он Ганской в том же письме в связи с этой заменой, — будут потеряны, но пьеса выиграет в смысле единства, ансамбля и будет дана более тонко.“

Премьера „Мачехи“ состоялась в Историческом театре 25 мая 1848 г. В это время Париж переживал горячие революционные дни. 4 мая было открыто реакционное учредительное собрание. 15-го состоялась манифестация в пользу восстановления независимости Польши, подавленной сапогом русского царизма, и была проведена попытка народного восстания, явившаяся репетицией июньских боев. В дни премьеры разрастались волнения среди рабочих Национальных мастерских. Театры почти пустовали. Бальзак в ряде писем отмечает это обстоятельство. Пьеса шла всего шесть вечеров, несмотря на большой интерес со стороны зрителей и сочувственную оценку критики. 30 мая труппа Гостейна отправилась на гастроли в более спокойную и прибыльную страну — в Англию. Вернулась труппа лишь после кровавого подавления восстания парижского пролетариата 23—27 июня. В конце июля постановка „Мачехи“ возобновляется. 26 августа, после тридцати шести представлений, пьеса была снята с репертуара.

„Мачеха“ для драматургической карьеры Бальзака явилась примерно тем же, чем была „Шагреневая кожа“ для его дея-

тельности в области романа: он начал завоевывать признание как драматург. Даже его старый враг Жюль Жанен в „Journal des Débats“ от 29 мая 1848 г. был вынужден признать выдающиеся достоинства пьесы. В этом же духе были и отзывы Э. Тьерри, М. Флери, А. де Понмартен и других. Большую статью о спектакле поместил в „La Presse“ Теофиль Готье. Готье писал: „Мачеха“ Бальзака примыкает к школе реалистической драмы, начало которой положили Дидро, Мерсье и Бомарше... Новая пьеса Бальзака раскрывает одну из тех жестоко верных картин, которые он так умело показывал в своих романах. Детали изучены с живостью, хватающей за душу реальностью. Ужасное действие разворачивается, бешеная борьба ведется среди жизненных мелочей и обыденщины, под самой спокойной видимостью, в обстановке, производящей впечатление патриархальной... Множество прочувствованных выражений, одухотворенных черт, тонких наблюдений придают сценам большую ценность...“ [55] Готье сумел подчеркнуть связь драмы Бальзака с его разоблачительной „Человеческой комедией“ и традициями драматургии просветителей и отметить мощный реализм пьесы, жизненность, связь с буржуазной действительностью.

Знакомство с творческой историей драмы подтверждает правильность оценки, данной пьесе Т. Готье.

Гостейн, в 1848 г. бывший директором Исторического театра, в книге „Рассказы и воспоминания театрала“, изданной в 1878 г., свидетельствует о том, что замысел „Мачехи“ возник у Бальзака в результате наблюдений над парижским буржуазным обществом. Он вкладывает в уста Бальзака следующие чрезвычайно интересные признания: Бальзак (в передаче Гостейна) говорит:

„... Речь идет не о грубой мелодраме, в которой предатель сжигает дома и терроризирует их обитателей. Нет, я мечтаю о драме салона, где все холодно, спокойно, любезно. Мужчины благодушно играют в вист при свете свечей, приподнятых над маленькими зелеными абажурами. Женщины болтают и смеются, работая над вышивками. Пьют патриархальный чай. Словом, все возвещает порядок и гармонию. Но там, внутри, волнуются страсти, драма тлеет, чтобы потом разразиться пламенем пожара. Вот что я хочу показать...

Я знаю семью, состоящую из мужа, его дочери от первого брака и мачехи, еще молодой и бездетной. Обе женщины обожают друг друга. Сердечные заботы одной, нежность и ласка другой приводят окружающих в восхищение.

Я тоже находил все это очаровательным... сперва. Затем я был смущен, не потому, что мачеха и ее падчерица так дружны — это отнюдь не противоестественно, но потому, что они были уж чересчур хороши. Избыток все портит.

Помимо своей воли я начал наблюдать. Несколько незначительных инцидентов поддержали мою мысль. Наконец, более

серьезное обстоятельство доказало мне, в один из последних вечеров, что я вынес соответствующее действительности заключение.

Однажды я явился в салон в час, когда там почти никого не было, и увидел падчерицу. Она как раз выходила и не заметила меня. Она смотрела на свою мачеху. О, что за взгляд! Нечто вроде удара стилета. Мачеха была занята тушением свечей за столом для виста. Она повернулась в сторону падчерицы. Их взгляды встретились, и самая грациозная улыбка вырисовалась на их устах. Как только дверь за падчерицей закрылась, лицо другой женщины быстро переменилось: оно было сведено горькой судорогой.

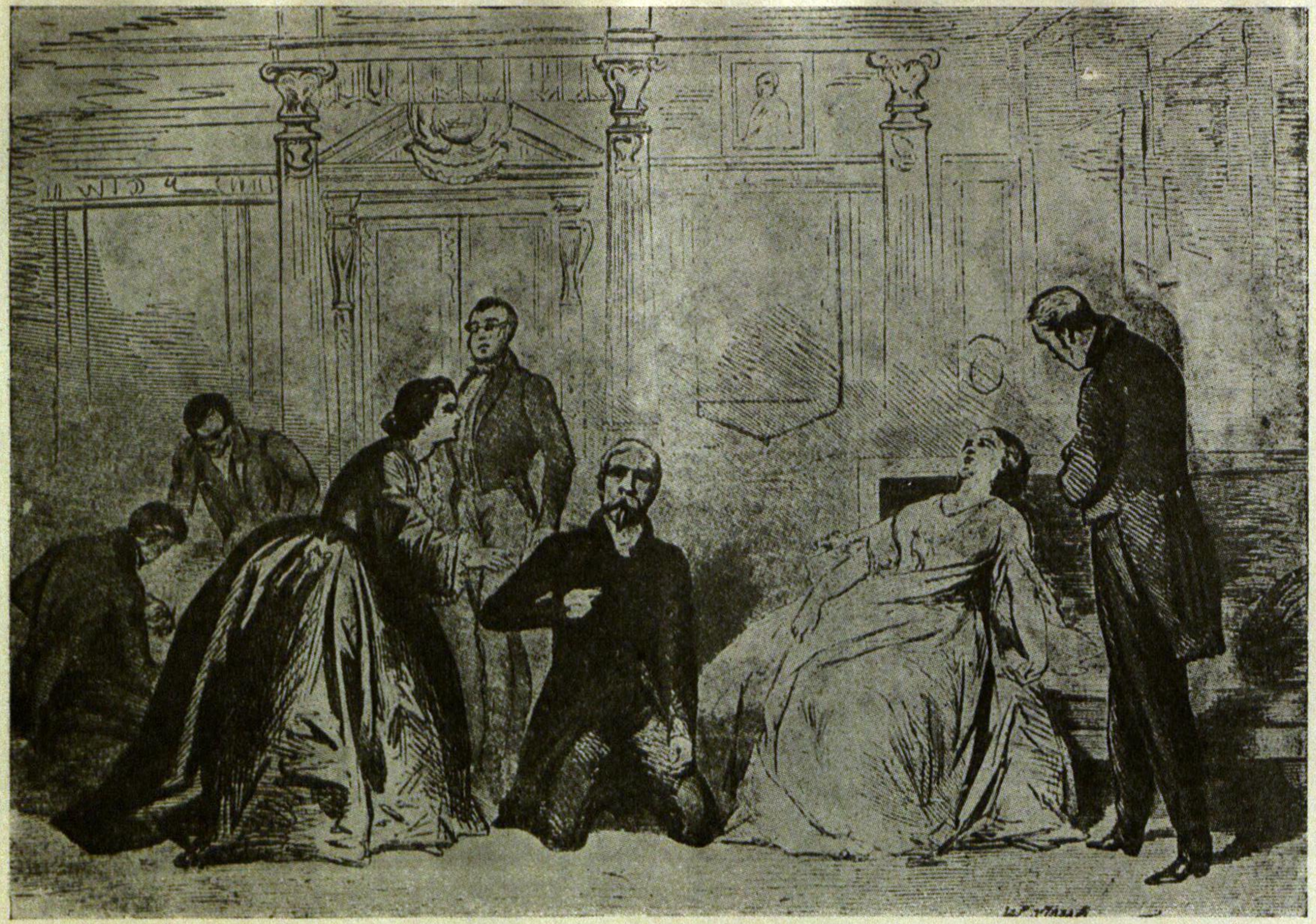
Все это заняло меньше мгновения, но и этого было достаточно. Я сказал себе: вот два создания, ненавидящие друг друга. Что произойдет здесь? Я не знаю и никогда не хотел бы узнать. Но с этого момента вся драма развернулась в моем сознании."

Вероятно, одновременно с этим рассказом Бальзак набрасывает в своем творческом альбоме „Мысли, сюжеты, отрывки" следующий план:

„Мачеха". Женщина, преследующая своей ненавистью дочь мужа от первого брака. Обе любят одного и того же человека. Отец с ужасным характером, старый офицер. Любовник находится в доме. Две женщины, двое мужчин, простак, 3-е: две женщины, 4-е: ситуация. Преследуемая дочь убивает своего возлюбленного (отравляет его — 5-й акт), чтобы он не достался ее мачехе [дальше неразборчиво] и обвиняет мачеху в смерти возлюбленного..." [дальше неразборчиво].

Реальный факт послужил отправным пунктом для дальнейшего развития драматической коллизии: Бальзак объясняет, почему мачеха и падчерица ненавидят друг друга — они любят одного и того же человека. Дается общая характеристика генерала графа де Граншана: „Отец с ужасным характером, старый офицер". В плане развязка еще более ужасна, чем та, которою Бальзак воспользовался в пьесе.

Рассказ Гостейна говорит только о семейной трагедии. Такую трагедию Бальзак уже дал не только в ряде произведений, входящих в „Человеческую комедию" („Тридцатилетняя женщина", „Альбер Саварюс", „Онорина" и др.), но и в своей первой законченной зрелой пьесе „Урок брака". Рассказ Гостейна намечает характерную особенность „Мачехи": под внешним благополучием скрывается житейская буря, видимость действия как бы дисгармонирует с его сущностью. Эту мысль высказывает в „Мачехе" со свойственной ему простоватой прямолинейностью Годар: „Во всех семьях, о которых я вам говорил, я видел очень неказистые вещи. Люди замечают внешнее приличие, великолепных, безупречных матерей семейств, очаровательных молодых деву-



Последняя сцена драмы Бальзака „Мачеха"
(„Théâtre Historiq e", 25 мая '848 г)

Рисунок Ж. Вормса

шек, добрых отцов, образцовых дядюшек, хоть пускай их живыми в рай, хоть доверь им свои капиталы... А взгляните-ка поглубже, так, я вам скажу, судебный следователь испугается.“ Эта мысль выражается во́ всей борьбе, которая происходит между Гертрудой и Полиной и приводит в конце концов к трагической развязке.

Но семейная трагедия — это лишь часть бальзаковского замысла. Основой для нее служит трагедия социальная. О ней в рассказе Гостейна нет ни слова, в плане-наброске имеются лишь смутные намеки: „Отец... старый офицер.“ Драма приобретает особую остроту, становится совершенно безысходной именно потому, что отец — человек с фанатическими политическими взглядами, который никогда не согласится с тем, чтобы дочь его вышла замуж за сына человека, изменившего его кумиру — Наполеону. Внутрисемейная коллизия втягивает Гертруду, Фердинанда Маркандаля, Полину. Коллизия социальная сталкивает генерала, Фердинанда и Полину. В „Мачехе“ разыгрывается трагедия Ромео и Джульетты в современных Бальзаку условиях. Писатель сознательно оттеняет эту вторую коллизию. Это явствует хотя бы из следующего диалога между Фердинандом и другом юности его, принимающим участие в разыгрывающейся трагедии в качестве представителя юстиции, королевского прокурора, Рамелем:

Рамель. ...Вы разыгрываете историю Ромео и Джульетты в уголке Нормандии.

Фердинанд. С той разницей, что родовая ненависть, разделявшая этих двух любовников, пустяки в сравнении с тем отвращением, которое питает генерал де Граншан к сыну изменника Маркандаля.

Семейная драма приобретает губительный характер вследствие того, что за нею стоит и определяет ее драма социальная.

В „Мачехе“ Бальзак рисует распад семейных связей буржуазного общества на фоне разложения связей социальных. Эти мотивы теснейшим образом переплетаются и сообща создают коллизии, направляя действие к реалистически обоснованной трагической развязке.

Первые попытки такого двупланового отображения действительности можно усмотреть в одной из самых ранних пьес Бальзака, в известной нам мелодраме „Корсиканец“. Вообще, между бароном Сампиетро, „корсиканцем“, и графом де Граншан в „Мачехе“ есть кое-что общее. Но в то время как Сампиетро все же является обычным мелодраматическим героем (правда, при наличии некоторых индивидуальных черт), граф де Граншан нарисован зрелой кистью художника с присущей Бальзаку эпохи „Человеческой комедии“ тонкой иронией, с разнообразными оттенками и нюансами.

До сих пор речь шла о замысле произведения в целом. Остановимся на некоторых его деталях.

Рядом штрихов, тонких и продуманных, Бальзак глубоко характеризует эпоху, дает ее художественно почувствовать. Денежные отношения вконец разложили жизнь. Гертруда, любящая Фердинанда, выходит замуж за старика-генерала, рассчитывая, что он скоро умрет и она останется с большим капиталом, предназначенным для счастливой жизни с возлюбленным. Наполеоновский генерал, ныне владелец фабрики сукна, говорит себе: „...Я, генерал граф де Граншан, когда-то командовавший гренадерами молодой гвардии, одеваю теперь их пехотинцев." Годар прежде всего интересуется приданым Полины. Еще не став ее мужем, он заявляет, что после смерти генерала затеет судебный процесс из-за наследства. Перед зрителем с потрясающей правдой раскрывается мир собственности, мир вещей. И так как в силу требований жанра Бальзак не может дать в пьесе описания интерьера подобно тому, как он это столь блестяще делал в своих прозаических произведениях, интерьер же в авторских ремарках всегда останется лишь мертвым сценическим инвентарем, вещи начинают активно участвовать в развитии трагической коллизии, вещи в пьесе играют. Приведем два примера, которые продемонстрируют нам, каким большим мастером подобных деталей является Бальзак,

При поверхностном отношении к пьесе может показаться, что контуры трагедии обрисовываются лишь после жестокой шутки Годара, раскрывшей, что Гертруда и Полина любят одного и того же человека. (Этот эпизод, кстати, напоминает эпизод с падением Молчалина с лошади в „Горе от ума". Несомненно, однако, что Бальзаку пьеса Грибоедова не была известна.) В действительности это не так: трагедия начинается гораздо раньше. В 1-м же явлении 1-го действия генерал говорит о дочери, беседуя с Гертрудой: „Вот уже полтора года, как ее туалеты стали обходиться вдвое дороже, чем раньше..." Гертруда очень обеспокоена этим: „Ты говоришь, полтора года? Странно... Действительно, она стала носить кружева, драгоценности... (В сторону) Наряды — это дым. Неужели есть и огонь?" (Разрядка моя — *А. Г.*) Вот когда первое подозрение отвосительно любви Полины к Фердинанду проникает в душу мачехи. Это раскрывается в диалоге Гертруды и Фердинанда во втором явлении третьего действия:

Фердинанд... Прежней любви к вам у меня нет.
Гертруда. Уже полтора года? (Разрядка моя — *А. Г.*)

Так, туалеты Полины становятся участниками развития драматического действия. Большую роль в пьесе играют предметы буржуазной обстановки. Вспомним развернутый эпизод с жардиньеркой.

В авторской ремарке к первому действию мы читаем: „Жардиньерка с цветами стоит на трюмо рядом со входом

в комнату Полины“ (Разрядка моя — *А. Г.*) В 5-й сцене 2-го действия Полина берет из жардиньерки цветок и играет им. Гертруда восклицает про себя: „Сигнал!“ Действительно, таким путем Полина уже не раз назначала свидания Фердинанду. Когда генерал застает Гертруду и Полину во время объяснения и они обе стараются скрыть от него истину, чтобы не погубить Фердинанда, Полина, по совету мачехи, прибегает к лжи: „Маргарита [служанка] забыла вынести жардиньерку, и я чуть не умерла“, — говорит она. Смутные подозрения закрадываются в сознание генерала, он хочет разыскать роковую жардиньерку и в конце концов заявляет: „Нигде не нашел жардиньерки. Положительно, здесь происходит что-то необыкновенное“. Третье действие начинается с того, что Гертруда тащит жардиньерку через веранду и ставит ее на обычное место в комнате, говоря: „Какого труда мне стоило усыпить его подозрения!“ Но этим не все еще исчерпано. Генерал вступает в объяснения со служанкой: „Вы забыли убрать жардиньерку с сильно пахнущими цветами, и Полина чуть не задохнулась.“ Маргарита отвечает: „Ну вот еще!.. Я вынесла жардиньерку еще до приезда господина Годара...“ Однако, Полина и Гертруда объединенными усилиями вынуждают Маргариту „сознаться“ в своей оплошности... Вещи срослись с людьми, вещи играют.

В драме изображен внутренний, семейный мир буржуазного общества, но внешний мир нет-нет а вторгнется в него, и это — пакетик с ядом и аптекарь, продавший его, рабочий фабрики Шампань, заподозренный в отравлении своей жены, прокурор, судебный следователь...

Многие критики упрекали Бальзака в том, что он, создав громадную галлерею социальных образов, не вывел ни в одном из своих произведений, за исключением „Мачехи“, ребенка. Да и в „Мачехе“ сын генерала говорит лишь ничего не значущие вещи. Это утверждение не верно во всех отношениях: во-первых, в целом ряде произведений Бальзака детская психология раскрыта достаточно полно („Шагреневая кожа“, „Проклятое дитя“, „Луи Ламбер“, „Беатриса“ и др.); во-вторых, в „Мачехе“ „детские“ реплики Наполеона, которого генерал считает своим сыном, вовсе не случайны, — напротив, они в значительной мере соответствуют развитию драмы: „Что такое любовь? Что такое правосудие?“ Оказывается, в действительности нет ни настоящей любви, ни настоящего правосудия: Полина должна подняться со смертного одра, чтобы раскрыть окружающим глаза на все происходящее.

Драма замечательна еще тем, что в ней Бальзак образно показывает, какую относительную ценность имеют в действительности герои буржуазного мира. В мелодраматической схеме мачеха — Гертруда — была бы трафаретной злодейкой; здесь она — несчастная, страдающая женщина, готовая на предельное самопожертвование и отречение; Фердинанд, который в той же

схеме занял бы место благородного молодого человека, у Бальзака в конечном итоге оказывается мелкой и подлой душонкой. Но остановитесь на этой оценке, и вы впадете в ошибку: самоубийство Фердинанда все же свидетельствует о его героизме. Генерал граф де Граншан благороден, верен памяти своего повелителя, прямолинеен в своей любви и ненависти. Но разве он остается верен Наполеону, когда вместо того, чтобы командовать армией, одевает ее, т. е. попросту говоря, приспособляется к узким интересам той самой действительности, которая в его понимании отвергла героизм наполеоновской эпохи? Или, быть может, он именно в этом видит продолжение наполеоновского дела, смысл, результат его побед и завоеваний? Но для такого глубокого исторического прогноза, полного самой горькой иронии, генерал слишком недальновиден, слишком серьезен и трагичен. Можно ли принять генерала как положительный образ? Нет, это сузит замысел Бальзака. Генерал не только фанатик, он ограничен, он совершенно не разбирается в людях, он не просто доверчив, он глупо доверчив и глупо подозрителен. Это в какой-то мере сатирический образ. Возьмите Годара. И в нем мы находим ту же обратимость, контроверзное изображение. Этот простачок оказывается глубоким знатоком современного общества, семейных и социальных отношений. А Полина? В беспощадном бою с Гертрудой она оказывается более слабой, но что было бы, достанься победа ей? Как бы поступила она с поверженной противницей? Да, в „Мачехе“ все относительно, все само по себе не может иметь абсолютного значения, все раскрывает свою подлинную сущность в различных обстоятельствах по-разному.

Тенденция дать всему изображаемому относительную оценку и сделать эту относительность основой нового драматургического творческого метода сказывалась еще в „Уроке брака“, но там эта тенденция была дана лишь в пределах семьи, — общественные силы не были ею затронуты. В „Мачехе“ Бальзак делает и этот шаг.

8

На протяжении 40-х гг. Бальзак написал те пять (дошедших до нас пьес), которые обычно понимаются как „театр Бальзака“. К ним можно прибавить созданную в конце 1830-х гг. драму „Урок брака“. Но этим, как нам уже известно, вовсе не ограничивается драматургическая работа писателя в последний период его жизни. Из множества проектов-набросков мы остановимся на четырех, известных под названиями „Отставшие французской армии, или Король отставших“, „Петр и Екатерина“, „Мелкие буржуа“ и „Оргон“, выделив для отдельного рассмотрения две пьесы — „Король нищих“ и „Ричард Губчатое Сердце“.

От комедии-буфф „Король отставших“ и исторической драмы или трагедии „Петр и Екатерина“ сохранились только конспек-

тивные заметки, рассыпанные в письмах к Ганской. Тем не менее, и на основании этих скудных данных можно сделать некоторые выводы относительно полного торжества реалистической творческой концепции Бальзака в области исторической тематики, наметившегося еще в период работы Бальзака над трагедией о Филиппе II (см. гл. 1).

13 марта 1844 г. Бальзак пишет Ганской: „Я нашел замечательный сюжет-буфф для Фредерика [Леметра], нечто небывалое до сих пор... Вот в чем задача: нарисовать „Отставших французской армии“ в 1813 и 1814 гг., изнанку войны, всевозможное отребье, что тянется за армией. Сделать пьесу, которая по отношению к эпохе Наполеона будет тем же, чем стал Дон Кихот по отношению к эпохе рыцарства. Показать Сганарелей, Фронтэнов, Маскарилей, Фигаро армии, тех, кого называют мародерами...“

Выбор темы вовсе не является показателем перемены отношения Бальзака к героике наполеоновской эпохи. Выбор этот обозначает, что на ряду с героическими моментами реалист Бальзак начинает не только видеть и понимать, но и считать заслуживающей сценического отображения и их изнанку, которую он в том же письме называет „смехотворной“. Так, в образе генерала графа де Граншана из „Мачехи“ мы уже наблюдали пример относительного снижения наполеоновской героики путем показа процесса ее обыденнейшего обуржуазивания. Многостороннее раскрытие исторического факта, освещение его во многих планах — вот что привлекает теперь Бальзака.

Пьеса не была даже набросана в отрывках. Впоследствии Бальзак еще дважды обращается к ней, пока, наконец, 5 марта 1848 г. не сообщает Ганской, что момент для написания комедии очень неподходящий, ибо „нельзя насмехаться над войной в то время, как все к ней стремится“.

То, что героическая тематика попрежнему привлекает Бальзака, подтверждается его упорным преследованием замысла большой исторической трагедии „Петр и Екатерина“.

Возникновение этого замысла относится к середине 1847 г. и является результатом пребывания Бальзака в России. „Петр и Екатерина“, — пишет он Ганской, — это большое произведение в духе Шекспира, с поразительной роскошью костюмов и декораций. В пьесе будет изображена жизнь Петра Великого и его второй жены. Картины развода, смерти сына, подкупа великого визиря на реке Прут, коронования Екатерины Первой смогут привлечь весь Париж. На сцене будет показано несколько видов Петербурга. Сюжет пьесы, с точки зрения литературной, таков: женщина из народа от акта к акту, от ступеньки к ступеньке — все поднимается, пока не становится императрицей, в то время как от акта к акту великий законодатель, из-за его разгулов и вспышек гнева, все опускается, опускается до такой степени, что он уже находится ниже своей жены, и борьба между этими двумя

силами заканчивается катастрофой смерти Петра“ (письмо к Ганской от 16 апреля 1848 г.). Однако, вскоре Бальзак осознает глубокую ошибочность этой концепции и через некоторое время пишет Ганской, что он „начинает понимать драму „Петр и Екатерина“. Это должна быть борьба законодателя против всех, кто его окружает: против жены, сестры, сына, духовенства, бояр. Все это трудно показать в драматической форме из-за множества персонажей“ (письмо к Ганской от 21 мая 1848 г.)

Разница между этими двумя замыслами весьма значительна: в первом конспекте главным действующим лицом, героиней является Екатерина. Бальзака привлекает мысль показать, как „женщина из народа поднимается выше великого государственного деятеля,“ Бальзак готов даже снизить образ Петра; во втором конспекте центральной трагической фигурой является Петр, его работа, его борьба. Только набрасывая этот второй конспект, Бальзак признается, что он начинает понимать суть исторической трагедии Петра. По мере углубления писателя в сюжет и дальнейшего обдумывания плана, ему становится ясно, что для работы над темой необходимо знать множество исторических, географических, бытовых и всяких иных подробностей. Бальзак хочет по приезде в Россию пополнить свои пробелы, но пьеса так и осталась ненаписанной.

До нас дошли воспоминания Гостейна, в которых он, описывая один из визитов к нему Бальзака летом 1847 г., рассказывает, как последний поделился с ним этим замыслом и сообщил начало драмы о „Петре и Екатерине“. Мы должны отнестись к этим воспоминаниям, опубликованным лишь в 1876 г., когда печатание материалов, связанных с именем Бальзака, стало весьма прибыльным делом, с известной осторожностью, тем более, что рассказ Гостейна для понимания замысла Бальзака не дает почти ничего.

Реалистическое проникновение в прошлое, идет ли речь о Франции или о другой стране, необходимое для сценического отображения той или другой эпохи, — вот что становится главной заботой Бальзака-драматурга.

Реалистическое проникновение в прошлое может дать либо комедию, либо драму, трагедию; настоящее же является, преимущественно, темой для комедии, — эта мысль Бальзака, столь откровенно высказанная им в романе „Блеск и нищета куртизанок“, обусловливает выбор темы комедии „Мелкие буржуа.“

Нужно подчеркнуть, что комедия в пяти действиях, в прозе, „Мелкие буржуа“, задуманная Бальзаком и не выполненная им, ничего общего с романом того же названия не имеет. Эти два совершенно различных произведения впервые соединила в одно вдова писателя Ганская-Бальзак, а с ее легкой руки и ряд исследователей. Роман „Мелкие буржуа“, законченный после смерти Бальзака Шарлем Рабу, — законченный вовсе не в духе

Бальзака (Ш. Рабу придал роману счастливый конец), связан с „Человеческой комедией“, в нем выступают известные нам по другим повестям и романам лица, в то время как замысел комедии „Мелкие буржуа“ носил совершенно самостоятельный характер.

Ошибка Ганской представляется тем более удивительной, что именно в письмах к ней Бальзак изложил оба сюжета. Вот что писал он о задуманной комедии:

„Мелкие буржуа“ — это три различных Прюдома, полных сознания чести и добродетели, но смешных, как Прюдом, немного глуповатых, подобно ему. Все трое—друзья... Они очень богаты, но тратят только по шести тысяч в год, несмотря на стотысячную ренту. У одного из них есть сын, которого он хочет сделать стряпчим. Сын этот ведет уже в течение трех лет, без ведома родителей, жизнь парижского льва: он встретил соблазнителя, который вовлек его в подобную жизнь... Родители в восторге от сынка. Но вот бомба взрывается, комедия началась. Три Прюдома хотят вырвать своего идола из его проклятой жизни и устремляются к ростовщикам и к актрисам. Соблазнитель, влюбленный в сестру своего выученика, все улаживает и спасает положение, разъясняя старикам условия современного существования... Это значит — продолжать Мольера, привить его идеи нынешним временам“ (письмо к Ганской от 31 мая 1848 г.).

В письме от 8 июня Бальзак сообщает, что он нашел много подробностей, но цельного представления о пьесе у него еще нет, если не считать общей идеи, заключающейся в „борьбе старых нравов, частных, в духе Прюдома, с нравами золотой молодежи.“ 13 июня Бальзак радостно заявляет: „Я доволен первым актом „Мелких буржуа“, он будет написан сегодня“. В действительности же ничего не было написано. До нас дошел лишь список действующих лиц комедии и небольшая заметка, содержащая характеристику некоторых из них.

Список персонажей показывает, как расширилось за года, протекшие со времен работы над Прюдомом, комедийное понимание Бальзаком буржуазной действительности. Если комедия о Прюдоме носила почти исключительно внутрисемейный характер, то здесь, в „Мелких буржуа“, Бальзак уже стремится дать широкое общественное полотно. Кроме трех стариков и членов их семей, в пьесе запроектированы литератор, композитор, директор оперного театра, учетчик векселей и его подставное лицо, военный в отставке и т. д. Заметка, следующая за списком персонажей, подтверждает широту бальзаковского замысла. Приведем ее полностью.

„Действие происходит в Париже в 1838 г. Тардиф и Рансоннет живут вместе в прекрасном особняке на улице

Трех Павильонов у Марэ, сад которого сообщается с особняком Пикуазо, на улице Пайерн.

Тардиф — это буржуа в духе Прюдома, открытого и описанного Анри Монье.

Рансоннет — вдовец, непостоянен, легкомыслен, он приближается к типу Кокереля из „Импровизированной семьи", но не безнравствен.

Пикуазо, который разошелся со своей женой, сумрачен, пуритански строг; он — умеренный республиканец. Они дружат с господином и госпожей Видаль. Последний — военачальник. Г-н Симоннэ, бывший учитель и г-н Дю Либуа, самый сильный игрок в домино в кафе „Тюрк".

Заметки о готовящейся постановке пьесы „Мелкие буржуа" появились в газетах, однако, Бальзак прекратил работу над ней, по его собственному признанию, из политических соображений.

Из плана комедии, сообщенного в письме к Ганской, ясна тенденция Бальзака перенести в современность традиции Мольера. Эти тенденции писателя известны нам по ряду его других замыслов, рассмотренных выше. Пожалуй, самым ярким примером такого осовременивания Мольера, его персонажей, является комедия Бальзака „Оргон" (Orgon).

Творческая история этой комедии чрезвычайно своеобразна.

Когда именно возник у Бальзака замысел написать продолжение „Тартюфа" — комедию в стихах, под названием „Оргон", нам точно не известно. В письмах его нет на этот счет никаких упоминаний. Любопытно, как выдающийся французский бальзаковед, собиратель бальзаковского наследия, Шпульберк де Лованжуль все же установил годы, в которые пьеса могла быть задумана. Среди изрядного количества материалов, касающихся этой пьесы и дошедших до нас, имеется список действующих лиц. По обычаю того времени Бальзак не удовлетворяется именами персонажей, но для каждого подбирает возможного исполнителя — актера. По мысли Бальзака Тартюфа должен был играть актер Прово, а Эльмиру — м-ль Марс. Прово дебютировал в роли Тартюфа в театре „Comédie Française" 25 апреля 1835 г., а м-ль Марс покинула мольеровский театр 31 марта 1841 г. К периоду между этими годами и может относиться замысел Бальзака, ибо он начинал работу над большинством своих пьес именно с составления списка действующих лиц.

Список персонажей и распределение ролей сопровождаются поактовым планом комедии и кратким изложением ее сюжета:

„Акт первый. — Дорина и Дамис. Сцена между детьми, неодинакового характера. Сцена с женой, с шурином, с м-м Пернель. — Акт 2-й. — Ко... [У Бальзака написаны только эти две буквы — *А. Г.*] — Акт 3-й. Действие, посвященное Тартюфу. — Акт 4-й. — Акт мятежа. — Акт 5-й — Царство Тартюфа.

Сюжет. — Все враждебны отцу семейства, который допустил ошибку и стал объектом презрения. Старость, отягощенная горем. Жена, становящаяся госпожей, идущая вместе с дочерью в большой свет. Сын расточитель. Старик остается один. С ним — только его мать. Они вдвоем сожалеют о Тартюфе. Они зовут Лорана и осведомляются о Тартюфе.

Тартюф вновь соблазняет Оргона. Он убеждает его, что все его несчастья произошли оттого, что он слишком много позволял командовать собой, что власть отца семейства должна быть абсолютной, что он является подобием бога на земле, что легкомысленный образ жизни его жены — результат ее нерелигиозности, что она кончит тем, что..."

Кроме этого плана и изложения сюжета имеется еще сжатая запись в заповедном альбоме „Мысли, сюжеты, отрывки": „Оргон". Комедия в пяти актах и стихах. — Оргон, сожалеющий о Тартюфе, и отмщенная религия. Он переживает неприятности из-за семьи, и т. д." (Ж. Крепе. „Мысли сюжеты, наброски", стр. 107).

В своей переписке Бальзак впервые упоминает об этом замысле в 1847 г. Он желает, чтобы комедия и по форме была мольеровской, т. е. написана в стихах. Но он знает свою слабость в области версификации. Он хочет написать комедию в прозе и просить Т. Готье переложить ее в стихи. Готье отказывается. Тогда он задумывает распределить действия между несколькими писателями. Однако, и этот план терпит фиаско. Наконец, он находит второстепенного поэта Амедея Поммье, который согласен взяться за работу. Судя по воспоминаниям дочери Поммье, договоренность между ними была достигнута в 1847 г. Вероятно, в этом же году Бальзак написал первый акт комедии в прозе, а Поммье переложил его в стихи. До нас дошла сцена 1-я и начало 2-й 1-го действия первоначальной, прозаической рукописи Бальзака, и весь первый акт, переложенный в стихи Поммье. Видимо, остальная часть рукописи Бальзака была потеряна Поммье. За второй акт Бальзак не успел взяться: он отправился на долгое время в Россию и вернулся во Францию в таком тяжелом состоянии, что работать уже не мог.

К чести Поммье следует сказать, что он прекрасно переложил бальзаковскую прозу александрийскими стихами. Близость к подлиннику, живость языка, легкость версификации — все это у Поммье налицо. Вот почему по стихотворным диалогам Поммье, опираясь на известные нам прозаические отрывки Бальзака, можно в основных чертах восстановить первый акт в целом — в его первоначальном, бальзаковском виде.

Сюжетные наброски Бальзака, приведенные выше, почти целиком включают в себя содержание этого первого акта, которому было суждено остаться и последним. Акт состоит из де-

вяти сцен, общий размер его — 467 стихотворных строк. Действие развертывается в непрерывных столкновениях между Оргоном и членами его семьи; характеристика их дается не в экспозиции, а в действии; в последней сцене Оргон уславливается с матерью о том, что нужно вернуть в дом Тартюфа.

Дает ли Бальзак сугубо реакционную трактовку мольеровского шедевра, или в замысле его таится нечто иное?

После первой буржуазной революции во Франции тема Тартюфа варьировалась на разные лады. „Новый Тартюф, или Виновная мать“ Бомарше (1792), антиякобинский, контрреволюционный „Тартюф-революционер“ Непомюсена Лемерсье (1795), „Тартюф нравов“ Шерона (1805), подражание „Школе злословия“ Шеридана и множество других комедий с этим героем в главной роли, — все это французская сцена знала задолго до Бальзака. Причем, как правило, образ Тартюфа использовался для выражения если не прямо контрреволюционных, то во всяком случае достаточно реакционных настроений. Нам уже известно, что Бальзак сознательно стремился переносить традиции Мольера в современность, раскрывать подлинное лицо сформировавшегося буржуазного общества методами осложненной, социально уточненной, обогащенной опытом двух революций мольеровской сатиры.

Действие комедии Бальзака можно лишь формально отнести к XVII в. Пьеса только внешне является продолжением „Тартюфа“, хотя Дамис и выступает в одежде мушкетера, хотя в ней и наличествует некоторый исторический колорит. По существу, Бальзак стремится изобразить типические обстоятельства, ситуации и характеры, относящиеся к XIX в., к своей эпохе.

Одно место из „Крестьян“ поможет нам осветить замысел „Оргона“. Это то место, где Бальзак рассказывает о девице Лагерр, ее управляющем Гобертене и ее горничной, девице Коше.

„Ежегодные барыши Гобертена и девицы Коше, их жалованье и другие поборы достигли такой значительной суммы, что наиболее нежные родители не могли бы сильнее привязаться к такому прелестному существу, каким являлась для них помещица. Известно, как нежно всякий плут холит облапошиваемую им простофилю. Мать не так нежно и заботливо относится к своей обожаемой дочери, как любой торгаш-лицемер к своей дойной корове. Каким, подумаешь, блестящим успехом пользуются представления „Тартюфа“, разыгрываемые при закрытых дверях. Ухаживания таких плутов оставляют дружбу далеко за флагом. Мольер умер слишком рано, иначе он описал бы отчаяние Оргона, которому наскучила его семья, которого беспокоят дети, который сожалеет о льстивых речах Тартюфа и восклицает: „Хорошее было времечко!“ (Соч., т. VII, изд. Пантелеевых, стр. 80. Разрядка моя — *А. Г.*)

Но ведь в последних строках этого отрывка и дан почти полностью сюжет „Оргона“!

У Мольера Тартюф являлся олицетворением лицемерия, ханжества, эксплоатации и прочих отрицательнейших для тех лет в глазах начинавшего формироваться третьего сословия свойств; но эти черты были несвойственными семье честного буржуа Оргона. Именно появление Тартюфа в доме Оргона могло повести семью к разложению, Оргона — к гибели. У Бальзака разложение, распад — внутреннее динамическое качество созревшей буржуазной семьи; условия существования в ее пределах стали настолько невыносимы, настолько отвратительны, что лицемерие и прочие пороки Тартюфа в этих условиях воспринимаются уже как некое достоинство в пределах буржуазной морали.

Нельзя, конечно, сравнивать одноактный отрывок, продукт совместной работы не раскрывшего еще всех своих возможностей в области драматургии Бальзака и второстепенного версификатора Поммье с бессмертной комедией великого комедиографа в отношении художественных достоинств, но следует признать глубоко реалистической тенденцию Бальзака показать судьбу мольеровских героев в условиях развитой буржуазной действительности, следует признать и принять антибуржуазную сатиру, беспощадную иронию неоконченной комедии Бальзака и пожалеть, что она не была завершена.

Написанный акт „Оргона“ в 1899 г., в связи со столетием со дня рождения Бальзака, стараниями Ловенжуля был поставлен в театре „Comédie Française“.

Мы выделили для особого рассмотрения две пьесы, два замысла Бальзака: „Ричард Губчатое Сердце (Richard Coeur d'Eponge“) и „Король нищих“ (Le Roi des Mendiants). Относительно первой существует мнение, что она была написана Бальзаком полностью, что, во всяком случае, один из ее вариантов был доведен до конца, но впоследствии рукопись затерялась. Относительно второй мы позволим себе высказать аналогичное предположение. Будь эти две пьесы найдены, театр Бальзака обогатился бы новым для него жанром — народной драмой.

Эти замыслы Бальзак вынашивал дольше, чем все остальные. Первые наброски „Ричарда“ относятся к 1830 г. За ними следуют версии 1835 и 1840 гг. В последний раз Бальзак обращается к пьесе в 1848 г. Первое упоминание о „Короле нищих“ мы находим в рукописях Бальзака на подступах к 1830 г. В 1848 г. тема эта вновь привлекает Бальзака, и он энергично работает над ней во время своего последнего (самого продолжительного) пребывания в России, в Вишховне, в конце 1848 — начале 1849 гг.

Версия „Ричарда Губчатое Сердце“, относящаяся к 1830 г., содержит пять первых сцен первого действия. В 1835 г. Бальзак составил новый список действующих лиц и предпослал переделанному тексту пояснительные замечания, которые могут дать нам представление о содержании пьесы:

„Действие происходит в предместье Сент-Антуан, в Париже, в мастерской Ричарда; Ричард — человек лет пятидесяти, Лемуан — тридцати шести. Это два интимных друга, на жизнь и на смерть. Ричард питает к своей дочери слепую привязанность. Она — самая красивая девушка предместья. Адриен де Водрэ — молодой человек двадцати пяти лет — из любви к Адель переодевается рабочим и в течение года изучает ремесло краснодеревщика. Действие происходит в начале Консулата".

До 1840 г. Бальзак несколько раз упоминает о пьесе. В предисловии к „Вотрену", написанному после его запрещения, Бальзак заверяет: „Настоящим и лучшим предисловием к „Вотрену" будет драма „Ричард Губчатое Сердце". Однако, и в 1840 г. были написаны лишь планы, конспекты и отдельные сцены, среди которых обращает на себя внимание „монолог отца" из второго действия, речь Ричарда, пламенная, полная глубоких отцовских чувств. Наконец, имеются еще наброски, относящиеся к 1848 г., но они не дают ничего существенного для анализа и понимания пьесы.

В письмах Бальзака имеются упоминания о том, что в 1848 г. он обращался к Фредерику Леметру с просьбой вернуть ему рукопись пьесы. Это подтверждается и другими источниками. Возникает предположение, что Бальзак в свое время передал Леметру один из законченных вариантов пьесы. Однако, все это может относиться и к рукописи „сценария", а не обязательно всей пьесы, поэтому мы не в праве утверждать, что пьеса, хотя бы вчерне, действительно была написана Бальзаком. Фредерик Леметр не признал сюжет блестящим потому, что „отеческое чувство является чувством эгоистическим и не может рассчитывать на успех у масс", — писал Бальзак Ганской 10 мая 1840 г. („Письма к Чужестранке", т. I, стр. 536). Впрочем, по словам Бальзака, Леметр был доволен развязкой.

К изложенному сюжету пьесы следует добавить еще некоторые моменты. Дочь Ричарда, именуемая в разных версиях по-разному: Жюли, Адель (Аделин), Маргарита, Сесиль, любит молодого человека, по ее мнению равного ей, в действительности же переодетого аристократа. Отец ее, Ричард, без ума от дочери, но он пьяница, и хочет выдать ее замуж за своего друга и собутыльника. Дочь — чистое, простосердечное создание, настоящий „естественный" человек. В наброске монолога Ричарда мы читаем:

> „Ричард... Они выучили ее читать и писать, она покинула своего отца... Мое состояние, мое единственное сокровище, моя душа, мое оправдание перед богом..."

В других сценах дочь уговаривает отца бросить пить.

Ричард своим отношением к дочери в какой-то мере напоминает старика Горио. Судя по приводимым Бальзаком словам

Леметра, именно отцовское чувство и связанные с ним перипетии являются стержнем драматического движения в пьесе.

Состав действующих лиц демократичен: в центре действия — столяр-краснодеревщик и его дочь, рабочие, слуги.

„Народная драма", как сам Бальзак именовал свою пьесу „Ричард Губчатое Сердце", может служить примером того, как интересные и глубокие замыслы писателя в области драматургии остались незавершенными, хотя он упорно, на протяжении многих лет работал над ними.

Творческая история драмы „Король нищих" носит иной характер. Впервые это название встречается на заглавной странице первой версии „Ричарда", относящейся к 1830 г. Там это название имеется в списке нескольких пьес, намеченных Бальзаком к осуществлению. Возвращается же он к замыслу „Короля нищих" лишь по истечении восемнадцати лет, в 1848 г. В письмах к Ганской от 6 и 18 августа 1848 г. он в числе других драматургических замыслов называет и эту пьесу. В письме от 29 августа 1848 г. он излагает Ганской свой замысел уже довольно подробно.

> „Во времена Людовика XIII в Париже был король нищих — старшина, который судил все дела нищенства и назначал каждому нищему его место, его квартал, и вся братия обеспечивала каждому работу в районе, предоставленном ему королем. Этот король нищих при Людовике XIII был поочередно то кальвинистом, то католиком. Он сослужил немало служб Генриху IV, который называл его своим „нищим на пенсии". Но при кардинале он был забыт. Вот философская идея: король низов, презирающий власть, жизнь которого есть постоянная борьба, веселится и радуется, в то время король Франции, король высших кругов, тоскует. Король высших кругов завидует королю низов, а король низов постоянно одерживает верх над королем высших сфер. В то время как Людовику XIII докучает его министр, помощник короля нищих видит в своем господине великого человека. Я не пишу вам о самой драме, которая чрезвычайно увлекательна, так как король нищих невинно обвинен в преступлении".

Эту драму, которая „должна быть насыщена мыслями, что не помешает ей стать занимательной", Бальзак надеется написать за несколько дней. Тут происходит характерный для тех времен инцидент с знаменитой актрисой Дорваль.

Повидимому, как это Бальзак обычно делал, начиная работу над пьесой, был составлен список действующих лиц и роли предложены исполнителям. 1 сентября м-м Дорваль заявляет Бальзаку, что она отказывается играть роль Марии Медичи в „Короле нищих" и предпочитает роль м-м де Мизар — женщины, нарушающей супружескую верность. Но Бальзак уже

раздумал вводить эту роль в пьесу. И вот он просит, чтобы Дорваль охарактеризовала ему несколько ролей, которые она считает для себя подходящими. Из ряда ролей Бальзак останавливается на той, которая больше всего нравится актрисе. Вот как писатель характеризует эту роль в письме к Ганской от 1 сентября 1848 г.: „Это — святоша, которую никогда не переубедить. Я обдумал глубокий комизм маски добродетели, надетой на галантность, — при Людовике XIII это было в порядке вещей. Впрочем, „Король нищих“ будет иметь четыре главных роли“.

Намеченные для написания пьесы сроки проходят, приближается 20 сентября — день отъезда в Россию, а Бальзак все еще не приступает к работе. В России, в Вишховне он вновь возвращается к своему замыслу. Он намерен привлечь в качестве соавтора своего старого друга Лоран-Жана и обещает прислать ему несколько „сценариев“ пьесы. В январе 1849 г. он пишет своей сестре Лауре, бывшей некогда его консультантом во время работы над „Кромвелем“: „Я кончаю пьесу „Король нищих“ (Соч., т. XXIV, стр. 591). 9 февраля он сообщает Лоран-Жану: „В скором времени ты получишь „Короля нищих“, пьесу обстоятельств по-республикански, лестную для его величества-народа. Великолепный сценарий“ (там же, стр. 600). В апреле 1849 г. Бальзак говорит о пьесе как о законченном произведении. Он поручает Лауре встретиться с Лоран-Жаном: „Скажи ему, что он получит пьесу, как только у меня будет верная оказия, только этого и нужно ждать, ибо как послать рукопись? На почте рукописей не принимают. Нужно найти оказию в Петербург (мы находимся от него на расстоянии в 400 лье) и добиться, чтобы посол взял пересылку на себя“ (Соч., т. XXIV, стр. 615, письмо от 9 апреля).

Можно ли на основании этих данных заключить, что пьеса „Король нищих“ была написана Бальзаком во время пребывания в России, в 1849 г.? Мы знаем, что Бальзак нередко отзывался о только что задуманных пьесах как об уже законченных: так живо представлялись они в образных, завершенных формах его огненному воображению. Но о действительно законченных пьесах он обычно сообщал именно в духе письма к Лауре от 9 апреля, с подробностями о трудностях пересылки, свидетельствующими о том, что Бальзак серьезно был озабочен отправкой материала своему соавтору. Если он имел в виду не всю пьесу, то во всяком случае речь идет о сценарии. Между тем, ни рукопись пьесы, ни сценарий до нас не дошли. Правда, мы знаем, что значительная часть литературного наследства Бальзака подверглась после смерти его вдовы расхищению, но затем часть расхищенного была отыскана, систематизирована и музейно обработана Шпульберком де Лованжулем. Однако, в организованном им бальзаковском музее в Шантильи рукописей, относящихся к „Королю нищих“, не имеется. Совре-

менники утверждают, что и после возвращения Бальзака в Париж из России в начале 1850 г. о рукописи ничего не было слышно.

Вполне возможно, что рукопись эта осталась в России в имении Ганской и либо пропала, либо хранится где-нибудь вместе с архивами, вывезенными из Вишховни.

Общее у этих двух пьес заключается не только в сходстве их творческой судьбы. Бальзак недаром называет „Ричарда" народной драмой, а „Короля нищих" — „пьесой обстоятельств по-республикански, лестной для его величества-народа". В обеих пьесах имеются антимонархические мотивы. Если в „Ричарде Губчатое Сердце" они проскальзывают в нарочито пародийном названии, то в „Короле нищих" эти тенденции лежат в самой структуре замысла, в его философской идее, особо подчеркнутой Бальзаком в письме к Ганской. Недаром Бальзак берется за осуществление „Короля нищих" п о с л е крушения монархии во Франции. За несколько месяцев до того, как он излагает конспективный замысел пьесы в пресловутом письме, в апреле 1848 г. он обращается „к гражданину президенту клуба Всеобщего Братства в Париже" с изложением своей „политической веры". В этом „Исповедании политической веры" — документе, чрезвычайно важном для понимания далеко не столь примитивной, как это любят изображать некоторые литературоведы, эволюции политических взглядов Бальзака, он восклицает следующее: „Да будет новая Республика мощной и мудрой, ибо нам нужно такое правительство, которое будет существовать дольше, чем пятнадцать или восемнадцать лет" (Соч., т. XXIII, стр. 788).

Это „Исповедание политической веры" Бальзака свидетельствует о том, что после низвержения ненавистного ему господства финансовой аристократии, трона Луи-Филиппа („восемнадцать лет"), он вовсе не настаивает на восстановлении Бурбонов, напротив, он выступает и против них, ибо их власть просуществовала всего лишь „пятнадцать лет", он за крепкую буржуазную республику. Следовательно, создавая (или думая создать) своего „Короля нищих", Бальзак вполне искренно называл эту драму „пьесой обстоятельств по-республикански" и предназначал ее для массового зрителя, для единой, в его представлении, республиканствующей буржуазии Франции.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЭЛЕМЕНТЫ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ БАЛЬЗАКА

1

— Знакомство с театром Бальзака на протяжении тридцати лет раскрывает перед нами широкую картину его эволюции. Бальзак начинает с того, что решительно отказывается от правды ненавистной ему современности, затем постепенно всматривается в эту современность, начинает понимать ее, ищет формы для ее сценического воплощения, и наконец, в последнее десятилетие своей жизни уверенно обращается к этой правде, к ее художественному отображению.

Два высказывания в письмах Бальзака покажут нам пределы этой эволюции.

В письме к своей сестре Лауре, относящемся к октябрю 1819 г., начинающий драматург пишет: „Ты говоришь мне о „Марии Стюарт“ [трагедия П. Лебрена, которую репетировали тогда в „Théâtre Français“] — bene! Желаю, чтобы все было удачно. Сюжет этой трагедии достаточно отдален от нас, для того чтобы быть поставленным на сцене. Будем надеяться, что автор сумеет с успехом преодолеть трудности современных сюжетов, которые никогда не могли быть так благодарны для поэзии, как сюжеты античные. Прибавь к этому трудность сделать современный сюжет интересным: наши государственные деятели всегда те же, дипломатические же преступления мало что могут дать театру. За исключением двух-трех великих катастроф, как с Карлом I, Людовиком XVI и т. д., нет ничего“ (Соч., т. XXIV, стр. 11. Разрядка моя — *А. Г.*). Много лет пройдет до тех пор, пока Бальзак в своей „Человеческой комедии“ и в зрелом театре докажет, что именно современный сюжет и является не только интересным, но и наиболее адэкватным буржуазной действительности, а пока ему приходится признать, что „трагедии воображения чудовищно трудны: все приходится создавать самому“ (там же).

Девятнадцать лет спустя, в 1838 г., на подступах к буржуазной семейной драме „Урок брака“, в письме к Арману Перемэ

Бальзак категорически заявляет: „На театре сейчас можно показывать только правду, так же, как я пытался ввести ее в романах. Но быть правдивым не дано ни Гюго, талант которого увлекает его в сторону лирики, ни Дюма, который отошел от правды, чтобы никогда к ней не вернуться...“ (Разрядка моя — *А. Г.*).

Драматургический путь Бальзака — это путь от „трагедии воображения“, через мелодраму и другие жанры, до реалистической драмы и комедии.

Рассмотрим те конкретные формы, в которых осуществилась эволюция Бальзака-драматурга.

Театр Бальзака, задуманный, дошедший до нас в набросках и отрывках, и завершенный, поражает нас своим жанровым богатством. Жанры Бальзака-драматурга живут, движутся, вступают друг с другом в борьбу, отмирают, утверждаются. При всей стихийности этого сложного процесса в нем можно заметить известную закономерность.

Бальзак очень интересуется вопросами жанровой диференциации. В первой главе упоминалось о том, как чутко оценивает он соотношение сюжета и жанра: „Эрнани“ в лучшем случае могло бы послужить сюжетом для баллады“, — писал он о знаменитой романтической драме Гюго. Это высказывание логически вытекает из всей системы драматургических взглядов Бальзака и предвозвещает его позднейшую практическую деятельность в области театра.

В цитированной там же статье об „Эрнани“ Бальзак намечает своеобразную жанровую классификацию для драмы и ее разновидностей. „Драма, — говорит он, — является выражением человеческой страсти, индивидуальности или большого события. „Федра“ — пример драмы, выражающей страсть. „Генрих IV“, „Генрих V“ или „Ричард III“ — все это примеры драмы, выражающей индивидуальность. И там и здесь гений двух поэтов своеобразно передал человеческую жизнь, хотя Расин идеализирует ее, а Шекспир дает все ее нюансы. Шиллер в „Вильгельме Телле“ представил событие со всеми его аксессуарами: людьми, страстями, интересами. Все трое достигли той цели, которую должно ставить перед собой искусство“.

Бальзак подчеркивает ту общую реальную основу, которая лежит в произведениях Шекспира, Расина и Шиллера, — человеческую жизнь, вместе с тем тонко подмечая различие между ними: у Шекспира он находит реалистическое, многогранное отображение действительности, у Расина — идеализацию жизни, у Шиллера — историзм образов.

Сюжет произведения, по Бальзаку, это художественно рассказанная или показанная правда жизни, это история нравов буржуазного общества. Следовательно, не только сюжет, но и сама действительность должна соответствовать жанру, должна определять его. Эту мысль Бальзак высказывает неоднократно,

но четче всего он формулирует ее в письме к своему доверенному лицу по вопросам театра — Лоран-Жану. „В театре, — пишет он, — никто не интересуется денежными делами, они антидраматичны и могут дать место только для комедии в духе „Дельца", который возвращается к старому жанру комедий характеров... Гостейн... не сделает из нее драмы, потому что в этом случае пришлось бы ради того, чтобы заинтересовать зрителей, итти вплоть до убийства." (Соч., т. XXIV. Письмо из Вишховни от 9 февраля 1849 г. Разрядка моя — *А. Г.*).

Какими жанрами пользуется Бальзак в различные периоды своей драматургической деятельности? Отвечая на этот вопрос, будем иметь в виду, что классификация жанров у Бальзака зачастую может быть лишь приблизительной.

С начала его драматургической работы до конца двадцатых годов мы находим у Бальзака комическую оперу, комедию-фарс, пародийную комедию, комедию в духе французского классицизма, комедию бытовую, античную трагедию, трагедию в духе французского классицизма, мелодраму, драму—бытовую и авантюрную. В 30-е гг. он работает над оперой, над цикловой комедией, над буффонадой, над драмой исторической и бытовой. В 40-е гг., в эпоху зрелых драматургических начинаний, для него характерны бытовая комедия, романтическая трагикомедия, бытовая и историческая драма, наконец драма народная.

За исключением романтической трагикомедии, в стиле которой написаны „Вотрен" и „Находчивый Кинола", Бальзак останавливается на тех жанрах, в которых в те времена только и можно было дать реалистическое отображение действительности: социально-бытовой комедии и драме, реальной исторической драме, драме народной. Все остальные жанровые разновидности, испробованные на протяжении многих лет, либо деформируются, входят составными частями в только что названные „устойчивые" правдивые жанры, либо вовсе отмирают.

2

Бальзак стремится как можно шире и правдивее отразить действительность. Это стремление накладывает свой отпечаток на архитектонику, на построение его пьес. В большинстве из них мы находим два плана. Бальзак почти всегда изображает не только частное, но и общее, не только личное, но и социальное. Он показывает их соотношение, и социальное у него обычно является обоснованием частной жизни, силой, ее определяющей. Иное мы видим только в драме „Урок брака", в которой действие замыкается почти исключительно внутрисемейными

пределами. Романтизированные пьесы „Вотрен“ и „Находчивый Кинола“ тем и замечательны для развития драматургии Бальзака, что в них он сумел разорвать эти пределы, показать в „Вотрене“ связь частного и общественного, в „Находчивом Кинола“ — связь частного и государственного, пусть пока еще в романтических формах; в „Памеле Жиро“ мы также находим социальное обоснование для развертывающихся событий, правда, данное в схематической форме, но в „Дельце“ и, в особенности, в „Мачехе“, этот схематизм в значительной степени исчезает. Подобная двуплановость характерна и для прозы Бальзака: традиции своей прозы писатель переносит на театр.

Таковы те формы, в которых Бальзак-драматург отображает действительность. Существенный метод раскрытия даваемого ею, этой действительностью, многообразного содержания заключается у Бальзака в использовании контроверзы, противоречия. Многие произведения Бальзака тенденциозные исследователи истолковывали в диаметрально противоположных направлениях. У критиков театра Бальзака подобное тенденциозное толкование зачастую приводило к прямым курьезам. Во второй главе, к примеру, приводилось мнение французского театрального критика Ги Лонэ об „Уроке брака“. Ги Лонэ, в 1910 г., утверждал, что „никогда еще никто не восставал более решительно против законов брака и тирании детей“.[56] А несколько лет спустя американский исследователь театра Бальзака Вальтер-Скотт Гастингс в своей докторской диссертации о театре Бальзака[57] пытался доказать, что писатель, рисуя картины „Урока брака“, не только не восставал против его законов и тирании детей, но, напротив, стремился укрепить добропорядочную буржуазную семью, отвратить от нее те ужасы, которые угрожают ей в сложившихся социальных условиях. Нам, проследившим эволюцию замысла драмы „Урок брака“, ясно, что вначале, набрасывая сюжет драмы, Бальзак был близок к буржуазно-охранительным тенденциям, которые только и видит незадачливый исследователь В.-С. Гастингс, но потом, в процессе работы над пьесой, решительно от них отказался и не изобразил Адриенну Герен Тартюфом в юбке. Но и семья Жерара у него по-своему права. А все дело в том, что буржуазная действительность противоречива, и контроверзы Бальзака, его относительные установки и ставят своей задачей — художественно воплотить эту противоречивость. „Точно изображая общество, охватывая его непрекращающиеся потрясения“ (предисловие к „Человеческой комедии“, Соч., ГИХЛ, т. I, стр. 60), Бальзак чужд той узко буржуазной морали, которая вскоре насытит творчество „последователей“ Бальзака в области театра — Ожье, Дюма-сына, Бека и др.

Метод контроверзы ясно выражен в реалистических пьесах Бальзака — в „Уроке брака“, в „Дельце“, в „Мачехе“. В его же

романтизированном и мелодраматизированном театре проходит более или менее четкое разделение действующих лиц на положительных и отрицательных, и поэтому жизненная контроверза становится в них невозможной.

3

Стремясь правдиво показать действительность, Бальзак в своих реалистических пьесах хочет заинтересовать зрителя событиями самой жизни, а не хитро сплетенной интригой, не загадками и тайнами. В „Уроке брака" и в „Мачехе" зрителю все становится ясным с первого же действия. В „Мачехе" зритель сразу вводится в курс происходящего разговором „по душам" между Фердинандом Маркандалем и прокурором Рамелем: эта своеобразная экспозиция по существу раскрывает всю интригу. Зрителю не нужно угадывать, кто кого любит, кто кого ненавидит. Как разрешится сложная жизненная борьба, вытекающая из этой любви и ненависти, — вот чем хочет Бальзак поддержать драматическое напряжение действия. Даже в романтизированных пьесах Бальзак придерживается подобного же способа развития действия: в „Вотрене" мы очень легко догадываемся, что Рауль де Фреска — сын герцогини де Монсорель, в „Памеле Жиро" мы быстро обнаруживаем в простом рабочем сына богача-буржуа. Развитие действия в пьесах Бальзака идет сообразно с внутренними законами, присущими изображаемому обществу.

Буржуазный театр XIX в. во Франции нивелировал характеры, подчинял их обстоятельствам, измельчивал героические образы. Борясь с этим явлением, ставшим закономерным и в прозе и в драме, Бальзак стремится к созданию сильных, больших характеров. Жерар, Адриенна, Вотрен, Фонтанарес, Памела, Меркадэ, Гертруда и Полина — все эти персонажи вступают в борьбу с жизненными обстоятельствами. Некоторые из них, такие, как Памела, Меркадэ, Вотрен, достигают относительного успеха; другие терпят неудачу, но готовы продолжать борьбу — это Фонтанарес; третьи погибают в борьбе. Погибающих большинство: Жерар, Адриенна, Полина, Гертруда, Фердинанд. Ни одно из этих центральных действующих лиц не признает себя побежденным, не идет на капитуляцию перед обстоятельствами. Воля к созданию сильных характеров еще раз свидетельствует о широте социальных замыслов Бальзака, о его антибуржуазности.

Писатель хочет, чтобы характеры его героев, образы, сотворенные им, были типическими. Он пишет Ганской об „Уроке брака": „Возможно, что персонажам нехватает известных условий, чтобы стать типическими" („Письма к Чужестранке", т. I, стр. 506). Напротив, „Мачеха" в этом отношении в значительной мере удовлетворяет писателя. И действительно: в этой

„интимной драме“ образы более типичны, чем в любой другой пьесе Бальзака, причем они, образы эти, показаны в тщательно проверенных, соответствующих им обстоятельствах. Разумеется, в романтизированных пьесах Бальзака, в которых образы в значительной мере построены по принципу контраста и антитезы, столь свойственному романтическому театру, реалистической типичности искать не приходится.

Язык пьес Бальзака зрелой поры его драматургического творчества далеко не однороден. В романтизированных пьесах язык нивелирован; а когда выступают жанровые персонажи, то в языке сейчас же появляется пресловутый „местный колорит“ во всех его разновидностях. Это мы наблюдаем в „Вотрене“, когда дается разговор низов, воровского мира, или когда речь ведут переодетые действующие лица. Общий же языковый фон — речь эмфатическая, с обилием восклицаний, с пафосом. Это определение вполне приложимо и к „Находчивому Кинола“. Совершенно иная картина раскрывается в реалистических пьесах. В них язык действующих лиц строго индивидуализирован; характеристика их дается не только в поступках и действиях, но и в манере говорить, строить фразу, в выборе слов, в лексиконе.

4

Многие исследователи весьма охотно останавливаются на слабых сторонах театра Бальзака. Они берут для сравнения либо Шекспира и находят, что Бальзак слабее его по обрисовке страстей и т. п., либо Дюма-сына и утверждают, что у Бальзака пьесы построены менее сценично. Упомянутый В.-С. Гастингс при помощи подобного метода в своей диссертации постарался доказать, что Бальзак вовсе и не был драматургом.

Никто не станет спорить против утверждения, что проза Бальзака несравненно сильнее и ценнее его драматургии. Бальзак сумел в „Человеческой комедии“ показать как развивается классовый человек, различные типические персонажи буржуазного общества в зависимости от среды, от условий, в которых они существуют, от людей, влиянию которых они подвергаются. Бальзак опирался на стихийный материализм Лафатера, Галля и, в особенности, Жофруа де Сент-Илера. Вот почему он так подробно описывал среду, обстановку, интерьер, внешность и обусловленные ею внутренние свойства героя, вот почему он столь охотно прибегал к отступлениям — лирическим, историческим, философским. В драматической форме все это стало немыслимо. Появились длинноты, задержки действия, эпизодические персонажи; пьесы Бальзака, по мнению многих профессионалов театра, оказались мало сценичными. А между тем, развивая длинный диалог, тормозя действие, Бальзак хотел дать более подробную характеристику обстоятельств и персонажей.

Остановимся на этом поподробнее.

Во всех произведениях, входящих в „Человеческую комедию", пейзаж играл весьма существенную роль, влиял на развитие действия. Так, описание Парижа определяет дальнейшее течение „Феррагюса" — первой из „Истории тринадцати"; детальное воспроизведение дома Феликса Гранде является лейтмотивом всего повествования в „Евгении Гранде", обусловливает эволюцию образов этого романа — старика Гранде, Шарля, в известной мере и самой Евгении; то же самое можно сказать и об описании оскудевшего замка д'Эгриньонов в повести „Кабинет древностей".

Этот социальный пейзаж в пьесах Бальзака был сужен, сведен почти на-нет, авторские ремарки не смогли его заменить. В самом деле: будь „Мачеха" не драмой, а романом или повестью, мы бы несомненно имели в этом произведении подробнейшее описание фабрики бывшего наполеоновского вояки, мы бы видели, как эта фабрика связана с его новым жизненным амплуа, как она влияет на его жизнь. А ведь пьеса „Мачеха", по сравнению с другими пьесами Бальзака, является значительным шагом вперед, приближением к творческому методу „Человеческой комедии", в части изображения внутреннего пейзажа, интерьера, интимной среды, ибо в ней впервые вещи, предметы материального мира, окружающего действующих лиц, начинают, как уже отмечалось, играть, влиять на ход действия.

Бальзак уделял в „Человеческой комедии" пристальнейшее внимание портретам своих персонажей. Портрет был связан с окружающей действительностью, он, как и образ действующего лица в целом, развивался, изменялся сообразно с материальными и социальными изменениями, происходившими вокруг. Вспомним динамику образа старика Гранде, Гобсека, ростовщика Ригу из „Крестьян". Портрет почти всегда раскрывал качества героя — по Лафатеру и Галлю. Приведем пример из „Крестьян": „...Тонсару минуло пятьдесят лет; это был сильный мужчина, высокого роста, склонный к тучности, с черными курчавыми волосами, с очень загорелым лицом, испещренным, как кирпич, лиловатыми пятнами, с пожелтевшими белками глаз, с отвислыми и как бы сдавленными сверху ушами, он обладал мускулистым сложением, таившимся под обманчивой рыхлостью. Низкий лоб и отвислая нижняя губа скрывали его настоящий характер под личиной простоватости... Верхние зубы у него были неровные; недостаток этот, ужасный по Лафатеру, тем более бросался в глаза, что зубы обладали ослепительной белизной, как у собаки..." („Крестьяне", изд. „Academia" 1935, стр. 80—81. Разрядка моя — *А. Г.*). Бальзак, полагая, что внешность выражает внутренние свойства человека, стремится всегда показать, в силу каких обстоятельств эти свойства сложились. Иногда он при этом ограничивается материальным

окружением, как, к примеру, в „Старике Горио“, когда описывает мадам Вокэ и ее пансион: „...Вся ее особа объясняет пансион так же, как пансион включает в себя ее особу... Одутловатая полнота этой маленькой женщины — продукт этой жизни... Ее нижняя вязаная шерстяная юбка, выглядывающая из-под верхней, переделанной из старого капота, с ватой, торчащей сквозь прорехи расползающейся материи, резюмирует гостиную, столовую, палисадник, возвещает кухню и дает заранее почувствовать пансионеров („Старик Горио“. Разрядка моя — *А. Г.*). Последователь Жоффруа де Сент-Илера, предшественника Дарвина и его эволюционной теории, Бальзак, вслед за своим учителем, утверждает в предисловии к „Человеческой комедии“: „Живое существо — это основа, получающая свою внешнюю форму или, если говорить более точно, отличительные признаки своей формы в той среде, где ему назначено развиваться...“ Только что приведенный пример из романа „Старик Горио“ показал, как Бальзак реализует в художественной практике это одно из основных положений своей стихийно-материалистической поэтики.

Но он не ограничивается учетом влияния только материальной среды. В том же предисловии он говорит далее: „Не создает ли общество из человека соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире?“, имея в виду не только влияние предметной среды, но и среды социальной. В повести „Старая дева“, дав тщательно, вплоть до мельчайших деталей разработанные, динамические портреты двух соперников в вопросах объекта брака—аристократа де Валуа и буржуа Дю Бюскье,—Бальзак подводит под их соперничество социальную базу, показывает основную причину существующих между ними различий: „Эпохи придают свою окраску переживающим их людям. Эти два индивидуума подтверждали верность приведенной аксиомы противоположностью исторической окраски, запечатлевшейся на их физиономиях, на их речи, на их взглядах на вещи, на их костюмах. Один — крутой, энергичный, с размашистыми, порывистыми манерами, с лаконической и грубой речью, смуглый брюнет с черными волосами и глазами, ужасный с виду, но бессильный на самом деле, как восстание, служил типичным представителем республики. Другой — мягкий и вежливый, изящный, щеголеватый, достигавший цели медленными, но верными средствами дипломатии, был воплощением старинного куртизанства“ („Старая дева“, изд. Пантелеевых, стр. 21—22). В этой замечательной повести каждый образ воплощает в себе определенную политическую партию, четко выраженную социальную силу.

Бальзак не успел найти путей для трансплантации этих специфических методов своей прозы в области драматургии.

В „Человеческой комедии“ все действующие лица имеют свою биографию. В одном произведении они выступают, как

образ-лицо, с развернутой историей и характеристикой, в определенной обстановке, с индивидуализированной, динамически изменяющейся внешностью, в других — они мелькают лишь как образ-имя, но, сопоставив все эти моменты, мы получим более или менее исчерпывающий и интересный curriculum vitae, жизнеописания целой армии персонажей. Именно эта жизненная эволюция героев насыщала романы и повести Бальзака подлинным историзмом. Герои же драматургии Бальзака либо вовсе не имеют прошлого, лишены биографии, либо она дана крайне скупо, как это мы видим в „Находчивом Кинола", где слуга в намеках дает предисторию Фонтанареса, или в „Вотрене" (жизнь семьи де Монсорель в прошлом); в „Памеле Жиро", в „Дельце" показывается почти исключительно данный момент, данная ситуация, преподнесенная в готовом виде, а не складывающаяся в силу определенных исторических причин. И только в „Мачехе" Бальзак показывает, что и на театре возможно применение методов его прозы: здесь дается биография Фердинанда Маркандаля, и она-то является первоосновой трагического действия, предистория его отношений с Гертрудой, двойная биография графа де Граншана, бывшего генерала, а ныне фабриканта сукон.

В драматургии Бальзака есть еще одна особенность, которая проводит существенную грань между его прозой и вещами, написанными для театра. Эту особенность можно назвать театрализацией.

В своих пьесах Бальзак, по сравнению с „Человеческой комедией", допускает известные уступки требованиям и традициям современного ему театра. Идя на это, он прибегает к театрализации, к некоторому приукрашиванию реальных отношений, к тенденциозному смягчению жизненной правды. Мы уже видели, что Вотрен в пьесе существенно отличается от Вотрена романов Бальзака: он — мягче, человечнее, он враждебен лишь части общества, а не всему человечеству, симпатичное ему общество он даже готов обслуживать. Вместо пансиона Вокэ, социальных низов „Блеска и нищеты куртизанок", каторги, тюрем и т. п., зритель попадает в высшее аристократическое общество. Мы находим в пьесе элементы географической театрализации — вспоминается об Испании, о Мексике — и театрализации исторической. В „Человеческой комедии" почти все изобретатели были современниками Бальзака. В „Находчивом Кинола" Бальзак, пользуясь исторической театрализацией, переносит действие в Испанию XVI в., вводит своего изобретателя в среду самых высокопоставленных лиц, запутывает его в двойной любовной интриге, которая, впрочем, не является здесь основой действия.

Не нужно думать, что Бальзак прибегает к театрализации лишь в своих романтизированных пьесах. Если мы сравним образ „Дельца" — Меркадэ — с другими биржевыми деятелями,



Чай у м-м Жирардэн

Карикатура Гранвиля из „Ж. Патюро“

(Слева, внизу — Бальзак)

нашедшими себе место в „Человеческой комедии“, с Нюссинжеком, Келлерами, Дю Тилье, Клапароном и т. д., то мы увидим, насколько этот образ, предназначенный для театра, оказался смягченным. Памела Жиро одерживает победу над буржуазными обстоятельствами: разве такой исход был бы мыслим для сурового реализма романов и повестей Бальзака? Памела и Меркадэ оказываются, по тем или другим причинам, победителями; Вотрен и Фонтанарес после пережитых тревог готовы к дальнейшей борьбе. В „Уроке брака“ финал, как нам известно, первоначально носил благополучный характер. И только последняя пьеса Бальзака — „Мачеха“ почти лишена элементов театрализации. С „Мачехи“ должен был начаться подлинный реалистический театр Бальзака. К сожалению, „Мачеха“ оказалась его последней законченной пьесой, дошедшей до нас.

Таковы некоторые причины, заставляющие нас поставить драматургию Бальзака несравненно ниже его „Человеческой комедии“. Однако, неразрывные связи между „Человеческой комедией“ и пьесами Бальзака, реальная насыщенность его драматургических образов, то, что в „Мачехе“ он начал нащупывать сценические формы, приближающиеся к характерным для его прозы методам отображения действительности, — все это говорит о том, что, не прерви преждевременная смерть его творческой деятельности, он сумел бы осуществить свой замысел, свою мечту — создать в области театра нечто равноценное своей прозе.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

СУДЬБА ТЕАТРА БАЛЬЗАКА

1

Бальзак отвергал французский театр своего времени. Театральная Франция, современная Бальзаку, не признавала его драматургического творчества.

Медленным и упорным трудом добился он признания как романист. Что касается своей деятельности для театра, то он не раз замечал с горечью, что здесь его путь будет еще более труден, чем в области прозы.

У Бальзака-прозаика были единомышленники-современники. Так, Бальзак считал своим единомышленником Стендаля с его „Пармским монастырем", Ш. Бернара и др. Но у Бальзака-драматурга единомышленников не было.

Сильная реалистическая драма „Урок брака" не была допущена на сцену. Относительно компромиссные пьесы, содержащие уступку театральным требованиям хотя бы в области формы, „Вотрен" и „Находчивый Кинола" были провалены. „Памелу Жиро" замолчали. „Дельца" Бальзак был вынужден припрятать в надежде на лучшие времена.

Нам уже известны отзывы, которыми театральная критика встречала эти пьесы. В подавляющем большинстве эти отзывы были отрицательными. Исключение представляют некоторые статьи Теофиля Готье, да еще двух-трех смельчаков.

Только после февральской революции 1848 г. театр Бальзака получил известное признание. Была принята и прошла с успехом, какой только был возможен в то горячее время, драма „Мачеха", подверглся положительной переоценке „Вотрен". Но эти успех и переоценка были забыты с воцарением реакции Наполеона III. В дальнейшем театр Бальзака встречает лишь изредка казенно-официальное признание, поскольку он был создан великим мировым писателем. Сам по себе театр Бальзака интересует лишь единичных энтузиастов и новаторов.

Если бы „Человеческая комедия" не вышла на международную литературную арену, возможно, и ее ожидала бы подобная участь. Ведь в 40-х гг. и вокруг романов Бальзака велась ожесточенная полемика, и официальная критика выступала против них.

Резюме всех высказываний, направленных против Бальзака, содержится в статье Ипполита Кастилля, напечатанной в журнале „La Semaine“ 4 октября 1846 г., о которой мы уже упоминали.

После традиционных комплиментов и расшаркиваний критик утверждает, что Бальзак — певец отчаяния, а отчаяние — безнравственно. Вотрен — чудовище, а мораль силы делает зло привлекательным. После чтения Бальзака читатель готов воскликнуть: „Я, право, убью мандарина!“ Сила Бальзака в том, что он отрицательное изображает как положительное. Поэтому его образы опасны для молодежи. Критик излагает далее официальный взгляд на искусство. Все произведения искусства должны стремиться к одной цели — к прекрасному. Прекрасное содержит добро. Поэтому искусство должно быть морально.

По мнению критика Бальзак правдив только там, где он изображает интерьер, костюм, но как только он переходит к характерам, то — прощай, чистая правда! Характеры у Бальзака представляют собою исключения, они не типичны. Его герои — это странные гении, одержимые гигантскими проектами, которые должны потрясти землю. Если Бальзак изображает политика, то он крупнее Ришелье, если художника, то он больше Микель-Анжело. Бальзак ищет реальности в фантастическом, он рисует миниатюру в пять футов шесть дюймов высотой.

Вспомним, какими отзывами были встречены пьесы Бальзака „Вотрен“ и „Находчивый Кинола“, и мы увидим, что Кастилль заодно с этими отзывами.

Через семь дней после опубликования статьи Кастилля Бальзак написал ему ответ. Основные мысли Бальзака заключались в том, что зло лежит вовсе не в его героях, а в социальной среде, в обществе, и что назначение литературы заключается в том, чтобы рисовать это общество. Из этой полемики ясно, что Бальзак в существенном никогда не отступал от своих творческих принципов.

В отличие от прозы Бальзака его театр не успел стать международным явлением. И он был забыт — этот первый и последний во Франции реалистический театр больших замыслов, — забыт не только обществом в целом, но и специалистами по литературе. И лишь в 20-х — 30-х гг. нашего столетия театр Бальзака становится объектом более или менее серьезных исследований.

Кроме прямой оценки театра Бальзака современниками, данной в многочисленных статьях и рецензиях, мы имеем своеобразную косвенную оценку. Почти все пьесы Бальзака, по требованию так называемых „Comités de lecture“ театров, в соответствии с указаниями директоров, актеров и других заинтересованных в той или другой постановке лиц, подвергались основательным переделкам. Мы знаем, что Бальзак далеко не всегда сам производил эту переделку. Уже отмечалось, что дошедший до нас текст „Памелы Жиро“ имеет с рукописью Бальзака мало общего.

Мы можем сопоставить „Дельца“, безусловно написанного Бальзаком, с переделкой этой комедии, произведенной вскоре после смерти писателя второразрядным драматургом д'Эннери. Последний стремился угодить и театральным и политическим требованиям эпохи. Поэтому его „Меркадэ“, как он назвал свою переделку „Дельца“, и является последующей косвенной оценкой театра Бальзака.

Д'Эннери основательно сократил пьесу, из пяти действий сделал три, выкинул множество сцен, приписал несколько сцен заново, уменьшил количество действующих лиц. Но нас интересуют не эти формальные изменения. Д'Эннери подверг пьесу и коренной идейной, даже идеологической правке.

Он сузил образ Меркадэ, главного героя, сделал его более ограниченным; наоборот, он устранил отрицательные черты в Адольфе Минаре. У Бальзака Минар говорит о Жюли, дочери Меркадэ: „Жениться на ней?! Я имею тысячу восемьсот франков дохода, мне едва хватает на жизнь одному. Что будет с нами всеми? Вот Жюли... Мне кажется, что она другая, чем прежде. Я привык видеть ее сквозь триста тысяч франков приданого“ („Делец“, действие 2-е, сцена 8-я). У д'Эннери Минар превращается в положительного мелодраматического героя. Д'Эннери всемерно усиливает именно мелодраматические моменты, допуская то, против чего в свое время Бальзак решительно боролся. Когда Бальзак, живя в 1848 г. в Вишховне, узнал, что Гостейн собирается переделать его „Дельца“, он сейчас же написал Лоран-Жану: „Сестра сообщает мне о странных переделках, которые Гостейн намерен внести в „Дельца“. Твой ум и рассудок должны были бы подсказать тебе еще до моего письма, что невозможно переделать комедию характеров в грубую мелодраму. Я категорически возражаю против такого извращения“ (Соч., т. XXIV, письмо от 9 февраля 1849 г.).

Но извращения, допущенные д'Эннери, этим не ограничились.

Политические остроты Бальзака превращаются у д'Эннери в реакционное словоблудие. Тут он отказывается от своего „творческого“ метода — сокращения и урезки, напротив, он раздувает злободневный политический намек Бальзака в мыльный пузырь реакции. У Бальзака Меркадэ предлагает биржевику Пьеркену: „Хотите иметь розовые акции журнала, который, появись он на свет, мог бы рассчитывать на успех? А голубые акции взорвавшихся шахт? А желтые акции мостовой, из которой нельзя делать баррикад?“ („Делец“, действие 1-е, сцена 16-я).

Бальзак намекает на то, что правительство Луи-Филиппа стремилось заменить каменные мостовые деревянными и этим затруднить устройство баррикад. Посмотрим, как „разрабатывает“ это место д'Эннери.

Меркадэ. ...Такое выгодное дело... предохранительная мостовая... Мостовая, с которой и посредством которой никакие баррикады немыслимы... Во-первых, все пра-

вительства, старающиеся сохранить спокойствие государств, делаются нашими новыми акционерами. Затем министры, принцы крови, короли вносят свои фонды. Потом идут денежные боги, капиталисты, банкиры, рантье и спекулянты по-демократически. Даже сами продавцы социализма, видя, что их дело рушится, вынуждаются, чтобы существовать, к покупке наших акций.

Виолет [У д'Эннери собеседником Меркадэ является не Пьеркен, а другой биржевик, Виолет — *А. Г.*]. Вот мысль! Вот предприятие-то, лучше и желать нельзя.

Меркадэ. Прекрасно... и человеколюбиво.

(„Меркадэ", действие 1-е, сцена 1-я).

Д'Эннери устраняет насыщающую комедию Бальзака политическую сатиру, отказывается почти совершенно от высмеивания денежных отношений, от резкой критики буржуазной действительности. Сокращения д'Эннери носят четко выраженный классовый характер. Приведем несколько сопоставлений, выделив то, что есть у Бальзака и исключено д'Эннери — разрядкой.

У Бальзака Меркадэ просвещает свою жену: „Преданность! А! Хорошо же вы знаете наше время! Теперь, сударыня, все чувства продаются, деньги движут ими... Смотрите: будущее каждого находится в общественной кассе. Девушка обращается за своим приданым не к семье, а к пожизненной ренте. Наследство английского короля и то подвергается страховке. Жена рассчитывает не на мужа, а на сберегательную кассу. Долг государству выплачивается при посредстве агентства, которое торгует белыми рабами. Все наши обязательства находятся в купонах. Слуги, которых меняют как хартию, не привязываются больше к своим хозяевам. Другое дело, если у вас будут их деньги: тогда они будут вам преданы" („Делец", действие 1-е, сцена 6-я).

Это же место у д'Эннери выглядит куцым и беззубым: „Преданность! А! Хорошо же вы знаете жизнь! Теперь, сударыня, только и существует нажива... Смотрите — гарантия каждого в сберегательной кассе... Молодая девушка не обращается за приданым к родителям, а к пожизненному доходу. Жена рассчитывает не на мужа, а на сберегательную кассу... а насчет слуг, вот вам правило: держите их деньги в своих руках, и они будут вам преданы" („Меркадэ", действие 1-е, сцена 5-я).

Д'Эннери устраняет все, что так или иначе может задеть господствующий класс — буржуазию, биржевиков, отыгрываясь зато на слугах, выбрасывает политические намеки относительно английского короля, хартии, государственного долга. Монолог Меркадэ имеет продолжение и у Бальзака и у д'Эннери.

У Бальзака Меркадэ, вынимая из кармана пятифранковую монету, восклицает: „Вот современная честь! Продайте

гипс вместо сахару, и если вы сумеете сделать это, не возбудив жалоб, вы станете депутатом, пэром Франции, министром. Знаете ли, почему так много народу ходит смотреть пьесы, где герои — злодеи? Потому что после спектакля каждый выходит польщенный и говорит себе: „Ну, я еще похлеще, чем эти плуты"... Наконец, нет никакого позора быть должным. В Европе нет ни одного государства без долгов („Делец", действие 1-е, сцена 6-я).

Д'Эннери продолжает свой метод политического сокращения; у него Меркадэ говорит: „Вот — современная честь! Знаете ли, почему так много народу ходит смотреть драмы, где герои — мошенники? Потому что после спектакля каждый польщен и, выходя, говорит себе: „Ну, я еще не такой плут" („Меркадэ", действие 1-е, сцена 5-я).

В этой же сцене д'Эннери выбрасывает следующую тираду Меркадэ: „... Людовик XVI в своей нужде показывал Марли Самуэлю Бернару, чтобы получить от него несколько миллионов, а сегодня современные законы привели нас к тому, что каждый может, подобно этому королю, заявить: „Государство — это я".

Д'Эннери боится обидеть спекулянтов всякого рода. У Бальзака Меркадэ, обращаясь к разоблаченному де ла Бриву, оказавшемуся мошенником Мишоннэном, говорит: „Вы желаете повыгоднее поместить свою честь... Спекуляция никогда не будет умерщвлена. Я понял нашу эпоху. Сегодня все дела, обещающие немедленный заработок, пусть даже химерический, несуществующей ценности, реальны. Продают будущее, подобно тому как в лотерее продаются мечты о невозможных шансах. Помогите мне остаться за этим столом, систематически обслуживаемым биржей, и нам будет чем полакомиться. Видите ли, кто ищет миллионов, тот находит их с большим трудом, тот же, кто не ищет, никогда не найдет их" („Делец", действие 4-е, сцена 3-я).

У д'Эннери от этой речи остаются лишь две фразы: „Вы желаете повыгоднее поместить свою честь?.. Видите ли, кто ищет миллионов, тот находит их с большим трудом, тот же, кто не ищет, никогда не найдет их" („Меркадэ", действие 3-е, сцена 3-я).

Мог ли Бальзак мечтать в эпоху господства финансовой аристократии о постановке своего „Дельца", если благонамеренная переработка д'Эннери, устранившего даже тенденцию названия пьесы, заменившего дельца частным явлением — спекулятором Меркадэ, едва не подверглась запрещению в годы, когда власть была в руках не одной финансовой аристократии, а в руках буржуазии как господствующего класса.

Если бы Бальзак писал в духе д'Эннери, то его театр, вероятно, пользовался бы признанием и мог рассчитывать на из-

вестный успех. Пьеса д'Эннери представляет собою добродушную улыбку сытого и обеспеченного буржуа; комедия Бальзака является социальной сатирой на этого самого буржуа. „Меркадэ" д'Эннери может служить ярким примером художественной переоценки, которой современники подвергли драматургическое наследство Бальзака.

„Мачеха" Бальзака была, как нам уже известно, поставлена в 1848 г. и возобновлена в 1859 г. Шесть лет спустя, в 1865 г. братья Гонкуры выступили с пьесой „Генриетта Марешаль", в которой можно видеть попытку дать художественную переоценку „Мачехи".

„Мачеха" Бальзака и прежде служила творческим стимулом для больших писателей. Так, по установившемуся мнению, в 1850 г. ситуацию этой драмы использовал Тургенев в своей комедии „Месяц в деревне". Поскольку комедия Тургенева стоит за пределами нашей темы, мы не станем ее анализировать. Заметим лишь, что, при схематическом сходстве ситуаций, Тургенев строит свою пьесу, так сказать, наперекор Бальзаку: вместо глубокой драмы он дает комедию, чувства и переживания действующих лиц у него чрезвычайно поверхностны, все действие развивается от безделия и однообразия помещичьей жизни. Не сказываются ли в такой интерпретации бальзаковской трагической темы охранительные тенденции Тургенева?

У нас нет документальных данных о том, что Гонкуры своей драмой „Генриетта Марешаль" художественно полемизировали с Бальзаком, с его „Мачехой". Однако, и ситуации, и развитие действия, и развязка — все у Гонкуров довольно близко подходит к общей концепции „Мачехи".

Мать семейства, мадам Марешаль, любит юношу и пользуется его взаимной любовью. Брат юноши открывает ей глаза на трагическое положение: ее дочь, Генриетта, тоже влюблена в молодого человека. Мать решает принести свою страсть в жертву ради счастья дочери. Необходимо последнее объяснение возлюбленных, а затем — разрыв. Но господин Марешаль что-то подозревает. Ночью, в его отсутствии, мадам Марешаль встречается в своей комнате с юным возлюбленным. Объяснение затягивается. Возвращается муж. Юноша бежит, но уже поздно: все раскрыто. Господин Марешаль стреляет в жену. Однако под выстрел становится Генриетта, бывшая в соседней комнате. Чтобы спасти честь матери, она, умирая, шепчет отцу, что это был ее любовник.

Гонкуры обострили ситуацию: у Бальзака мачеха и падчерица — люди, кровно чужие; у них — соперницами являются мать и дочь. Но соперницы Гонкуров благородны до предела: мать отказывается от возлюбленного ради чувства дочери, дочь берет на себя позор матери. Отдельные сцены у Бальзака и у Гонкуров имеют между собой большое сходство, по форме — во всяком случае, как, например, те сцены, где одна женщина вы-

пытывает у другой, любит ли она и кого именно. В „Мачехе“ — это сцена 5-я второго действия, в „Генриетте Марешаль“ — сцена 4-я третьего действия. Но по содержанию между этими сценами большая разница: у Бальзака — прикрытая борьба двух соперниц, ненавидящих друг друга, у Гонкуров — беседа двух женщин, готовых на взаимное самопожертвование. Социальные проблемы, которые ставит и стремится разрешить Бальзак, заменяются у Гонкуров проблемами чисто эстетическими, два плана Бальзака сведены к одному — семейному. У Бальзака распад общественных связей вызывает распад связей внутрисемейных; у Гонкуров, напротив, демонстрируется укрепление внутрисемейных связей. Что касается творческого метода, то, вместо многогранно охарактеризованных персонажей Бальзака, мы видим в пьесе Гонкуров лишь смутные образы, набросанные беглыми импрессионистическими чертами. Настоящая драма начинается у Гонкуров в третьем, последнем действии, — первые два действия служат лишь очень медленным подходом к ней.

Так переоценивали драматургическое наследство Бальзака большие художники последующих лет.

Как относится к театру Бальзака французская критика XX в.?

Все попытки, за исключением одной, возобновить постановку бальзаковских пьес во Франции в наше время окончилась неудачей. О достижениях знаменитого Антуана, с большим успехом поставившего в 1910 г. драму „Урок брака“, впервые тогда увидевшую сцену, мы уже говорили. Среди множества статей, приветствовавших эту постановку, было несколько, в которых театр Бальзака связывался с дальнейшими этапами развития французского театра в целом.

Жан Шлемберже в „La Nouvelle Revue Française“ писал: „Возможно, будь пьеса поставлена в свое время, она ускорила бы появление натуралистической драмы на пятнадцать-двадцать лет. Семейный быт крупного торговца нарисован мелкими и точными чертами... Именно то, что увядает обычно скорее всего, здесь остается удовлетворительным“. [58]

Шлемберже объявляет Бальзака предшественником натуралистического театра.

Утверждение французских литературоведов, что Бальзак является лишь мостом к натурализму, который в их понимании служит высшей точкой буржуазного реализма, что Бальзак как писатель имеет цену не сам по себе, не как гениальный новатор, не как художник, глубже всех буржуазных писателей сумевший увидеть, понять и творчески отобразить реальные отношения капиталистической действительности, а лишь как мост от романтизма, господствовавшего в первую половину XIX в., к реализму Флобера, Гонкуров, Зола и других, — это утверждение не случайно. Эти литературоведы склонны видеть и оценивать лишь форму произведений Бальзака, обходя их со-

держание. Они указывают на его бытовизм, протокольную точность, любовь к документальной аргументации, они подчеркивают натуралистические моменты в его творчестве, словом все то, что действительно составило краеугольный камень поэтики натурализма; они отмечают романтические элементы у Бальзака и на основе подобных (формалистических по существу) изысканий, представляющих известный интерес в качестве подсобных для научного исследования моментов, делают свои выводы о природе творчества Бальзака в целом. Проникновение в действительность, историзм, социальный анализ, антибуржуазность — те факторы, которые дали возможность Марксу назвать Бальзака „доктором социальных наук", а Энгельсу — признать его „гораздо более крупным художником-реалистом, чем все Зола прошлого, настоящего и будущего", все это буржуазными литературоведами игнорируется — сознательно или бессознательно.

Адольф Бриссон в „Temps" от 21 марта 1910 г. говорит: „Бальзак предвозвещает Ожье, Дюма-сына... В продолжение трех первых актов „Урока брака" нельзя не думать о „Воронах" (пьеса Анри Бека, написанная в 1882 г. — *А. Г.*).

Об этом же пишет и Судэ в „Eclair" 16 марта 1910 г. „Смелость выполнения, правдивость, оригинальность и резкость некоторых сцен провозвещают Анри Бека, „Вороны" которого, бальзаковские по природе, лишь с трудом добились признания более чем сорок лет спустя".

Оказывается, Бальзак не только родоначальник натурализма, но и театра буржуазного реализма Дюма-сына, Ожье, Бека... С наибольшей охотой имя Бальзака-драматурга связывают с именем Анри Бека — самого желчного, самого пессимистического драматурга из названной троицы.

Так как немногочисленные произведения Бека пользуются, по сравнению с Ожье, а тем более с Дюма-сыном, лишь узкой известностью, остановимся на них несколько подробнее.

Анри Бек жил с 1837 г. по 1899 г. Если не считать его ранней, мало самостоятельной пьесы „Мишель Попе" (1870) и нескольких незначительных вещей, то все его творчество сводится лишь к двум пьесам, которые он сам называл комедиями: в 1882 г. написаны „Вороны" и в 1885 г. — „Парижанка".

„Вороны" считаются шедевром Бека. В этой пьесе он изображает семейное благополучие честного фабриканта Виньерона, которого последний достиг при участии финансиста Тесье. Последний фактически держит Виньерона в своих руках. У фабриканта — жена, простодушная, несамостоятельная женщина, и три дочери: Бланш, Юдифь и Мари. Отец скоропостижно умирает, и семейное счастье молниеносно рушится: „вороны"-кредиторы налетают на семью. Старая служанка Розали замечает по этому поводу: „Когда деловые люди встречаются со смертью, можно сказать о них: это вороны. Они оставляют только то, что не

в состоянии унести с собою.“ Вороны бывают мелкие и крупные, и самый крупный из них — это финансист Тесье. Семья распадается. Мечтательная Бланш доверилась молодому человеку из родовитой семьи. Она ожидает ребенка. Мать ее возлюбленного заявляет ей о том, что после ее разорения брак невозможен. Бланш теряет рассудок. Юдифь пытается добиться признания благодаря своему музыкальному дарованию. Ее учитель разрушает иллюзии наивной ученицы: „Если вы будете честной, — говорит он, — вас станут уважать, но никто не будет служить вам; если вы откажетесь от чести, вам станут служить, но вы потеряете уважение“. Самой практической оказывается третья сестра, Мари. Главный „ворон“ — Тесье — хочет сделать ее своей любовницей. Когда он встречает с ее стороны решительный отпор, он предлагает ей быть его женой. Он согласен в этом случае обеспечить и ее семью. Мари приносит свои чувства в жертву семье. Тесье становится ее главой, выдворяет „воронов“ — и мелких и крупных. Он — победитель. Драма буржуазной жизни благодаря этому „счастливому“ исходу превращается в комедию.

Следующая пьеса Бека „Парижанка“ гораздо у́же по своему содержанию.

В ней показаны все прелести модного „брака втроем“. Жена, муж, признанный любовник — вот основные персонажи пьесы. Все довольны этой тройственной связью, все счастливы. Но вдруг счастье нарушается: у жены, Клотильды, появился новый любовник. Впрочем, это увлечение недолговечно. Все восстанавливается, когда Клотильда разрывает с ним, и жизнь втроем вновь вступает в свои права, к общей радости заинтересованных лиц.

Драматургия Бека ограничивается рамками семьи: если в „Воронах“ чуть намечался чрезвычайно узкий социальный фон, то в „Парижанке“ он отсутствует вовсе.

В чем сходство Бека с Бальзаком? Заметим, что речь может итти только об одной пьесе Бальзака, которая тоже изображает преимущественно внутрисемейные отношения, — об „Уроке брака“. И тот и другой безжалостно разрушают буржуазные иллюзии о семье; и тот и другой показывают относительность ценностей буржуазного общества: у Бека самый большой „ворон“ — главный виновник разрушения семьи — оказывается ее спасителем. Но эти частные моменты сходства отодвигаются в сторону множеством принципиальных различий между Беком и Бальзаком.

Зрелый театр Бальзака начинается семейной драмой „Урок брака“. Завершается он тоже семейной драмой — „Мачехой“. Но мы знаем, какой большой путь прошел Бальзак в отношении художественного раскрытия жизненной правды от „Урока брака“ до „Мачехи.“ Напротив, в эволюции творчества Бека мы видим тенденцию к сужению проблем, к замыканию в самые узкие рамки адюльтера.

Из плеяды — Ожье, Дюма-сын, Бек — последний ближе всех к Бальзаку. Но если мы сопоставим Бальзака и Бека не в плане относительном, а в плане абсолютном, то увидим, что у Бека реалистические тенденции Бальзака превратились в свою противоположность.

Это характерно для всей картины развития послебальзаковского театра во Франции. Это соответствует буржуазной эволюции в целом. Интересы буржуазии измельчали, культура ее сузилась, правда в искусстве, большая правда бальзаковского реализма стала для нее неприемлемой.

Бальзак с его контроверзным отображением действительности был антибуржуазен; Бек, показавший, как мелкий злодей становится, по существу, добродетельным, стоял за буржуазию.

Мы раскрыли затаенные намерения французской критики XX в. сузить роль и значение Бальзака-драматурга, превратить его в трамплин для театра мелкого, стандартного реализма. Критики эти, разумеется, вовсе не хотят умалить Бальзака. Используя его имя, они думают, напротив, поднять малозначительный послебальзаковский театр, тот самый театр, о котором Алексей Максимович Горький говорил на Первом съезде советских писателей в своем замечательном докладе 18 августа 1934 г.: „Из всех форм художественного словесного творчества наиболее сильной по влиянию на людей признаются драма и комедия, обнажающие эмоции и мысли героев в живом действии на сцене театра. Если начать ход развития европейской драмы от Шекспира, — она снизится до Коцебу, Нестора Кукольника, Сарду и еще ниже, а комедия Мольера упадет до Скриба, Пальерона..." [59] Это положение раскрывает в широкой историко-литературной перспективе давнюю мысль Горького, высказанную им еще в 1896 г. в статье „Поль Верлен и декаденты": „...Первые декаденты явились во Франции в конце 70-х гг., когда торжество буржуазии стало несомненным для всех тех, кто не забыл 80 года... Буржуазия победила и тотчас же начала создавать себе свою жизнь. Ей создали театр Пальерон и Сарду...". [60] А ведь Сарду, Пальерон — это именно те имена, которые обычно ставятся едва ли не в одном ряду с Ожье, Дюма-сыном и Беком и о которых французские интерпретаторы драматургии Бальзака стыдливо умалчивают.

Однако, и среди наших французских современников нашелся человек, сумевший оценить по достоинству значение Бальзака-драматурга, сумевший указать его место в драматическом искусстве Франции. Это — Ромен Роллан.

В своем „Опыте эстетики нового театра", изданном в 1903 г. под названием „Народный театр", он писал: „Можно только высказать пожелание, чтобы наша поэзия более серьезно занялась трагедией каждодневной жизни и попыталась раскрыть ее извечную основу, тайну, внутреннюю музыку. Вели-

чайший из французских драматургов, романист Бальзак, показал нам пример".[61]

Именно Бальзак — и в своей „Человеческой комедии", и в своем не получившем полного развития театре — не только серьезно занимался „трагедиями каждодневной жизни" („Урок брака", „Мачеха"), но и стремился раскрыть ее тайну, ее извечную основу, разоблачить замаскированные социальной ложью реальные отношения буржуазного общества.

2

Реалистический театр Бальзака был во второй половине XIX в. и в начале XX в. заслонен, отодвинут в сторону признанным буржуазным театром, нашедшим свое выражение и в морализирующих пьесах Ожье и Дюма-сына, и в пессимистически принимающих действительность комедиях Бека, и в мелодраматических эффектах Сарду, в комедийных тенденциях Пальерона, в буржуазном неоклассицизме Ростана, в символистических невнятностях Метерлинка, Лерберга и других. Попытки его возрождения во Франции в лучшем случае сводились к официальному восхвалению гения Бальзака (как упоминалось выше, в 1899 г., в связи со столетием со дня рождения писателя, благодаря стараниям Шпульберка де Лованжуля, был поставлен дошедший до нас стихотворный акт комедии „Оргон"), в худшем — приводили к очередному сценическому провалу.

Только в Советском Союзе к Бальзаку-драматургу подошли как к замечательному обличителю буржуазной действительности, только в СССР театр Бальзака обрел свою настоящую родину.

Большую роль в возрождении театра Бальзака в нашей стране сыграло опубликование высказываний основоположников марксизма — Маркса и Энгельса — о Бальзаке. Пробудился широчайший интерес к творчеству писателя в целом, вспомнили и о его забытом театре.

В свете социалистического реализма по-новому был понят и Бальзак.

Его пьесы начали появляться на советской сцене. „Находчивый Кинола", „Памела Жиро", Меркадэ", „Мачеха" — все эти пьесы были включены в репертуар наших театров, местных и центральных.

Подход советских переводчиков, интерпретаторов и режиссеров к драматургии Бальзака знает два этапа. Вначале наблюдалась тенденция приспособить его пьесы к новым театральным требованиям путем их коренной переделки. „Находчивый Кинола" превратился в „Гавань бурь", пролог Бальзака был почти уничтожен, множество существенных сцен устранено.

Еще более губительным искажениям подверглась „Памела Жиро", ставившаяся одно время под названием „Цветочница". Пьеса подверглась такой „переделке", что по сюжету стала

напоминать общую концепцию известного романа Фейхтвангера „Успех". Центральной осью в развитии действия сделалось лжесвидетельствование Памелы, спасающей из когтей буржуазного правосудия своего возлюбленного. На сцене был выведен самый суд, показанный у Бальзака лишь отраженно — в беседе и в репликах действующих лиц; вместо Памелы-победительницы Бальзака, мы видели Памелу униженную и побежденную, вместо благородного адвоката Дюпре — адвоката-злодея и т. п.

Под видом пьесы Бальзака шла уже известная нам переделка его комедии „Делец", произведенная в свое время д'Эннери, под названием „Меркадэ".

Вопрос о том, как следует показывать на советской сцене классиков — это вопрос спорный. Я лично придерживаюсь твердого убеждения, что текст классического произведения должен быть сохранен полностью, но режиссеру предоставляется право в постановке раскрыть те моменты и обстоятельства, которые в свое время не могли быть высказаны автором с полной откровенностью.

Новый этап в подходе к драматургии Бальзака, определившийся в самое последнее время, примерно, соответствует такой установке. „Памела Жиро" возвращается в свое натуральное состояние, идет тот текст, который обычно считается бальзаковским; в постановках театра им. Ермоловой в Москве и Ак. театра им. Пушкина в Ленинграде текст „Мачехи" остается почти нетронутым.

Советскому театру следует подумать о восстановлении „Урока брака", „Вотрена", „Дельца", устранить искажения, допущенные в „Находчивом Кинола".

Можно быть уверенным, что подлинный театр Бальзака, замечательный не только своими разоблачительными, критическими тенденциями по отношению к действительности, но и большим человеческим содержанием, волнующим и увлекающим нас, будет пользоваться на советской сцене несравненно бóльшим признанием и успехом, чем попытки его переделок, ибо романтизированный реализм „Вотрена" и „Находчивого Кинола", беспощадный, критический реализм других пьес Бальзака близок и созвучен нашей героической эпохе — эпохе победившего социализма.

ПРИМЕЧАНИЯ*

[1] К. Маркс. Восемнадцатое брюмера. Избр. соч., т. II, М. Партиздат, 1933, стр. 247.

[2] A. Arnaut, Souvenirs т. IV, стр. 310. Цит. по книге К. Державина „Театр французской революции". ГИХЛ, 1932.

[3] Д. Дидро. Третья беседа о "Побочном сыне". Соч., т. V, изд. „Academia", стр. 160.

[4] Там же, стр. 160—161.

[5] М-м де Сталь. De la litterature considerée dans ses rapports avec les nstitutions sociales. — Premier discours." 1800. Подчеркнуто мною — *А. Г.*

[6] Ф. Энгельс. Развитие социализма от утопии к науке. Маркс — Энгельс, избр. соч., т. I. М. Партиздат, 1933, стр. 107, 109.

[7] Маркс и Энгельс. Манифест коммунистической партии. Там же, стр. 154.

[8] Письма Бальзака цитируются по Собр. соч., т. XXIV, изд. Calmann Lévy, Paris 1869—1880, по трем томам, содержащим его переписку с Ганской, изд. 1899, 1906 и 1934 по выпущенной в 1934 г. В.-С. Гастингсом работе „Honoré de Balzac. Letters to his family 1809—1850".

[9] К. Маркс. Капитал, т. III, М. Партиздат, 1932, стр. 12.

[10] Сборник статей „Поэтика" № 2, стр. 62.

[11] П. Лафарг. Происхождение романтизма. Сборник литературно-критических статей. М. ГИХЛ, 1936, стр. 134.

[12] Цит. по книге статей П. Лафарга, указанной в предыдущем примечании. См. стр. 128—129.

[13] А. Пушкин. Пиковая дама. Шеститомник, изд. ГИХЛ, М. 1936, т. IV, стр. 279.

[14] Ed. Estève. Etudes de Litterature préromantique. Paris 1923.

[15] J. Crépet. Pensées, sujets, fragments. Paris 1910. В дальнейшем имеется ряд ссылок на это ценное издание творческого альбома Бальзака.

[16] В. Гюго. Предисловие к драме „Кромвель". Избр. соч., М. ГИХЛ, 1936, стр. 743.

[17] Там же, стр. 748.

[18] Там же, стр. 747. Подчеркнуто мною — *А. Г.*

[19] Там же, стр. 750.

[20] А. Пушкин. Домик в Коломне. Из строф, не вошедших в окончательную редакцию текста. Шеститомник, изд. ГИХЛ 1936, т. 2, стр. 698.

[21] В. Гюго. „Предисловие к драме „Кромвель". Избр. соч. М. ГИХЛ, 1936, стр. 756.

[22] Д Дидро Третья беседа о „Побочном сыне". Соч., т. V, изд. „Academia", стр. 168.

[23] В. Гюго. Предисловие к драме „Кромвель". Избр. соч., М. ГИХЛ, 1936, стр. 754—755. Подчеркнуто мною — *А. Г.*

[24] Ф. Энгельс. Письмо к английской писательнице Гаркнес. Сборник „Маркс и Энгельс об искусстве". „Искусство", 1937, стр. 164.

---

* Цитаты из произведений Бальзака, не переведенных на русский язык, приводятся по собранию его сочинений в 24-х томах, изд. Calmann Lévy, Paris, 1869—1880; тома и страницы указаны в тексте.

[25] Выдержки из „Писем из Франции" А. И. Герцена, цит. по однотомнику, содержащему его избранные сочинения, М. ГИХЛ, 1937, стр. 200—202.

[26] L.-B. Picard. Oeuvres, изд. 1821 г., т. V, стр. 223—228.

[27] Там же, стр. 229—230. Подчеркнуто мною — *А. Г.*

[28] К. Маркс. Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850. Маркс—Энгельс. Избр. соч., т. II, М. Партиздат, 1933, стр. 155.

[29] Цит. по книге Ю. Данилина „Поэты июльской революции", стр. 295—296.

[30] К. Маркс. Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850. Маркс—Энгельс. Избр. соч., т. II, М Партиздат, 1933, стр. 159.

[31] К. Маркс. Восемнадцатое брюмера. Избр. соч., т. II, М. Партиздат, 1933, стр. 246.

[32] Th. Gautier. Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt cinq ans. Paris 1858—1859 в шести томах, т. II, стр. 247.

[33] Выдержки из писем Г. Гейне „О французской сцене". Цит. по т. VI полн. собр. соч., изд. „Academia" 1936, стр. 329, 342 и 344.

[34] Выдержки из предисловия, написанного Бальзаком к изданию „Человеческой комедии" в 1842 г., цит. по сборнику „Литературные манифесты французских реалистов". Изд-во писателей в Ленинграде 1935, стр. 49—63.

[35] „La Presse", 11 марта 1839 г.

[36] „Monde Illustré," 26 марта 1910 г.

[37] „Matin", 16 марта 1910 г.

[38] „Commedia", 15 марта 1910 г.

[39] „Temps", 21 марта 1910 г.

[40] H. Castille. M. H. de Balzac. „La Semaine", 4 октября 1846 г.

[41] J. Lerminier. Les oeuvres complètes de H. de Balzac. „Revue de deux mondes", 15 апреля 1847 г.

[42] Th. Gautier. Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt cinq ans, т. II, стр. 39.

[43] „Le Corsaire", 30 апреля 1850 г.

[44] „L' Evenément", 6 мая 1850 г.

[45] Сборник „Маркс и Энгельс об искусстве". „Искусство", 1937, стр. 260.

[46] „Le Moniteur universel," 21 октября 1863 г.

[47] D. Milatchich. Théâtre de H. de Balzac. Paris 1930, стр. 161.

[48] Th. Gautier. Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt cinq ans, т. III, стр. 105—106.

[49] Там же, стр. 104—105.

[50] E. Seillière. Balzac et la morale romantique, Paris 1922.

[51] A. le Breton. Le Théâtre romantique (de Dumas père à Dumas fils). Chap. XIV, Paris 1923.

[52] К. Маркс. Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850. Маркс—Энгельс. Избр. соч., т. II, М. Партиздат, 1933, стр. 155.

[53] Там же.

[54] Сборник „Маркс и Энгельс об искусстве". „Искусство", 1937, стр. 67—68.

[55] „La Presse", 29 мая 1848 г.

[56] См. примеч. 37.

[57] W. S. Hastings. The drama of H. de Balzac. Baltimore (U.S.A) 1917.

[58] „La Nouvelle Revue Française", 1 мая 1910 г.

[59] М. Горький. О литературе. Изд-во „Советский писатель" М. 1937, стр. 452.

[60] Статья М. Горького „Поль Верлен и декаденты", „Литературный критик", № 6, 1937.

[61] Р. Роллан. „Народный театр. Опыт эстетики нового театра". Собр. соч., т. XII, Изд-во „Время" 1932, стр. 82. Подчеркнуто мною — *А. Г.*

О Г Л А В Л Е Н И Е

Конст. Державин. *Предисловие.* 3

Введение 6

Глава первая. Первые шаги Бальзака-драматурга 9

Глава вторая. Годы расцвета. 61

Глава третья. Элементы драматургической поэтики Бальзака . . . 128

Глава четвертая. Судьба театра Бальзака 138

Примечания 150