

60 $\frac{B-3}{316}$

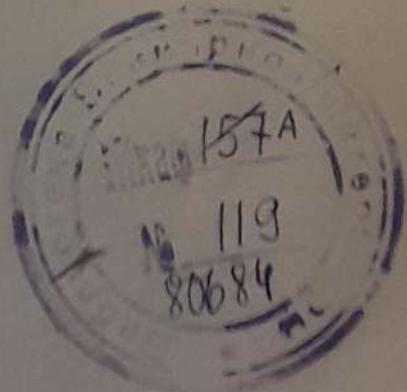
~~455~~
5-211

ОПОРЕ до-БАЛЬЗАК

УТРАЧЕННЫЕ ИЛЛЮЗИИ

$\frac{Л60 \text{ } B3}{316}$

Вступительная статья
Г. Лукача



АКАДЕМИА
1937

60 $\frac{B-3}{316}$

ОНОРЕ де-БАЛЬЗАК

$\frac{A55}{B-211}$

УТРАЧЕННЫЕ ИЛЛЮЗИИ

$\frac{A60^{B3}}{316}$

Вступительная статья
Г. Лукача



АКАДЕМИА
1937

Иллюстрации воспроизведены с гравюр на дереве Пьера
Гюсмана по рисункам Шарля Гюарз, заимствованным
из «*Illusions perdues*» H. de Balzac, изд. L. Conard, 1913

Переплет А. Ф. Сафроновой

И
Г
В
С
М
С
Н
М
О
Н
О
В
В
Д
Л
Л
П
М
Л

Пьера
важных
1913

Предисловие

Этим произведением, законченным в пору наибольшей художественной зрелости (1837 г.), Бальзак создал новый тип романа, — роман разочарования, неизбежного разрушения жизненных идеалов, при столкновении их с грубой действительностью капиталистического общества.

Как известно, тема крушения иллюзий появилась в романе задолго до Бальзака. Первый роман новой истории — «Дон-Кихот» — это тоже повесть об «утраченных иллюзиях». Но в произведении Сервантеса, проникнутом духом нарождающегося буржуазного общества, разрушались главным образом пережитки феодальных иллюзий. У Бальзака же выработанные самим буржуазным обществом представления о человеке, обществе, искусстве и т. д. — сами, при столкновении с действительностью буржуазного общества, оказываются только иллюзиями.

В «Утраченных иллюзиях» Бальзака впервые изображено в законченной форме разрушение буржуазных идеалов под действием собственной их экономической основы — капитализма. Несколько раньше «Утраченных иллюзий» были написаны «Красное и черное» Стендаля, «Исповедь сына века» Мюссе. Тема носилась в воздухе, она была порождена не литературной модой, а общественным развитием Франции, —

страны, где с большой наглядностью видно было, куда шла политическая эволюция буржуазии. Героическое время Французской революции и Наполеона разбудило, умножило и мобилизовало дремавшую до этого энергию «третьего сословия». Героический период дал возможность его лучшим людям творить в жизнь свои идеалы, героически жить и умирать в согласии с этими идеалами. После падения Наполеона, после Реставрации и Июльской революции всей этой эпохе настал конец. Идеалы превратились лишь в украшения, в простые декорации; путь, проложенный развитию капитализма Наполеоном и революцией, стал уже достаточно широким, удобным и доступным для всех.

«Трезво-практическое буржуазное общество нашло себе истинных истолкователей и представителей в Селх, Куэнах, Ройэ-Колларах, Бенжамен Констанах и Гизо; его настоящие полководцы заседали в коммерческих конторах, его политическим главой был жирноголовый Людовик XVIII»¹.

Высокий подъем, необходимый продукт предшествующей эпохи, стал общественно ненужным.

Падение той энергии, которая пробудилась во времена Революции и Наполеона, ничтожество и прозаичность наступившего периода Реставрации и Июльской монархии — вот темы, объединяющие все «романы разочарования». Бальзак, несмотря на то, что он был легитимистом, с мужественной ясностью видел истинный характер своего времени. Он говорит:

«Не было другого явления, которое бы ярче свидетельствовало о том, в каких плотов Реставрация превратила молодежь. Молодые люди, не знавшие, к чему приложить свои силы, расходовали их не только на журналистику, на заговоры, на литературу и на искусство, но и на самые необычайные излишества; так много было энергии и плодотворной мощи в молодой Франции. Будучи трудо-

¹ Маркс. «18 брюмера Луи Бонапарт», Собр. соч. т. VIII, стр. 324, изд. ИМЭЛ.

любовой, эта прекрасная молодежь жаждала власти и наслаждений; проникнутая художественным духом, — зарилась на сокровища; в праздности старалась оживить свои страсти; всякими способами стремилась она найти себе место, а политика не давала ей найти места нигде».

Познание и изображение этого положения, этой трагедии, разразившейся над целым поколением, и есть то общее, что мы находим у Бальзака и современных ему писателей.

Однако при всем этом сходстве «Утраченные иллюзии» возвышаются, подобно утесу, над всей французской литературой того времени. Бальзак не ограничивается наблюдением и изображением трагической, или трагикомической общественной ситуации. Он видит глубже и дальше. Он видит, что окончание героического периода буржуазного развития во Франции обозначает в то же время начало широкого подъема французского капитализма. Почти во всех своих романах Бальзак изображает это наступление капитализма, превращение примитивного ремесла в новое, капиталистическое производство, закабаление города и деревни растущим финансовым гнетом, отступление всех традиционных общественных форм и идеологий перед победоносным шествием капитала. «Утраченные иллюзии» показывают одну из сторон этого процесса. Тема романа — превращение в товар литературы, а вместе с ней и других областей идеологии. Всесторонний анализ этого явления превращает изображение трагедии, обычной для молодых людей бальзаковского поколения, в подлинно великое произведение, где общество в целом находит себе более глубокое отражение, чем даже у Стендаля — величайшего современника Бальзака.

Бальзак представляет нам этот процесс превращения литературы в товар во всей его развернутой и законченной полноте: все, — начиная с производства бумаги и кончая убеждениями, мыслями и чувствами писателя, — становится частью товарного мира. И Бальзак не останавливается на установлении, в общей форме, идеологических последствий господства капитализма, но раскрывает этот конкретный про-

цесс на всех его этапах, во всех его областях (газета, театр, издательство и т. д.). «Что такое слава?» — спрашивает издатель Дориа: «12 000 франков за статьи и тысяча экз за обеды»... и развивает свои взгляды дальше: «Я не успеваю канваюсь на том, чтобы затратить на книгу 2 000 франков и заработать на ней столько же... Мне не интересно издавать какую-нибудь книжку, рискнуть двумя тысячами, чтобы две тысячи заработать; я занимаюсь крупными спекуляциями в литературе: я выпускаю сорок томов по десять тысяч экземпляров, по примеру Паннекука и Бодуэна. Мое влияние и статьи, которых я добиваюсь, создают успех предприятия в сто тысяч экз вместо того, чтобы создать его томиком по две тысячи франков.

...Я здесь не для того, чтобы служить трамплином для будущих знаменитостей, но чтобы зарабатывать деньги и давать их знаменитостям существующим. Рукопись, стоящая сотни тысяч франков, обходится мне дешевле рукописи, безвестный автор которой просит у меня шестьсот франков».

Писатели не отстают от издателей:

— Так вы, значит, дорожите тем, что пишете? — насмешливо сказал ему Верну. — «Но ведь мы торгуем фразами и живем этим промыслом. Когда вы захотите написать большое и прекрасное произведение, словом, — книгу, то вы сможете вложить в нее свои мысли, свою душу, привязаться к ней, отстаивать ее; но статьи, сегодня прочитанные, завтра забытые, стоят на мой взгляд ровно столько, сколько за них платят».

Журналистов и писателей эксплуатируют: их способности, превращенные в товар, являются объектом спекуляции для торгующих литературой капиталистов. Но эти эксплуатируемые люди разорваны капитализмом: они стремятся к тому, чтобы самим сделаться эксплуататорами или, по крайней мере, приказчиками эксплуататоров. Когда Люсьен де-Рюбампре начинает свою карьеру журналиста, его коллега и ментор Лусто дает ему такие наставления:

«Словом, милый мой, ключ к литературному успеху по

в том, чтобы работать, а в том чтобы пользоваться чужою работой. Хозяева газет — подрядчики, а мы — камешники. Поэтому, чем посредственнее человек, тем скорее он про- бивается; он способен глотать обеды, со всем мириться, льстить низким страстишкам султанов литературы...

...Строгость Вашей совести, донные чистой, склонится перед теми, в чьих руках вы увидите ваш успех, которые, одним словом, могут даровать вам жизнь и не захотят это слово произнести; ибо, поверьте мне, модный писатель ведет себя паглее, беспощаднее с новичками, чем самый грубый издатель. Один вас проведет, другой вас уничтожит».

Дружба Давида Сешара с Люсьеном де-Рюампре, разбитые иллюзии их мечтательной юности, взаимодействие противоречивых характеров их обоих составляют главные контуры действия. Гениальность Бальзака видна уже в этой основной композиционной схеме. Он создает образы, в которых сущность темы проявляется в столкновении человеческих страстей, индивидуальных стремлений: изобретатель Давид Сешар находит новый дешевый способ выработки бумаги, но его обманывают капиталисты; поэт Люсьен вынужден продавать свою утонченнейшую лирику на рынке Парижа. С другой стороны, противоположность характеров с удивительной пластичностью представляет разнообразные духовные реакции на растущую власть капитализма над всем жизненным строем и на сопряженные с этим мерзости: Давид Сешар — стoisический пуританин, в то время как Люсьен представляет собой законченнейшее воплощение преувеличенной жажды чувственных наслаждений, безудержного и утонченного эпикуреизма целого поколения.

Композиция никогда не бывает у Бальзака педантичной, никогда не имеет характера сухой «научности», как у его позднейших последователей. Развертывание общественной проблемы идет всегда в перазрывной и органической связи с индивидуальными судьбами и страстями героев. И, несмотря на это, композиция, имеющая, на первый взгляд, в своей основе только изображение индивидуальностей, заклю-

чает в себе всегда более глубокое понимание общественных отношений, более правильную оценку тенденций общественного развития, чем податски «научные» построения большинства писателей-реалистов второй половины XIX века. «Утраченные иллюзии» Бальзак строит таким образом, в центр действия выдвигается судьба Люсьена и вместе с ней — превращение литературы в товар; капиталистическая перестройка материального фундамента литературы, связанная с техническим прогрессе издательского дела является не бы только заключительным эпизодом романа. Может показаться, что такая композиция переворачивает вверх дном логическое и действительное соотношение между материальной базой и надстройкой; на самом же деле она исполнена высокой художественной и общественной мудрости. Художественной — потому что превратности судьбы, которые претерпевает Люсьен в своей борьбе за славу, дают гораздо большие возможности для развертывания разнообразного и подвижного содержания вещи в целом, чем мелкобуржуазные ухищрения провинциальных капиталистов, сумевших ограбить Сешара. Эта композиция хороша и с точки зрения критики общества, — потому что судьба Люсьена поднимает весь вопрос в целом о разрушении культуры капитализмом, тогда как описание жалкой судьбы изобретателя, какие бы мошенничества при этом ни были показаны, выдвинуло бы на первый план все-таки прогрессивную роль капитализма в развитии техники. Рассудительный Сешар совершенно прав, когда приходит к заключению, что, в сущности, его изобретение использовано в производстве, а то, что самого изобретателя обманули, — это имеет значение только личной неудачи. Наоборот, личная катастрофа Люсьена дает в то же время образ литературы, униженной и prostituted капитализмом.

В контрасте между двумя центральными фигурами особенно выражаются два главных вида духовной реакции людей на превращение продуктов культуры в человеческого

тема в том
со своей у
в буржуаз
ключных д
как призна
ной явля
как болше
тема в
не явля
те люди, и
затем от
постоянно
от достига
личного ст
свою част
ческой м
происхо
своего са
Напр
там добит
многочис
шей, как
к границ
стивал.
в этом
ной куль
новой, с
слабым
Но дар
волон те
собой не
него под
ратуры
реальност
игрушкой
в литер

гения в товар. Линия Сешара — это резиньяция, примирение со своей участью. Резиньяция играет очень большую роль в буржуазной литературе XIX века. Гете — уже в предельных годах — был одним из первых, кто отметил ее как признак нового этапа в развитии буржуазной общественной мысли. Бальзак в своих дидактически-утопических романах большей частью следует за Гете; единственными деятелями в буржуазном обществе, ставящими перед собой не эгоистические, а общественные цели, являются у него те люди, которые отказались или вынуждены были отказаться от личного счастья. Правда, отречение Сешара имеет несколько иной оттенок: он прекращает борьбу, отказывается от достижения определенных целей, с тем, чтобы искать личного счастья в покое уединения. Кто хочет сохранить свою чистоту, тот не должен прикасаться к капиталистической машине, — вот совершенно чуждый вольтерьянской проливи смысл решения Сешара заняться «возделыванием своего сада».

Напротив, Люсьен бросается в парижскую жизнь и хочет там добиться могущества и признания. Это ставит его в ряд многочисленных образов молодежи времен Реставрации — юношей, которые гибли или делали карьеру, приспособляясь к грязной, чуждой героизма эпохе (Жюльен Сорель, Растиньяк, де-Марсей, Блонде и др.). Люсьен занимает в этом ряду своеобразное место. Бальзак, с удивительной чуткостью и смелым предвидением, изобразил в нем новый, специфически-буржуазный тип художника: характер слабый и лишенный всякой определенности, клубок нервов. Но характер Люсьена важен не только тем, что он положил типическую правдивости; этот характер представляет собою прекрасную литературную основу для всестороннего исследования процесса буржуазного разращения литературы. Внутреннее противоречие между поэтической одаренностью и жизненной бесхарактерностью делает Люсьена кривой любых творческих и политических направлений в литературе, которые капитализм использует себе на по-

требую. Именно это соединение бесхарактерности, честолюбия, стремления к честной и чистой жизни, безмерной, но невозможной, жажды славы, изысканных наслаждений — делая возможным ослепительный успех, быстрое саморазрушение и позорный провал Люсьена.

Бальзак никогда не морализирует по поводу своих героев. Он объективно изображает диалектику их подъема и заката, мотивирует тот и другой взаимодействием между характером и совокупностью объективных условий, а не изолированной оценкой «хороших» или «дурных» сторон героев. Растильяк в начале своей карьеры в моральном отношении стоит несколько не ниже Люсьена; однако другой состав дарованной смеси из способностей и бессовестности, присущих обоим, позволяет ему стать одним из умных господ той жизни, которая разбивает Люсьена. В этой трагикомической эпопее находит себе полное подтверждение злой афоризм, высказанный Бальзаком в повелле о Мельмоте: все люди разделяются на кассиров и грабителей, т. е. на честных дураков и мошенников.

Таким образом, основным, что связывает этот роман в одно целое, является сам общественный процесс. Наступление и победа капитализма образуют истинное действие романа. Глубочайший смысл личной гибели Люсьена заключается в том, что эта гибель является типичной судьбой поэта в эпоху развитого буржуазного строя.

Необходимо указать, что композиция Бальзака и в этом смысле не абстрактна, не узка: «Утраченные иллюзии» это не роман, посвященный, как у позднейших романистов, определенному «сюжету» или «куску», извлеченному из общественной жизни, хотя Бальзак доводит до тончайших подробностей все моменты разращения литературы и выводит на сцену только эту сторону капитализма. Общесоциальная основа никогда не выступает у Бальзака на первый план. Его люди никогда не бывают просто «фигурами», выражающими определенные стороны описываемой общественной действительности. Совокупность общественных определений выра-

честолюбия,
но неопре-
делен — делает
возвращение

их героев.
и заката.
характерами
ированной
Растиньяк
стоит ни-
крования,
х обонм,
ни, кото-
же нахо-
казанный
делаются
в и мо-

роман
с. На-
е дей-
юсьена
судь-

этом
о это
став,
бще-
вод-
идит
ная
ан.
во-
в-
в-

жестя у Бальзака перапномерно, сложно, запутанно и противоречно в хаосе личных страстей и случайных проишествий. Смысл отдельных человеческих образов и отдельных положений никогда не предстает в прямой и простой форме, а вытекает всегда из совокупности определяющих общественных сил. Вот почему этот глубоко социальный роман является в то же время повествованием об отдельном и своеобразном человеке. Мы видим на сцене Люсьена де-Рюбампре, который — как это кажется — совершенно независимо от больших общественных сил борется против внутренних и внешних препятствий, мешающих его успеху. Эти препятствия, являющиеся всякий раз в новом образе, вновь и вновь порождаются той же почвой, из которой вырастают и стремления самого Люсьена.

Бальзак изображает жизнь во всем ее богатстве и многообразии; однако в этом многообразии читатель всегда чувствует органическое единство. Эта характерная черта творчества Бальзака является литературным выражением глубины и верности его художественного чутья. В противоположность большинству великих романистов, Бальзак не пользуется «механикой», то есть теми пружинами, приводящими в движение все произведение, какими были боги в эпосе XVII и XVIII веков, франкмасоны или иезуиты во многих романах XVIII века (напомню о таинственной башне в «Годах учения Вильгельма Мейстера»). Каждая «шестерня» в «механизме» развития его романа — совершенно самостоятельный живой человек, со своими особыми интересами, страстями, трагедиями и комедиями. С главной темой романа Люсьена связывает одна из сторон его жизни; но так как источник связи являются именно индивидуальные жизненные устремления героя, органически вырастающие из его интересов, страстей и т. д., — то связь эта с основной линией романа становится тем самым живой и необходимой. При этом глубокая внутренняя закономерность образа делает его полнокровным, не позволяя ему превратиться в механическую приставку к действию в целом.

жизни у Бальзака неравномерно, сложно, запутанно и противоречно в хаосе личных страстей и случайных проволочек никогда не предстает в прямой и простой форме, а вытекает всегда из совокупности определяющих общественных сил. Вот почему этот глубоко социальный роман является в то же время повествованием об отдельном и своеобразном человеке. Мы видим на сцене Люсьена де-Рюампре, который — как это кажется — совершенно независимо от больших общественных сил борется против внутренних и внешних препятствий, мешающих его успеху. Эти препятствия, являющиеся всякий раз в новом образе, вновь и вновь порождаются той же почвой, из которой вырастают и стремления самого Люсьена.

Бальзак изображает жизнь во всем ее богатстве и многообразии; однако в этом многообразии читатель всегда чувствует органическое единство. Эта характерная черта творчества Бальзака является литературным выражением глубины и верности его художественного чутья. В противоположность большинству великих романистов, Бальзак не пользуется «шестерней», то есть теми пружинами, приводящими в движение все произведение, какими были боги в эпосе XVII и XVIII веков, франкмасоны или иезуиты во многих романах XVIII века (напомню о танцевальной башне в «Годах учения Вильгельма Мейстера»). Каждая «шестерня» и «механизм» развития его романа — совершенно самостоятельный живой человек, со своими особыми интересами, страстями, трагедиями и комедиями. С главной темой романа Люсьена связывает одна из сторон его жизни; но так как источником связи являются именно индивидуальные жизненные устремления героя, органически вырастающие из его интересов, страстей и т. д., — то связь эта с основной линией романа становится тем самым живой и необходимой. При этом глубокая внутренняя закономерность образа делает его полнокровным, не позволяет ему превратиться в механическую приставку к действию в целом.

Такая концепция действующих лиц предопределяет необходимость их выхода за пределы повествования. Как ни широко бывает действие каждого из произведений Бальзака, как ни глубока его перспектива, в нем могут более или менее полно поместиться только немногие из участвующих в нем человеческих образов.

Этот мнимый недостаток композиции Бальзаковских романов, — в действительности показывающий их полицентricность, — предопределяет форму циклов. Значительные и типические фигуры, которые в качестве эпизодических лиц могли проявить в одном романе только немногие свои стороны, выходят из рамок романа, требуют себе воплощения в произведении, тема и действие которого рассчитаны на то, чтобы эти действующие лица оказались в центре повествования и чтобы все присущие им свойства и возможности были развиты с возможной полнотой (напомним в этой связи о Блонде, Растиньяке, Натане и др.).

Циклическая форма романов Бальзака находится в прямой зависимости от развития характеров; поэтому она никогда не бывает педагогически сухой, подобно большей части циклов, написанных даже выдающимися романистами. Разделение цикла на части не определяется никакими признаками, лежащими вне человека, — ни отрезками времени, ни сюжетом, ограниченным одной проблемой.

Основа конкретности, реальности, жизненности произведений Бальзака — это, прежде всего, глубокое понимание типических черт каждого из человеческих образов. Благодаря этому, с одной стороны, типичность не только не снижает, но, напротив, подчеркивает индивидуальность, неповторимость этих образов; с другой стороны, с большой ясностью и наглядностью и полнотой выступают отношения между общественной средой и отдельными личностями, которые этой средой сформированы, в ней живут и борются. Типичность характера героев и типичность их общественного положения никогда не переходит здесь в схематизм. Цельные, законченные характеры действуют в сложной и конкретной среде.

бразнейшей обстановке...
целое связывает
никогда не забывает
такие фигуры, и
не теряют их
осознают и пред
этому отдельная
иногда становится
печеских судеб,
ния, характерны
можно здесь ра
произведения и
тепла. Такая
снова встает в
стия. Это широ
судьбы отдель
(Бальзак, как и
ими весьма ши
широта и жив
плодотворного
включены в
вать на случай
связаны: чем
успех. Случай
накт сильное
Форма ти
зала — старое
пикетолой. В
Павса Сидла
действо: он
критика может
пишет:
«Классиче
той осмысли
мистер Дам
карете, для т
и Грассини

образной общественной среде; каждый характер как единое целое связывается с общественным развитием в целом. Генеральная изобретательность Бальзака помогла ему находить такие фигуры, которые, будучи поставлены в центр действия, не теряют ни одного из своих индивидуальных свойств и освещают определенную сторону общественной жизни. Поэтому отдельные части цикла романов представляют собой во главе самостоятельное изображение индивидуальных человеческих судеб, но в то же время проливают свет на явления, характеризующие все общество. Личное и общественное можно здесь разделить только путем анализа, — в самом же произведении они неотделимы, как огонь и излучаемое им тепло. Такая композиция требует чрезвычайно широкой обобщенности в обрисовке характеров и в разворачивании действия. Эта широта нужна также для того, чтобы случайность судьбы отдельных персонажей и случайность обстоятельств (Бальзак, как все великие эпические писатели, распоряжается ими весьма свободно) возвысилась до необходимости. Только широта и многообразие связей может создать плацдарм для плодотворного творческого использования случайности и для включения последней в поток закономерности: «Рассчитывать на случай могут в Париже только люди с большими связями; чем больше их имеешь, тем больше надежды на успех. Случай побеждает лишь тогда, когда его поддерживают сильные батальоны».

Форма творческого преодоления случайности у Бальзака — «старомодная»; она в корне отличает его от новейших писателей. Вот пример. В предисловии к «Манхеттену» Дос-Пасоса Сниклер Льюис критикует «старый» способ строить действие; он говорит главным образом о Диккенсе, но его критика может быть применена и к Бальзаку. Сниклер Льюис пишет:

«Классический метод действительно требовал тщательной оснастки: несчастный случай должен был заставить мистера Джонса встретиться с мистером Смитом в почтовой карете, для того, чтобы могли произойти увлекательные в

волнующие события. В «Манхэттене» пути отдельных линий либо не пересекают друг друга вовсе, либо это случается вполне естественно.

Под этой «новейшей» концепцией кроется (для большинства писателей — неосознанно) поверхностное, недialeктическое понимание вопроса о причинной связи и случайности. Случайность здесь слишком жестко противопоставляется необходимости. Складывается такое представление, будто случай перестает быть случаем, если будут вскрыты причины, непосредственно вызвавшие его. Однако это дает еще очень мало — пожалуй, даже ничего не дает для художественной мотивировки. Любой трагический эпизод, если в его основу положить так истолкованную случайность, будет восприниматься как гротеск, и никакая цепь причин не возвысит его до необходимости. Так, например, если бы мы прочли обстоятельное описание бугристой почвы, выяснившее причины того, что Ахилл сломал себе ногу, преследуя Гектора, или блестящее патолого-медицинское исследование причин, вызвавших болезнь Антония накануне его речи на форуме, такие мотивировки произвели бы на нас только впечатление курьезных и случайных совпадений. Напротив того, грубо очерченные и почти не мотивированные случаи приводящие к гибели Ромео и Джульетты, вовсе не кажутся простой случайностью. Почему? Да, конечно, потому, что здесь необходимость, лишающая случайность ее единичного и потому малозначительного характера, состоит из целой системы причинных рядов, переплетенных между собой. Для того, чтобы достигнуть настоящей художественной закономерности, нужно прежде всего определить направление, в котором неизбежно будут развиваться события. Любовь Ромео и Джульетты должна иметь трагический конец, и эта неизбежность подчиняет себе все случайности, являющиеся непосредственной причиной различных событий на отдельных этапах действия. Вот почему степень правдоподобности, с которой объяснено каждое из этих событий, имеет первостепенного значения.

Важное со-
право выбора
более действ-
бора с велич-
шир. Тонкость
ственной жите-
действующими
данными из
ту парату, и
важности сл-
глубокому вос-

Действие
случае мал-
в капитализ-
подъема или
общественны
его гибель.
случай вели-
помогавшее

Выяснен
Бальзак до-
ствием эври-
вення собы-
ивогда в те-
ресторане
описанными
где должны
следыли не
эта инвенал
выступают
интересными

В «Уч-
происходит
часов. Это
совместно
чтобы Лю-

людей
участия
льшая
лекти-
вности.
ляется
будто
и при-
т еще
удожде-
в его
будет
ия не
бы мы
яющее
Гек-
е при-
чи па
о впе-
против
гучай,
е ка-
тому,
еди-
ит из
обой.
за-
ение,
бовь-
с, в
мно-
на
по-
на

Безкое совпадение одинаково случайно, и писатель имеет право выбирать то из них, которое, по его мнению, будет более действенным. Бальзак пользуется этой свободой выбора с величайшей уверенностью, — не меньшей, чем Шекспир. Тонкость и глубина изображения характеров и общественной жизни, разветвленность, многообразие связей между действующими лицами и общественными причинами, определяющими их поступки, — все это придает романам Бальзака ту широту, которая способна вместить тысячи перекрещивающихся случайностей, в своей совокупности образующих глубокую необходимость.

Действительная необходимость в рассматриваемом нами случае заключается в том, что Люсьен *должен* погибнуть в капиталистическом Париже. Каждый шаг, каждый момент подъема или падения кривой его жизни вскрывает все глубже общественные и психологические причины, предопределяющие его гибель. В системе Бальзаковского романа каждый случай ведет к цели, — и все же каждое единичное явление, помогающее вскрыть необходимость, само по себе случайно.

Выявления глубочайших общественных закономерностей Бальзак достигает всегда посредством действия, посредством энергичного, чаще всего катастрофического столкновения событий. Обстоятельные описания, превращающиеся иногда в целые трактаты о том или ином городе, интерьере, ресторане и т. д., никогда не бывают у Бальзака просто описаниями. Они, опять-таки, служат для подготовки среды, где должна будет позднее разразиться катастрофа. Последняя почти всегда приходит «внезапно», неожиданно, но эта внезапность — только кажущаяся: во время катастрофы выступают вполне отчетливо те черты, которые, в менее интенсивном виде, мы наблюдали задолго до нее.

В «Утраченных иллюзиях» два решительных поворота происходят в течение нескольких дней, даже нескольких часов. Это очень характерно для Бальзака. Двух дней совместного пребывания в Париже оказывается достаточно, чтобы Люсьен и Луиза де-Баржетон узнали друг в друге

настоящих провинциалов и чтобы это отравило их друг от друга. Еще катастрофичней история журналистской карьеры Люсьена. Однажды, когда Люсьен уже отчаявался в успехе, он прочитал свои стихи журналисту Луэлю. Тот взял его с собой к издателю, потом в театр. Люсьен пишет первую свою критическую статью о театре, а утром просыпается известным журналистом. В таких «внезапностях» содержится глубокая общественная правда — правда тех общественных сил, которые, в конечном счете, делают их закономерными. В то же время, катастрофическая форма, представляя определенившие события причинами в концентрированном виде, не допускает излишних и несущественных деталей.

Другой стороной случайности как художественной проблемы является вопрос о существенном и несущественном.

С литературной точки зрения всякое свойство человека будет случайным и всякая вещь простым реквизитом, если только они не связаны с развитием основной линии произведения. Широта, с которой охватывается материал в романах Бальзака, несколько не противоречит их взрывчатому, от катастрофы к катастрофе движущемуся действию. Напротив, развитие сюжета в романах Бальзака *требует* большой широты: при всей его напряженности и сложности, выдвигающей все новые и новые черты образов, ни один резкий переход никогда не открывает нечто совершенно новое, а только делает явным существовавшее прежде в скрытом виде.

С литературной точки зрения, образы Бальзака не имеют никогда случайных черт, так как не бывает у них ни одного, хотя бы маловажного, свойства, которое в известный момент не имело бы решающего значения. Вот почему описания у Бальзака никогда не представляют собой той «средности» («milieu»), которую мы видим у позднейших социологов-позитивистов, вот почему подробнейшие описания интерьеров и прочего никогда не превращаются у Бальзака в реквизит. Вспомните хотя бы о роли четырех костюмов Люсьена в первой парижской катастрофе. Два костюма он привозит

из Антверпена, что для Луэля и других журналистов и писателей было в то время делом, — и это было в то время, с того момента, когда Бальзака

Бальзака действа, ч... ший до и... участву... упорные ст... вости дан... большой с... основано в

Но Бальзака привычки отраже... приближи... ности.

ничтожные, среднестатистические манеры и множества и т. д. В и чувств... ния облы... «незасре...

В с... ограниче... Д'Артем...

на Ангулема, и во время первой же прогулки выясняется, что даже лучший из них носить невозможно. Первое платье, приобретенное в Париже, оказывается слишком ненадежным и ветхим панцирем, чтобы облаченный в него Люсьен мог выдержать свою первую борьбу с парижским обществом в ложе маркизы д'Эспар. Второе парижское платье западало, — настал уже новый этап жизни Люсьена, и оно сохранилось в шкафу в течение всего поэтически-аскетического периода, с тем, чтобы очень ненадолго появиться на свет, когда Люсьен превратился в журналиста. И такую же действительно-драматическую роль играют все вещи, «описываемые» Бальзаком.

Бальзак закладывает более широкий фундамент для действия, чем какой бы то ни было другой романист, писавший до или после него. Но все, о чем он ни пишет, участвует в действии. Бальзаковская широта и упорное стремление к отражению объективной действительности дали ему возможность приблизиться к последней в большей степени, чем писателям, творчество которых было основано на других принципах.

Но Бальзак в той же мере уводит нас от обыденного, привычного, заурядного способа непосредственного отражения объективной действительности, в какой он приближает к самой объективной действительности. Именно потому, что Бальзак преодолевает ограничения, примелькавшиеся, рутинные рамки этой «непосредственности» и тем самым разрушает удобство привычной манеры подходить к действительности, он и вызвал такое множество упреков в «гиперболизме», «перегруженности» и т. д. Великий Бальзак бьет сильнее всего по строю мыслей и чувств современной буржуазии, отказывающейся от познания объективной действительности и взамен его выдвигающей «непосредственные переживания».

В способах художественного изображения Бальзак не ограничивает себя рамками повседневной действительности. Д'Артез-Бальзак говорит в «Утраченных иллюзиях»: «Что

такое искусство? Не что иное, как сгущенная натура. Но это сгущенная натура никогда не бывает у него формальным «приемом»; оно представляет собой возведение общественного, человеческого содержания той или иной ситуации на высшую ступень. Бальзак — один из вдохновеннейших писателей, живших когда-либо на земле. Его гений не мог довольствоваться изобретением остроумных и метких формул; он толкал его к извлечению существенного содержания явлений, обнаруживающего себя тогда, когда противоречия достигают сильнейшей напряженности. Люсьен в начале своей карьеры должен написать статью о восхитившем его романе Натана. Через несколько дней он должен во второй статье выступить против него. Эта задача сначала приводит Люсьена, новоиспеченного журналиста, в замешательство. Но сперва Лусто, потом Блонде объясняют ему, в чем состоит его задача. И Лусто и Блонде приводят рассуждения, с такой ловкостью подкрепленные ссылками на историю литературы и эстетику, что они должны показаться убедительными не только для читателей статьи, но и для самого Люсьена. Он потрясен лекцией, которую ему прочитал Лусто. — «Но ведь то, что ты мне сказал, — восклицает он, — совершенно правильно и разумно». — «Если бы это было не так, разве ты смог бы в ключья разорвать книгу Натана?» — ответил Лусто. После Бальзака многие писатели изображали бессовестность журналистов и рассказывали о том, как пишутся статьи, противоречащие убеждениям их авторов. Но только Бальзак вскрывает всю глубину журналистской софистики. Изображая одаренность развращенных капитализмом писателей, он показывает также, как они доводят до виртуозности ремесло софистики, умея отрицать и утверждать любое положение с такой убедительностью, чтобы заставить поверить, будто они высказали свои истинные взгляды.

Высота художественного выражения превращает изображение Бальзаком бярэжу, на которой спекулируют духовной жизнью, в глубокую трагикомедию буржуазного класса.

Полностью писатель
процесс подчинения всей
остро уже замечался. И
этого процесса не было
ее гнилости. То, что при
товаром, это не было не
меньшим, привычным, и
еще того скучнее, при
В романе Бальзака пр
на наших глазах как в
ние. Лусто и Блонде
в романе Люсьена. —
должны будут пережить
убеждения.

От литературы. И
денную действительную
глубиной своего рома
людей, якобы волнует
замытые тщетные а
заключается в том, ч
третью и, уж тогда
образом Бальзака для
манитизма; но сущес
ной им картины в
тастике. Именно в
зака произкауты
делает их все же
это романтическое
деяных авторов об
пределы доводили
Как пример велич
души отожествля
вследствие вырод
жесток.

Образ Восточной
Ковчею, не слу

Последнее писатели-реалисты описывали время, когда процесс подчинения всей духовной жизни капиталистическому строю уже завершился; Бальзак изображает раннюю стадию этого процесса во всем ее мрачном «великолепии» и во всей ее глупости. То, что продукты духовной деятельности стали товаром, это не было еще тогда явлением само собой разумеющимся, привычным, и искусство в то время не приобрело еще того скучного, прозаического характера, как позднее. В романе Бальзака превращение духа в товар происходит из наших глаз как новое, драматически-выразительное явление. Лусто и Блоде вчера были тем же, чем показан в романе Люсьен, — т. е. писателями, которые неизбежно должны будут превратить в товар и свое искусство и свои убеждения.

От литературы, фотографически воспроизводящей бытовую действительность, произведение Бальзака разнится глубиной своего реализма. Поэтому отыскивание реальных людей, якобы послуживших «моделью» для фигур Бальзака, — занятие тщетное и бесплодное. Правдивость этих образов заключается в том, что они — типы, а не единичные портреты и, уж конечно, не фотографии. Реалистические образы Бальзака лишены какой бы то ни было примеси романтизма; но сгущенность содержания придает нарисованной им картине в целом характер угрюмой и мрачной фантастики. Именно в этом смысле лучше проповедания Бальзака проникнуть романтической изволнованностью, что не делает их все же романтическими. Фантастика Бальзака — это решительное доведение до логического конца наблюдений автором общественных тенденций, выход за узкие пределы повседневности и поверхностного правдоподобия. Как пример напомним повесть о Меальоте, где сплавные души отождествлены с товаром, биржевой цене которого, вследствие возросшего предложения, стремительно повышается.

Образ Вотреза тоже дает хороший пример того же рода. Конечно, не случайно этот «Кромвель» которого выступает

в романах, изображающих отказ от идеалов и примирение с действительностью типичнейших представителей последней революционной молодежи. Вотрен появляется в маленьком пансионе, где Растиньяк переживает идейный кризис; он показывается вновь и в конце «Утраченных иллюзий», когда Люсьен, обманувшийся во всех своих надеждах и потерпевший полное материальное и моральное крушение, решает на самоубийство. Вотрен появляется всякий раз с такой же «сопранданно-неоправданной» неожиданностью, с какой высказывается на сцену Мефистофель в Гетевом «Фаусте» или Люцифер в Байроновском «Жизне». Его роль в «Человеческой комедии» такая же, как роль Мефистофеля и Люцифера в мистериях Гете и Байрона. Но изменившиеся времена не только низвели на землю того «дьявола», который некогда облачал отрицательное начало в сверхчеловеческое величие и красоту, но изменили также сущность «соблазна» и самый метод введения людей в соблазн.

Гете, отражавший с большой глубиной проблемы после-революционной эпохи, все же воспринимал общественную эволюцию, происшедшую со времени Ренессанса, как положительную. Поэтому Мефистофель у него — «часть той силы, которая всегда стремится ко злу, но творит добро». По Бальзаку, добро может жить только в мечтах. Мефистофельская критика у Вотрена — это грубое и циничное выражение того, что все люди делают и делать должны, если не хотят осудить себя на гибель.

«У вас ничего нет, вы находитесь в положении Медичи Ришелье, Наполеона на рассвете их честолюбия. Эти люди, мавший мой, купили свое будущее ценою неблагодарности, предательства и самых резких противоречий. Нужно все дерзать, чтобы все иметь. Давайте рассуждать. Когда вы садитесь играть в бунлот, спорите ли вы об условиях? Правила существуют, вы их принимаете».

Глубокий цинизм такого понимания правил общественного поведения — не только в его содержании. Герои Бальзака часто высказывают подобные же мысли. Опасно

Вотрен говорит о мудрости стариков

Сказки есть в существе, мало, тебшик переживает один пример. В «святы» ждем и «Единство».

когда я думаю про Если вы не хотите вытиснуть существую

Это высказывание голый смысл этих данных из Лис с удивлением, с удивлением и с удивлением и удивлением

Эта критика бессмысленна в конце XIX стало разноточные каменции, лирической тичу общества романтической чество уже и глубина и м

Вотрена состоит в том, что он излагает эту общезвестную мудрость совершенно обнаженно, без иллюзий, без прикрас.

Соблаз состоит здесь в том, что мудрость Вотрена, в сущности, мало разнится от общественной философии святых персонажей Бальзаковского мира. Я приведу только один пример. В знаменитом письме к Феликсу Вандевесу «святая» мадам де-Морюзо пишет:

«Единственно, что для меня не подлежит сомнению, когда я думаю про общество, — это то, что оно существует. Если вы не хотите жить вне его, вы должны придерживаться существующих в нем законов» («Лилия долины»).

Это высказано в восторженно-туманных выражениях; но полный смысл этих слов тот же, что и в словах Вотрена, сказанных им Люсьену. Вспомните, что и Растиньяк заметил с удивлением, как совпадает циническая мудрость Вотрена с вдовольными афоризмами виконтессы Босеан. Это единственное в оценке капиталистической действительности между блестящим представителем аристократической интеллигенции и беглым каторжником Вотреном заменяет, для выражения мефистофельской сущности последнего, любые театральные мистические атрибуты. Недаром преступники и сыщики дали Вотрену прозвище «Обмань смерть». Он действительно стоит у эшафота, на котором гибнут все иллюзии, созданные великим столетием; и на его устах — горькие и едкие слова Бальзаковской мудрости: люди бывают только дураками или мошенниками.

Эта мрачная картина не может быть, однако, названа пессимистической в том смысле, какой этот термин получил в конце XIX века. Великие писатели и мыслители на том этапе развития буржуазии противопоставляли плоской аполитичности капиталистического прогресса и мифам об эволюции, лиричной противоречий, свою смелую и глубокую критику общества. Равным образом, они были далеки и от романтической тоски по тем формам жизни, которые человечество уже прошло в своем развитии. Однако именно эти глубина и непредвзятость мышления осуждали их на двой-

ственность и внутреннюю противоречивость: их критическое и гордое приятие действительности, их творческое и философское понимание противоречий капиталистического развития неизбежно соединились с самыми беспочвенными мечтами. В «Утраченных иллюзиях» поэтический образ этих иллюзий дан в кружке д'Артеза, — точно так же, как в «Племяннике Рамо» иллюзии воплощены в образе «собеседника», за которым скрывается сам Дидро.

В обоих случаях порочной действительности противопоставляется поэтически утверждаемое существование наилучшей действительности.

Слабость такой аргументации была совершенно ясна уже для Гегеля. Если, — писал он в «Феноменологии духа», — весь реальный мир изображается как порочный, и художник может противопоставить ему только единичные, и потому почти анекдотические, добрые дела, то, тем самым, художник высказывает о реальном мире горячайшую истину. И, комментируя произведение Дидро, Гегель доказывает, что важнейшая линия общественного развития нашла себе выражение (в «Племяннике Рамо») именно в отрицательном, злом, порочном начале, что именно здесь мы видим те исторические тенденции, которые ведут к разрушению феодально-абсолютистского строя, к Просвещению и Французской революции. Противоречия гибнущего старого общества, соединяющиеся и пересекающиеся с противоречиями молодого буржуазного общества, находят себе более адекватное отражение в циничном изображении пороков общественного бытия, чем в отвлеченной и монотонной проповеди «моральных истин», которым ничто не отвечает в реальной действительности. Вот почему «принцип добра» опирается у Дидро только на изолированные и единичные жизненные явления, в то время как в фигуре идеологического представителя общественных пороков общества реальные противоречия отражены в целом (хотя и в софистически-циничном, искаженном изображении). Бесстыдливый цинизм, с которым эти противоречия выявляются, циничное объявление всеобщей

обман и само
как телесная
следовательно,
возмож в общ
определяет Г

Но, как
содержит во д
резко против
ное противор
наряду с иде
зия, и в это
клетельны в
д'Артезом-Ба
положительно
мого или ни
и в то же
капиталисти
чества, раз
писатели во
они хотели
цинизма ос
в этих про
против дей
которой ни
или мысли
найти реал

Правда,
обществу,
логи.

Гегель
знать про
о том, что
преодоле
печаль для
в мышлении
преодоле

обмана и самообмана необходимостью, софистически превратные толкования всех нравственных понятий оказываются, следовательно, величайшей истиной, какая только возможна в обществе, находящемся в подобном положении. Так определяет Гегель существенное содержание диалога Дидро.

Но, конечно, ни д'Артеза-Бальзака, ни Дидро, «соединив» из диалога, несмотря на все их иллюзии, нельзя резко противопоставить этому отрицательному миру. Основное противоречие заключается именно в том, что Бальзак наряду с иллюзиями д'Артеза изобразил «Утраченные иллюзии», и в этом факте заключается другая и большая положительная истина, чем во всех иллюзиях, высказанных д'Артезом-Бальзаком. И Бальзак, и Дидро сознавали как положительную, так и отрицательную сторону изображаемого ими мира; оба эти писателя были доступны иллюзиям и в то же время видели, как эти иллюзии опровергаются капиталистической действительностью. Поэтому в своем творчестве, разоблачающем самую сущность капитализма, эти писатели поднимаются выше тех иллюзий, рупором которых они хотели сделать свои произведения, и выше софизма и дилемма созданных ими героев, по праву представляющих в этих произведениях капитализм. Эти обвинительные акты против действительности — высочайшая ступень познания, которой может достигнуть в буржуазном обществе художник или мыслитель, пока историческое развитие не заставит его найти реальную опору в пролетариате.

Правда, и в обвинениях, бросаемых этими писателями обществу, также есть иллюзии, неотделимые от их идеологии.

Гегель говорит в анализе диалога Дидро, что ясно познать противоречия — это значит стать выше их. Мысль о том, что преодоление противоречий в мышлении способно преодолеть реальные противоречия — это всем известная, типичная для идеалистов иллюзия. Мало того, преодоление в мышлении тех противоречий, которые еще не могут быть преодолены в действительности, тоже всегда оказывается

иллюзорным. Но эта иллюзия (которая связывается почти всегда с более или менее реакционными идеями) не только общественно необходима как оправдание прогрессивного притягивания общественного развития в целом при беспощадном разоблачении низостей и грязи современного этапа развития. В этой иллюзии таится вера в то, что развитие человечества не может быть бессмысленным, что невозможно, чтобы героические усилия людей за все века борьбы от Ренессанса до Просвещения и французской революции выдвинули Нюснженпа и К^о как навсегда восторжествовавших победителей.

Суровая правдивость Бальзака,— это трагическая, важная ступень в развитии гуманизма. В двойном свете того переходного времени, когда солнце буржуазно-революционного гуманизма закатилось, а пролетарский гуманизм еще только формировался, такая форма критики капитализма была вернейшим путем к сохранению великого буржуазно-гуманистического наследства, лучшим способом включить все лучшее, что в нем было, в дальнейшее развитие человечества.

«Утраченные иллюзии» были первым романом разочарования в XIX веке; но они, кроме того, остаются и самым высоким произведением этого жанра. В этом романе, как мы уже подчеркивали, Бальзак изображает эпоху, так сказать, первоначального капиталистического накопления в области духовной жизни; последователи же Бальзака, даже величайшие среди них (например, Флобер), имели дело с уже совершившимся фактом подчинения себе капитализмом всех без изъятия человеческих ценностей. У Бальзака мы находим, поэтому, напряженную трагедию, показывающую становление новых отношений, а у его преемников — мертвый факт и лирическую или ироническую печаль по поводу того, что уже свершилось.

Г. Лукач.

Литературный комментарий

«Утраченные иллюзии» впервые напечатаны в начале 1837 г., с авторской датой: «июль — ноябрь 1836 г.». Таким образом настоящее издание отмечает столетний юбилей этого известнейшего романа Бальзака.

В те годы выходило серией первое собрание его сочинений под общим заглавием «Этюды о нравах XIX века». Заканчивая собою вторую серию «Сцены провинциальной жизни», этот роман составил восьмой том собрания сочинений, которое было начато издательством Беше и заканчивалось издательством Верде. Впрочем, тогда еще нельзя было назвать «Утраченные иллюзии» романом. То была небольшая, в десять авторских листов, повесть, чрезвычайно просто построенная, можно даже сказать — простодушно, наивно построенная. Она делилась на пять глав: «Провинциальная ти-

пография», «Госпожа де-Баржетон», «Вечер в гостинице, вечер на берегу реки», «Любовные катастрофы в провинции», «Изражские первинки». Смиранный провинциальный титрограф Давид Сешар и его друг красавец Люсьен Шардон, мечтающий о лаврах поэта; салон провинциальной львицы госпожи де-Баржетон, томящейся от «прозаичности» провинциального городка, тоскующей по романтическому любовнику, и «частная» любовь Давида к Еве; заскорузлый в своей скупости Сешар-отец и его добродетельный сын; наконец, провалы с ее романтическими иллюзиями и Париж с его прозаической жестокостью — таковы темы и персонажи книги. Она заканчивалась полным отчаянием письмом Люсьена к госпоже де-Баржетон, покинувшей его на произвол судьбы в Париже, и горькими воспоминаниями его о провинции: «Люсьен мысленно перенесся в круг своей семьи... ему припомнились тихие, скромные семейные радости, которые он вкушал; явились тени его матери, сестры, Давида; снова увидел он слезы, которые они проливали, прощался с ним, и тоже заплакал, потому что был одинок в Париже, без друзей и покровителей».

Так кончалась эта сентиментальная повесть, по своей тематике и упрощенному построению относящаяся к тому же жанру, что и раннее произведение Бальзака «Дом кошки, играющей в мяч» и позднее «Провинциальная муза».

Иллюзии утрачивались Люсьеном уже при первом столкновении с парижской жизнью. Нет сомнения в том, что сначала Бальзак и предполагал ограничиться таким простым произведением. Об этом он сам упоминает в предисловии к первому изданию, датированном 15 января 1837 г. Первые страницы этого предисловия заняты теми общими идеями, на которых должны быть построены «Этюды о нравах XIX века» (первоначальное заглавие «Человеческой комедии»): исчерпывающее описание общества во всех его проявлениях, во всех фазах; задача романиста та же, что у эзопага, но если второму приходится иметь дело с «идеями», то первому — с профессиями; «каждый роман является лишь главою бол-

шого романа об обществе». Затем, переходя к данному своему произведению, Бальзак продолжает: «Но первоначально провинциальные и парижские; автор нападал на иллюзии в отношении Парижа, которые создаются в провинции, потому что здесь нет возможности делать с чем-нибудь сравнение, и которые привели бы к подлинным катастрофам, если бы, к счастью для себя, провинциалы не привыкли к окружающей их атмосфере и к благополучным своим злополучиям настолько, что они мучаются в любом другом месте и что особенно им не нравится Париж... Но когда автор принялся рисовать не без сочувствия семейную жизнь и потрясения, постигающие скудную провинциальную типографию, когда он давал картину с такой широтой, какая допустима в экспозиции, поле наблюдения само собой расширилось. Когда копируешь натуру, случаются добросовестные заблуждения: часто видишь какую-нибудь местность и не сразу угадываешь ее настоящие размеры; дорога сначала казалась тропинкой, овраг становится долиной, легко доступная на взгляд гора, оказывается, требует целого дня пути. И вот «Утраченные иллюзии» уже должны коснуться не только молодого человека, считающего себя великим поэтом, и женщины, которая лелеет в нем эту веру, а потом бросает его среди Парижа без средств и без покровителей. Связи между провинцией и Парижем, его зловещая привлекательность показали теперешнего молодого человека автору в новом облике: он сразу подумал о великой язве нашего века, о журналистике, пожирающей столько жизней, столько прекрасных мыслей, вызывающей ужасные реакции в скромных провинциальных сферах. Особенно же подумал он о самых роковых иллюзиях нашей эпохи, об иллюзиях некоторых семейств насчет детей, которые, может быть, и обладают талантом, но не обладают чьей волей, дающей смысл этой талантливости, ни принципами, валяющимися им уклоняться в сторону. Итак, картина расширилась. Вместо лика индивидуальной жизни речь идет о любопытнейших ликах нашего века, о лике почти на-

шого романа об обществе». Затем, переходя к движению своему произведению, Бальзак продолжает: «По первоначальному замыслу предполагалось только сопоставить нравы провинциальные и парижские; автор напал на иллюзии в отношении Парижа, которые создаются в провинции, потому что здесь нет возможности делать с чем-нибудь сравнение, и которые привели бы к подлинным катастрофам, если бы, к счастью для себя, провинциалы не привыкли к окружающей их атмосфере и к благополучным своим злополучиям настолько, что они мучаются в любом другом месте и что особенно им не явится Париж... Но когда автор принялся рисовать не без сочувствия семейную жизнь и потрясения, постигающие скудную провинциальную типографию, тогда он давал картину с такой широтою, какая допустима в экспозиции, поле наблюдения само собой расширилось. Когда копируешь натуру, случаются добросовестные заблуждения: часто видишь какую-нибудь местность и не сразу угадываешь ее настоящие размеры; дорога сначала казалась тропинкой, овраг становится долиной, легко доступная на взгляд гора, оказывается, требует целого дня пути. И вот «Утраченные иллюзии» уже должны коснуться не только молодого человека, считающего себя великим поэтом, и женщины, которая лелеет в нем эту веру, а потом бросает его среди Парижа без средств и без покровителей. Связи между провинцией и Парижем, его зловещая привлекательность показали теперешнего молодого человека автору в новом облике: он сразу подумал о великой язве нашего века, о журналистике, пожирающей столько жизней, столько прекрасных мыслей, вызывающей ужасные реакции в скромных провинциальных сферах. Особенно же подумал он о самых роковых иллюзиях вашей эпохи, об иллюзиях некоторых семейств насчет детей, которые, может быть, и обладают талантом, но не обладают ни волей, дающей смысл этой талантливости, ни принципами, запрещающими им уклоняться в сторону. Итак, картина расширилась. Вместо лика индивидуальной жизни речь идет о любознательнейших ликах нашего века, о лике почти ва-

столько же стерт, как стерлась Империя; поэтому нужно посвешно его нарисовать, чтобы остающееся в нем живо не стало на глазах живописца трупом. Автор полагает, что перед ним стоит крупная, но трудная задача. Разоблачая интимные стороны журналистики, он заставит покраснеть многих; но, быть может, ему удастся объяснить до сих пор остающиеся непонятными развязки не одной литературной жизни, подававшей блестящие надежды и кончавшейся плохо. Затем позорные успехи людей посредственных найдут себе оправдание в ущерб их покровителям, а, может быть, и в ущерб человеческой природе. Когда автор успеет закончить свое полотно? Он этого не знает, но во всяком случае закончит его».

В значительной степени обещание это было выполнено Бальзаком уже через два года. В июне 1839 г. издатель Суверен выпустил очень изящным двухтомным изданием новую книгу Бальзака «Провинциальная знаменитость в Париже». Предисловие указывало, что она представляет собою продолжение «Утраченных иллюзий» и что предстает издание третьей части «Бедствия изобретателя». Вторая часть, по своему объему почти равняющаяся двум другим, впервые обнаружившая в полной мере полемический и памфлетический талант Бальзака, вызвала в парижских литературных кругах огромное возбуждение. Внимание было привлечено не столько судьбою Люсьена, сколько отдельными сценами и зарисовками, которые выступали еще рельефнее в первом издании, разбитом на главы. Издательская традиция требует не восстанавливать деления на главы почти ни в одном произведении Бальзака потому, что прижизненное издание «Человеческой комедии», вышедшее Фюрном в 1843—1846 гг., давало сплошной текст. Формально это верно. Но известно также, что Бальзак скрепя сердце согласился на требования Фюрна, заботившегося лишь о том, как бы сэкономить бумагу. Во всяком случае, эта частности вовсе не безразлична для восприятия бальзаковского творения. При сплошном тексте внимание читателя сосредоточено на Люсьене, все остальное

становится аксессуаром, но достаточно перечитать этот памфлет по изданию Суверена, чтобы стало ясно обратное: плачевная история Люсьена — только стержень, на который нализываются один за другим сатирические очерки. Гораздо ярче выступают тогда роль журналиста-циника Лусто, мелкой руки Мефистофеля, продажность всей прессы, шантаж, как ее излюбленное средство, и, наконец, несомненная злободневность всего повествования о парижской прессе. Бальзак уверял в предисловии: «Пусть не подумают, что пристрастием, или жаждой мщения, или еще каким-нибудь дурным чувством был вдохновлен автор, когда создавал это произведение. Он имел право писать портреты, но ограничился обобщениями». Единственный журналист, ставший на защиту Бальзака, Графье де-Кассаньяк в двух больших статьях (газета «La Presse» 15 июля и 25 июля 1839 г.) пытался отвести гнев журналистов напомним о том, что «Провинциальная знаменитость» по существу является историческим романом: «Автор отодвинул время описываемой им трагедии на пятнадцать лет назад, отчасти для того, чтобы не называть настоящих имен, отчасти для того, чтобы более вынукло передать особенности газет эпохи Реставрации, когда вопросы о правительстве не обсуждались так серьезно, как в 1839 г.; тогда много шутили и мало спорили. То была эра маленьких газет, они бывали очень остроумны, очень лживы и очень опасны. Они-то и низвергли правительство Реставрации». Основная мысль Кассаньяка сводится к тому, что Бальзак, легитимист, не стеснялся говорить правду в глаза либералам, творцам июльской революции.

В какой мере был историчен Бальзак? Он не раз указывает, к какому году относится та или иная сцена, и мы узнаем, что время действия «Утраченных иллюзий» 1821—1823 гг. Он пытается быть историчным во множестве деталей, не раз, например, упоминает о книге д'Арленкура «Отшельник»; она вышла в 1821 г. и вызвала большой шум, к тридцатым годам она была уже забыта. Он говорит о гонимом окружном уснехе Позь де-Кока, который еще очень

долго жил и много писал впоследствии, но никогда не пользовался таким успехом, как в 1822 г. Бальзак вспоминает не только книги Нодье «Жан Сбогар» (1818 г.), «Смарт» (1821 г.), которые и позже читались, но и какую-нибудь повесть Дюкашжа «Старичок из Кале», которая появлялась в 1819 г. и напоминание о которой звучало в конце тридцатых годов исторической реминисценцией. Он ведет своих героев в театр «Драматическая панорама», существовавший очень недолго — от 1821 до 1823 г.; он упоминает о режиссерах «знаменитого» издателя Ладвока, который разорился уже в 1830 г. Но даже и в этих деталях, как бы тщательнее ни были они подобраны Бальзаком, кое-где попадаются анахронизмы: история обезьяны Жоко напечатана только в 1824 г., в том же году напечатан роман герцогини де-Дюра о негритянке «Урика». В общем же исторический фон Бальзаком был выдержан и все-таки ничего, кроме Кассальека, не обманул.

Еще прежде чем издать книгу целиком, Бальзак опубликовал (газета «Эстафета» 8 июня 1839 г.) два эпизода: «Как делаются маленькие газеты» и «Ужин». (См. стр. 386—407.) Рассказ о том, как Люсьен приобщился к журналистике, попал в цель. Буквально на другой же день — 9 июня — газета «Фигаро» печатает статью «Как отвечают маленькие газеты». Стрела направлена в Бальзака: «У автора «Шуако» память коротка, но он ли сам деятельно участвовал в создании маленькой газеты «Карикатура». По выходе книги в свет «Фигаро» предпринимает систематическую травлю Бальзака, заканчивающуюся своего рода некрологом, помещенным в номере от 28 августа за подписью Альберика Секонда: «Талант Бальзака умер... Куда довались обязательная поэзия «Евгени Гранде», непрерывно сверкавшее остроумие «Шагреневой кожи»... Ничего, совсем ничего не осталось. Бальзак умер, существует лишь тень его».

Вскоре обнаружилась и другая мишень Бальзака, еще более конкретная — сотрудник «Фигаро», беллетрист, журналист Жюль Жанен. С полной откровенностью предпринимая

милитру «великой» прессы, он особенно восхваляет редакцию «Фигаро»: «Я никогда не встречал столь дружеского и простого общества честнейших людей». В те годы ходила упорная, зарегистрированная в частности и Шарлем Лованжулем, создателем науки о Бальзаке, молва, что в Этьене Лусто изображен Жюль Жанен, причем имелась в виду прежде всего та сцена, где Лусто советует Люсьену написать о книге Натана две статьи, в одной превознести его до небес, в другой смешать с грязью. Правда, указывали также, что подобный критический метод не является достоянием одного Жанена, что не вполне чуждается его и сам Сент-Бёв. Но во всяком случае никто не почувствовал себя до такой степени задетым, как Жанен. В газете «L'Artiste» (17 ноября 1839 г.) он писал: «Какое возмущение вызвал у меня, да, если вспомнить, вызывает и сейчас этот нелепый, уже забытый всеми, кроме меня, роман Бальзака «Утраченные иллюзии», где убедительности так же мало, как и стиля». В 1843 г., когда появилась третья часть Бальзаковского романа, Жанен все еще не забыл обиды, и в газете «Journal des Débats» (20 февраля) он восхваляет парижскую печать за то, что она окружила имя Бальзака ореолом, что критика избрала его в любимцы, что «газеты были полны доброты к Бальзаку, любви, добродушия, да, добродушия», и, давая длинный перечень литераторов, которые чувствуют себя оскорбленными Бальзаком, обвиняет целиком самого Бальзака в этой ссоре его с прессой.

Так сто лет тому назад блестящий памфлет «Провинциальная знаменитость в Париже» сводила к каким-то личным счетам и обывательской ссоре. Позже не раз пытались найти исторические прототипы изображенных Бальзаком журналистов. Ни к каким твердым выводам не пришли. Кто такой Люсьен? Может быть, Жюль Саядо, которому когда-то Бальзак оказал такое же покровительство, как д'Артез — Люсьену. Но запутавшийся в чащах журналистики Саядо, так называемый «Саядо второй манеры», не лишен сходства и с Лусто. Люсьен — красавец, не был ли его прототипом со-

трудник «Фигаро» денди Роклан? Кто такое Наташ? Может быть, это приятель Бальзака и впоследствии его враг Леон Гозлан, но в Наташе находят черты также и Теофиль Готье, и Анри Латуша, и Эжена Сю, и даже самого Бальзака. В мемуарах эпохи Бальзака зарегистрирован даже такой упорный слух: под именем Растиньяка изображен будущий президент Тьер, душитель парижской Коммуны. Разороченность и слабая обоснованность доказательств по отношению ко всем кандидатурам, уничтожающим одна другую, возвращает нас к тезису самого Бальзака: не портреты, а обобщения. Но не прав и защитник Бальзака Кассаньяк. Если бы речь шла об историческом изображении эпохи Реставрации, никто из журналистов не всполошился бы. Тезис о легитимистской самообороне Бальзака неверен уже потому, что правая роялистическая печать оказываются несколько не лучше, чем печать либеральной. В данном случае автор, несмотря на свой легитимизм, поднимался выше и той, и другой, бьет и ту, и другую. Достаточно суров он и по отношению к своему герою Люсьену, оказывающемуся безвольным, беспечившим и малодушным. Есть в романе только одно место, где сарказм сменяется чувством растроганности: это — тот абзац, где Бальзак говорит об «избранниках смерти», о Машеле Крестьене, «выдающемся республиканце», и об его смерти у монастыря Сен-Мери: «пуля какого-то лавочника сразила там одно из благороднейших созданий, когда-либо расцветавших на почве Франции». Имел в виду это место Фридрих Энгельс признает: «Единственные люди, о которых он говорит с нескрываемым восхищением, эти его избранные противники, республиканские герои монастыря Сен-Мери, люди, которые в то время (1830—1836 гг.) были действительно представителями народных масс». При жизни Бальзака никто не сумел распутать клубок его политических противоречий и понять смысл его инвектив, направленных на всю буржуазную печать.

Если вторая часть «Утраченных иллюзий» вызвала острую полемику и лишила Бальзака до конца его дней благо-

основных отзывов критики, то последняя часть, появившаяся еще через четыре года, прошла почти незамеченной.

Встречей с Вотреном «Утраченные иллюзии» связываются с романом «Блеск и нищета куртизанок», за который Бальзак пришлось уже в 1838 г.

Б. Грифцов.