


811(Фр)
А-64

2

М. Амисиндов

ФРАНЦУЗСКАЯ
КЛАССИКА
СО ВРЕМЕН
РАБЛЕ
ДО
РОМЕНА
РОЛЛАНА





М. Амисимов

ФРАНЦУЗСКАЯ
КЛАССИКА
СО ВРЕМЕН
РАБЛЕ
ДО
РОМЕНА
РОЛЛАНА

(Статьи, очерки, портреты)

НБ ПНУС

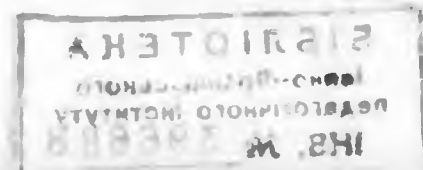


396688



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

1977



8И(Фр)

А 67

СОСТАВЛЕНИЕ
Р. М. АНИСИМОВОЙ

КОММЕНТАРИИ
В. П. БАЛАШОВА

ОФОРМЛЕНИЕ
ХУДОЖНИКА И. ГИРЕЛЬ



70202-140

А 028(01)-7

БІБЛІОТЕКА
Івано-Франківського
педагогічного інституту
ІНВ. № 396688



Несмотря на все старания исследователей, многое в жизни Франсуа Рабле до сих пор остается неизвестным.

Напомним установленные факты его биографии.

Он родился в Турени, которую называют «садом Франции», на ферме Девиньер, близ старинного города Шинон, где отец его, образованный юрист, занимал должность в суде. Дата его рождения не вполне достоверна, и если долгое время, на основании относящейся к середине XVIII века записи в одной из церквей Парижа, считали, что это 1483 год, то новейшие исследования относят дату к 1494-му, 1499-му или даже 1502 году.

Очень мало известно о детстве и юности Рабле, но можно судить о том, как протекала эта пора его жизни, по соответствующим описаниям в первых двух книгах романа «Гаргантюа и Пантагрюэль».

Начатки образования Рабле приобрел в аббатстве Сейи, расположенном неподалеку, а возможно — и в монастыре Ля Бометт, близ Анжера. Здесь он получил возможность познакомиться с той схоластической «премудростью», которую впоследствии беспощадно осмеивал. В 1520 году он вступил в монастырь францисканцев в городке Фонтенэ ле Конт, где с увлечением занимался изучением языков, античной философии и литературы. Рабле преследовали за эти научные занятия, и ему пришлось переменить мона-

стырь и перейти к бенедиктинцам. Сохранились данные о его научных занятиях, первых литературных опытах, о связях с гуманистическим движением.

В 1527 году Рабле как бы исчезает с горизонта (установлено, что за время своих скитаний он побывал и в Париже) вплоть до 1530 года, когда он вступает в число студентов медицинского факультета в университете Монпелье и обнаруживает исключительные успехи в науках. Но он не задерживается долго в Монпелье, и уже два года спустя мы видим его в Лионе, в качестве врача городской больницы. Лион был крупнейшим культурным центром того времени — и, в частности, центром французского книгопечатания. Занимаясь медициной, Франсуа Рабле отдается и литературной деятельности.

В 1532 году он сначала публикует несколько научных работ, принесших ему известность в области медицины, а потом и книгу «Страшные и ужасающие деяния и подвиги достославного Пантагрюэля, короля дипсодов, сына великого великана Гаргантюа», ставшую впоследствии второй книгой «Гаргантюа и Пантагрюэль». Шумный успех этого произведения привлек внимание Сорбонны, и книга была осуждена как «бесстыдная».

В 1534 году выходит его книга «Преужасная жизнь великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля», ставшая первой книгой прославленного гуманистического романа. Это произведение привело в ярость мракобесов, и автору пришлось на некоторое время бежать из Лиона, чтобы укрыться от расправы.

В 1546 году выходит «Третья книга героических деяний и речений доброго Пантагрюэля», подобно первым двум осужденная Сорбонной. В 1552 году выходит «Четвертая книга». Постановлением парламента продажа и распространение ее были запрещены. «Пятая книга» увидела свет лишь в 1564 году, после смерти Рабле.

В качестве врача парижского епископа Жана дю Белле он трижды посещает родину гуманизма — Италию и живет в Риме; четвертая поездка Рабле в Италию связана с пребыванием в Пьемонте.

Стало классическим определение, данное Энгельсом эпохе Возрождения, породившей Рабле: «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености»¹. Все это

относится к Рабле в той же мере, как к Леонардо да Винчи, Микеланджело, Шекспиру, Сервантесу.

Рабле, внешне очень скромный человек, был подлинным великаном творчества, смелым пролагателем путей, мужественным борцом против реакционных сил, поработивших народ, который он любил всей своей душой.

Гийом Коллете в своей «Общей и частной истории старых и современных французских поэтов» писал о Рабле, что «в силу своей одаренности и большого труда он достиг той полиматии, которой достигли лишь немногие, ибо несомненно, что он был высокообразованным гуманистом, глубочайшим философом, теологом, математиком, медиком, юристом, музыкантом, арифметиком, геологом, астрономом и вместе с тем художником и поэтом». Прибавим, что Рабле был также ботаником и теоретиком архитектуры, которого уподобляли Витрувию.

Вот эта блистательная «полиматия», как выражается почтенный Коллете, что означает «всеведение» или «всеспособность», это творческое всемогущество было глубочайшим образом свойственно Рабле. Жажда знаний, стремление все постигнуть, смелость в творческих поисках — подлинная стихия Рабле.

Он был не только великим писателем, но и великим ученым, великим врачом. Современники свидетельствовали, что он являлся «гордостью» медицины и был способен вызывать мертвецов из их могил и возвращать их к жизни и свету».

И это был человек великого мужества, неизменно сохранявший присутствие духа, хотя жизнь его складывалась более чем тяжело. Его книги неизменно преследовались Сорбонной, которая была центром мракобесия в ту эпоху, и запрещались. Но он, ни перед чем не останавливаясь, подчас вынужденный согласиться на цензурные подчистки деталей, чтобы спасти целое (так, в издании 1542 года «глупость королей французских» — действительно смелое выражение — превратилась в их «долготерпение», «теологи» и «сорбонники» стали безобидными «софистами», а сама непамятная Сорбонна оказалась Нельским замком), писал беспощадный, воинствующий роман, в который вложил весь свой опыт изучения действительности, все свои надежды и всю свою ярость.

Ничто не могло задушить это грозное произведение. Как свидетельствуют современники, «роман наделал много шума и скандала» и «в Лионе его не переставали перепе-

чатывать с участием или без участия автора и всегда анонимно или под псевдонимом».

Рабле угрожала тюрьма. Вскоре после выхода в свет третьей книги романа ему пришлось бежать за пределы Франции. Обстановка, в которой Рабле жил и работал, наглядно характеризуется участием людей, близких ему по духу и устремлениям: Бонавантюр Деперье вынужден был покончить с собой, Этьенн Доле был задушен и сожжен на площади Мобер в Париже.

Так неистовствовала феодально-клерикальная реакция. В такой обстановке создавался великий роман Рабле, исполненный ненависти к мракобесам и насильникам.

В такой обстановке особенно многозначителен могучий оптимизм этого произведения, проникнутого уверенностью в том, что народ и правое дело восторжествуют.

Последние годы жизни Рабле покрыты пеленой неизвестности, но отдельные дошедшие до нас документы свидетельствуют о том, что скромное место кюре в Медоне, под Парижем, отнюдь не принесло спокойствия и уверенности в завтрашнем дне постаревшему в боях воину гуманизма. Во всяком случае, внезапный и внешне непонятный письменный отказ Рабле от этой должности совпадает по времени с особенно жесточенной и разнузданной кампанией, поднятой против него Сорбонной после появления в свет четвертой книги романа. Реакция травила великого гуманиста до последнего его вздоха.

И Рабле, возможно, имел в виду самого себя, повествуя об участии «одного старого французского поэта», который описан в третьей книге «Пантагрюэля». Вот о чем поведал с горечью этот добрый человек:

«Сегодня, в этот последний мой день и последний день мая, я потратил уже немало трудов и усилий, чтобы выгнать из дома целое стадо гнусных, поганых и зловонных животных, черных, пестрых, бурых, белых, серых и пегих. Эти твари не давали мне спокойно умереть».

Эти презренные твари стремились отравить последний день славного французского поэта: они «кололи его исподтипка, царапали острыми, как у гарпий, когтями, жалили своими глупыми придирками, выкованными в кузнице неведомо чьей жадности и ненасытности» (глава XXI).

Мы мало знаем о последних месяцах жизни Рабле и даже не знаем точно, умер ли он в Медоне или в Париже, и не знаем места, где похоронен величайший писатель Франции.

Многотрудной, полной великих испытаний и бедствий была жизнь Франсуа Рабле, преданно служившего той самой правде, на которую, как он прекрасно знал по горькому опыту, «следует елико возможно скупиться, если мы хотим преуспеть при дворе больших господ». Он посвятил свое творчество борьбе за благо народа, за благо униженных и оскорбленных.

2

Оставляя в стороне исключительно интересную область «полиматического», всеобъемлющего творчества Франсуа Рабле, его научные исследования в самых разнообразных областях знания, а также деятельность в качестве врача в Лионе и в других городах Франции, мы сосредоточимся на его великом романе.

Невероятно широк данный здесь охват событий и явлений. Масштаб этого произведения поистине грандиозен. Бесспорно, это полная энциклопедия своего времени. Здесь изложены современные научные теории и философские взгляды, и это предпринято с целью проложить дорогу новому, устранив с пути человечества всяческую реакционную грязь и нечисть. Здесь отображены все слои французского общества XVI столетия, вся государственная машина и церковь со всеми их приводными ремнями. Этот грандиозный смотр предпринят с целью наметить путь исторического прогресса.

Роман Рабле охватывает, таким образом, со свойственным эпохе Возрождения размахом все области современной ему жизни. С огромной силой жизненной убедительности роман вскрывает социальные противоречия феодальной Франции. Корнями своими роман уходит в плодотворную народную почву. Это книга прокладывающего себе путь реализма, проникнутая всеобъемлющим знанием действительности и смело устремленная в будущее. Создать подобное произведение можно, лишь будучи поистине народным писателем и мыслителем. Именно таково все творчество Франсуа Рабле, именно такова вся атмосфера его подлинно народного романа.

В этом романе действуют, прямо перешагнув сюда из народных преданий и сказок, великаны, выступающие среди людей обыкновенного роста. Автор с поражающей нас до сих пор естественностью использовал эти образы

народной фантазии. Они послужили ему для воплощения идей воинствующего гуманизма. Своим духом, всей своей устремленностью, отчетливо данным в нем распределением света и тени, положительного и отрицательного роман Рабле выражает стремления и чаяния народные. Вот в чем его величие и мощь, вот в чем секрет его вечной молодости. Вот за что мы так любим это гениальное произведение и сегодня, четыреста с лишним лет спустя после того, как оно в великих муках и страданиях было создано.

3

Взяв из народной фантазии образы великанов, Рабле сразу же наполняет их таким содержанием, которое делает эти образы глубоко заинтересовывающими и современными.

Сквозь весь роман проходит собирательное понятие «доброего человека». «Чудесно встретиться с добрым человеком!» — восклицает один из героев романа. «О, великий и прекрасный добрый человек!» — восклицает сам автор.

Но этому «доброму человеку» не так-то просто жить на земле, ибо он подвергается нападению бесчисленного множества хищников всякого рода и ранга. Он должен быть во всеоружии, если хочет удержаться на ногах и добиться своего.

В романе широко показаны социальные низы феодальной Франции. Мы видим воочию, как тягостен удел угнетенных. Но наряду с жестокими и мрачными картинами действительности, заполняющими роман Рабле, в нем есть и возвышенная поэзия, область света и надежды. Глубоко привлекательны образы, в которых проявляются народные чаяния, озаряющие и чистых сердцем великанов Гаргантюа и Пантагрюэля.

Напрасно тенденциозные комментаторы Рабле стремились истолковать эти образы, примеряя их к исторически достоверным Людовику, Карлам или Францискам. Это убогие попытки скрыть подлинное значение этих образов. Конечно, Гаргантюа и Пантагрюэль — короли, но в том, что они делают, нет положительно ничего королевского, и мы очень мало знаем о том, как они выполняли свои королевские обязанности. А вот о том, как они выполняли свои человеческие обязанности, очень подробно и хорошо рассказано. Это «добрые люди» в поэтическом и глубоко реальном изображении.

Не случайно, когда феодальные мракобесы судят и рядят о «великой стране Утопии» (называя так описываемую им страну процветания и справедливости, Рабле как бы напоминает о своем великом предшественнике — Томасе Море), то они говорят об этой стране как о пристанище «мужланов», простонародья.

Для того чтобы подчеркнуть такое именно значение своих добрых великанов, Рабле сталкивает их с великанами злыми. Описывая борьбу Пантагрюэля с «великанами в каменных доспехах», его поединок с Лупгару, у которого была заколдованная палица, никогда не ломавшаяся, Рабле показывает, что его герою было легко совладать со всей бронированной нечистью, ибо это были колоссы на глиняных ногах. У них нет под собой той твердой почвы, на которой так уверенно стоит Пантагрюэль.

Пантагрюэль защищает правое дело. Он решил покончить с захватчиками, посягнувшими на «страну Утопию», и не сложить оружия до тех пор, пока все они не будут искоренены.

Как подлинный гуманист, он полон презрения к «лже-пророкам, которые отравили весь мир, навязав ему то, что они именуют человеческими установлениями и что является их извращенными вымыслами».

Роман Рабле очень ясно показывает, что настоящим великаном, способным проявить свою великанью силу, может быть только тот, кто стоит за правое дело. Без этого и великан не великан, и, подобно презренному Лупгару, он неизбежно терпит позорное поражение.

Как известно, покончив со своим гнусным противником, Пантагрюэль «бросил труп Лупгару из всей силы в сторону города, и он упал плашмя, как лягушка, животою прямо на главную площадь, и, падая, убил драного кота, мокрую кошку, оципанную утку и гуся лапчатого». Подобно тому как Пантагрюэль дробил одетых в камень гигантов, превращая их в «каменный щебень» (вот пример чисто народного стиля, свойственного роману), Рабле крушил врага оружием сатиры.

4

Сатира Рабле, исполненная гнева, подвергающая уничтожающему осмеянию самые характерные свойства и особенности врага, направлена прежде всего против тех, кто

нарушает мир народов. В романе описаны две захватнические войны против «страны Утопии».

Одну из них вел король Анарх, понадеявшись на своих «великанов в каменных доспехах» и на Лупгару с его заколдованной палицей. Эта агрессия описана в первой книге «Пантагрюэля», и мы уже знаем, как плачевно она окончилась. Самому Анарху пришлось доживать свои дни в качестве «уличного торговца зеленым соусом», да и то по особой милости добрых людей.

Второй взбеленный захватчик, Пикрохоль, задумал напасть на «Утопию», ибо он был охвачен манией мирового господства. Сидя в своем замке, Пикрохоль Третий вынашивает вместе со своими советчиками сумасбродные планы покорения всех стран тогдашнего мира. Полная сокрушительного сарказма глава, повествующая о том, «как иные из губернаторов Пикрохоля поспешными советами поставили его в крайне опасное положение», построена на бесконечном перечислении географических пунктов на севере и юге, на западе и востоке, на которые зарится Пикрохоль.

Среди провокаторов агрессии Рабле выводит отвратительного Мердайлля, несложный лексикон которого не выходит за пределы такого набора слов: «Затопчу, загрызу, захвачу, разнесу, сокрушу!»

Гаргантюа, который тогда проходил курс наук в Париже, поспешил на помощь своей стране.

Здесь он нашел верных соратников, которые уже дали первый отпор врагу. Среди них был «монах, по имени Жан Сокрушитель, человек молодой, пряткий, щеголеватый, жизнерадостный, разбитной, храбрый, отважный, решительный, высокий, худощавый, горластый...» Одним словом, замечательный парень! «Скинув рясу и схватив перекладину от ясеневоего креста, длинную, как копые, и толстую, как здоровенный кулак», он разбил целый отряд пикрохольцев. Естественно, что такой храбрец обратил на себя внимание Гаргантюа и стал его верным соратником, позже мы постоянно видим его рядом с Пантагрюэлем.

Выступая в поход против захватчика, патриоты «страны Утопии», которых Рабле называет «благородными бойцами», полны твердой решимости одержать победу в предстоящем «великом и страшном бою». Они составляют армию «добрых людей», воодушевленную благородной целью защитить родину от коварных и опасных врагов.

Рабле настойчиво подчеркивает эту сторону дела, и брат Жан Сокрушитель, играющий такую важную роль среди обороняющих «страну Утопию», — это подлинный представитель народа, стоящий на страже его интересов. «Он — не святоша, не голодранец, честен, весел, решителен, хороший товарищ; он трудится, пахнет землю, защищает угнетенных, утешает скорбящих, помогает страждущим...» Вот каков герой, в котором воплощена сила, сокрушившая Пикрохоля, развеявшая в прах все его гнусные помышления о мировом господстве.

Злодеяния поджигателей войны, как выразились бы мы сегодня, раскрыты в романе Рабле с такой силой правды и разоблачения, что они до сих пор сохраняют свою полную жизненность. Если в XIX веке неоднократно сравнивали Пикрохоля с Наполеоном, то в наше время можно подыскать к этой отвратительной, вызывающей омерзение фигуре другие соответствующие параллели.

5

От начала до конца роман Рабле пропитан сатирической издевкой над всевластными в то время церковниками, над папами и папами, над «монахами-тунеядцами», которые «не пахнут землю, как крестьянин, не охраняют отечество, как воин, не лечат больных, как врач; не проповедуют и не просвещают народ, как хороший доктор богословия и педагог, не доставляют полезных и необходимых государству предметов, как купец».

В совершенно открытой, а иногда и в несколько затуманенной форме Рабле ведет борьбу с властью католической церкви, поддерживающей все реакционное, отжившее, все враждебное человеку. Он мужественно разоблачал реакционную роль римских пап, открыто называя римский престол «грозою мира».

На протяжении романа он создал большое количество ярчайших сатирических образов церковников, показав всю их вредность для общества. В описании жизни острова Папоманов, в разоблачении махинации с папскими «декреталями», при помощи которых «Рим ежегодно вытягивает из Франции четыреста тысяч дукатов», Рабле развернул неопровержимое и точно нацеленное обвинение.

С ненавистью и возмущением разоблачено в романе враждебное народу феодальное «правосудие». Оно пред-

стает перед нами в изображении «безобразной и грязной страны Прокуратии», где живут одни кляузники, в незабываемом воплощении Судебного Процесса в виде бюрократического чудовища, к которому постепенно приращиваются «голова, ноги, когти, клюв, нервы, мускулы, вены, артерии», во многих других эпизодах и особенно в описании злосчастного острова, где безнаказанно властвует чудовищный «Грипмино, эрцгерцог Пушистых Котов».

Называя судейских чиновников Пушистыми Котами (прозрачный намек на то, что кошачьим мехом подбивались судейские мантии во Франции), Рабле рисует картину самого отвратительного судейского произвола и самого циничного, жестокого угнетения простых людей. «Пушистые Коты — животные очень страшные и ужасные: они питаются маленькими детьми... у них такие крепкие, длинные и острые когти, что если они кого-нибудь схватят, то уж ни за что не выпустят».

С омерзением показывая французских судей, вершащих свои гнусные преступления, Рабле не оставляет в стороне и другие звенья заржавелой машины феодального государства, направленной на угнетение трудового люда.

Он выставляет к позорному столбу и «Апедейтов с длинными пальцами и крючковатыми руками», под которыми подразумеваются казначейские чиновники, грабители народа, извлекавшие выгоду из всего, вплоть до «выжимки винограда, взятого с лоз, составлявших конфискованное имущество повешенных».

Все чудовищное здание феодального государства видел перед собою читатель романа, в котором были обнажены кричащие и непримиримые социальные конфликты.

6

Сокрушительная сатира Рабле, не оставляющая камня на камне там, куда направлены ее удары, дала такой образ беспощадного разоблачителя, как Панург-отщепенец, смело бросающий вызов прогнившему феодальному миру. Это истинный предок Жиль Блаза и Фигаро.

Но, не ограничиваясь срыванием всех и всяческих масок, сатира Рабле часто доходит до предела, за которым начинается призыв к открытому возмущению. Ненависть клокочет в груди Рабле. Он наносит такие удары, от которых врагу не оправиться. В одном месте, чтобы заклеить

ненавистных ему «ханжей, святош и лицемеров», он приводит для сравнения список ядовитых насекомых и пресмыкающихся всех ста известных ему названий. Эта грандиозная метафора, в которой воплощен охватывающий его гнев, очень характерна.

Нельзя не заметить, что от книги к книге роман Рабле приобретает все большую беспощадность, резкость его сатиры непрестанно увеличивается.

В пятой книге это изменение тона, это нарастание гнева особенно ощутимо. Возможно, что именно крайняя резкость заключительной книги привела к тому, что люди, не понимающие или не желающие понимать Рабле, с давних пор пытаются оспорить авторство последнего произведения великого писателя. А между тем это нарастание гнева, это углубление социально разоблачительного направления сатиры Рабле, ярко здесь проявившиеся, совершенно естественны и закономерны накануне гражданской войны, охватившей Францию во второй половине XVI столетия.

Именно в этой книге есть глава, обычно оставляемая исследователями в тени, глава, приобретающая значение ключевой позиции; здесь выступает «нищий с паперти» — прямая жертва того общественного строя, при котором Пушистые Коты получают возможность творить свои отвратительные дела.

Обращаясь к Пантагрюэлю и его спутникам, этот отверженный XVI столетия говорит: «Дай вам бог, добрые люди, поскорее отсюда выйти целыми и невредимыми, посмотрите хорошенько на выражение этих мощных столпов, поддерживающих своды Грипминодского правосудия. И заметьте, что если вы проживете еще шесть олимпиад и два собачьих века, то увидите, что эти Пушистые Коты станут владыками всей Европы, властителями всех имений и всех богатств, какие только есть на свете. Помяните слово доброго нищего! Среди них царствует Сикстэссенция, при помощи которой они все хватают, все попирают и на все гадят. Они вешают, жгут, четвертуют, обезглавливают, умерщвляют, сажают в тюрьмы, разрушают и грабят все без разбора — доброе и худое. Порок у них называется Добродетелью, измена носит имя Верности, кража именуется Щедкостью, Грабеж — их девиз...» (глава XI).

И далее «добрый нищий», в грозной речи которого уже сверкают молнии близящегося народного возмущения, говорит о той огромной, несказанной, невероятной, неизмеримой злобе, которую питают презренные угнетатели к

народу, о том, что близится час, когда преступления этих чудовищ будут «обнаружены и обличены перед народом», и никакая сила не «помешает свирепо сжечь их всех живыми в их норе».

В заключение «добрый человек» произносит настоящую клятву ненависти и борьбы:

«Так же как Ганнибал от своего отца Гамилькара под торжественной и священной присягой получил приказание преследовать римлян, пока он будет жив, так и я получил от покойного отца приказание стоять здесь до тех пор, пока не падет на них молния с неба и не обратит их в прах».

Эта речь «нищего с паперти» является замечательным свидетельством глубоко народного духа всего романа, кровной связи писателя с жизнью и чаяниями социальных низов феодальной Франции и непоколебимого, страстного убеждения в том, что народ способен сокрушить врагов своих.

7

Естественно, что в таком романе, как «Гаргантюа и Пантагрюэль», большое место уделено разоблачению средневековой схоластической лженауки. Как ученый и писатель Рабле шел вперед с боем.

Осмеяние ничтожных людшек, прикидывающихся мудрецами, составляет соль великолепной третьей книги, повествующей о тщетных поисках ответа на вопрос, стоит ли Панургу жениться и будет ли ему изменять жена. Мы знакомимся здесь с такими схоластами, как Насдекабр, объясняющийся исключительно жестами, Рондибелис, «объявивший ношение рогов естественным состоянием брака», Трульоган, смысл слов которого труднее уловить, чем «поймать льва за гриву, коня за хвост, быка за рога», и т. д. Здесь выясняется, что все эти невежды имеют к науке и знанию такое же отношение, как отвратительная панзуйская колдунья Сивилла, которая также была опрошена Панургом по интересующему его вопросу.

Очень часто тема разоблачения схоластической мертвечины возникает и в других книгах романа, в частности там, где описывается известное путешествие Пантагрюэля к оракулу Божественной Бутылки.

Это многотрудное странствование за правдой составляет одну из важнейших особенностей построения романа,

позволяющую развернуть небывало широкую и полную картину действительности. Пантагрюэль и его друзья (Рабле называет их иногда «апостолами») готовы действовать «во имя справедливости». Они приходят к твердому убеждению, что «зло в мире так возросло, что справедливость нуждается во всяческой поддержке». Они, а вместе с ними и читатель романа, увидели бесчисленное количество невыносимых безобразий и уродств.

По соседству с островом, который носит выразительное название «Хлеба нет», расположен остров, где чудовищно разжиревшие существа буквально лопаются от ожорства. Побывав на острове, где свирепствует голод, ибо все сожрал «глотатель ветряных мельниц» — деспот Бренгарилль, искатели правды попадают на остров Папефигов (показывающих Папе фигу), жители которого «были когда-то богаты и назывались весельчаками, но теперь стали бедны и несчастны, ибо Папоманы поработили их».

Навидавшись вдоволь горя человеческого, Пантагрюэль и его спутники выражают искреннее «сострадание к нищете народа и бедствиям, постигшим эти места».

Так сквозь весь роман проходит, наполняясь все более грозной силой, тема угнетения простых людей. В господстве насильников и видит автор основное уродство действительности. Против этого он направляет всесокрушающий молот своей сатиры.

Как известно, Горький относил Рабле к числу тех великих писателей, которые «умеют и смеют изображать, обличать грязный, циничный, отвратительный порядок жизни, основанный на беспощадном угнетении людей хищниками и паразитами»². Эти слова являются замечательно верным и глубоким определением сущности творчества Рабле.

Горький видел в Рабле «безукоризненно правдивого и сурового обличителя пороков командующего класса». В этом и был пафос Рабле, в этом — величие его гениального произведения и подвиг всего его творчества.

8

Чувствуя поднимающуюся силу народа, которую он запечатлел в образах брата Жана или безымянного «нищего с паперти», образах, таивших в себе бурю народного возмущения, Рабле относится к феодально-клерикальной реакции с сознанием презрительного превосходства и настойчиво воспи-

БИБЛИОТЕКА
Івано-Франківського
педагогічного Інституту
ІНБ. № 396688

тывает в своем читателе это сознание превосходства гуманистического идеала над господствующей реакционной нечистью.

Верой в будущее, пониманием исторического превосходства проникнут великолепный, громовой смех Рабле. Вот смех, о котором Герцен говорил, что это «вовсе дело не шуточное». Сатира Рабле так сокрушительна, так огненна, ибо она вдохновенно служит новому, разоблачая отвратительное безобразие существующего.

Отмечая, что «безобразие — начало, сущность комического», Чернышевский утверждал, что «неприятно в комическом нам безобразии; приятно то, что мы так пронизательны, что постигаем, что безобразное — безобразно. Смеясь над ним, мы становимся выше его... Комическое пробуждает в нас чувство собственного достоинства...»³.

Эти суждения Чернышевского позволяют раскрыть в их подлинном значении характер и масштаб сатиры Рабле, смело наступающей на врага по всему фронту.

Обнажая безобразное, враждебное народу, Рабле создавал образы крайне заостренные, образы, в которых резко подчеркивались самые существенные стороны действительности. Это придает сатире Рабле особую силу и убедительность, служит углублению ее реалистического характера.

Глубокими корнями связанная с исторической почвой, сатира Рабле не утратила своей жизненности и актуальности и после того, как был сломлен феодально-абсолютистский строй во Франции. Она и сегодня страшна врагам народа и бьет их не в бровь, а в глаз.

Вот почему так смешны разговоры французских маниловых о том, что в XX столетии преувеличения и гротескность образов, столь свойственные Рабле, кажутся уже старомодными. «Подобные забавы потеряли свою соль, — пишет в своей монографии Рене Милле, — ибо никто более не угрожает нашей свободе мыслить и мы можем спокойно пользоваться тем, что добыли наши отцы»⁴. Это было написано в 1892 году. Сегодня даже французский манилов уже не написал бы так, но о нелепости, им сказанной, уместно напомнить сегодня, чтобы подчеркнуть, сколько лилипутов суетились и суется вокруг великана Рабле, пытаясь связать его по рукам и ногам и заглушить его громовой голос.

Народность творчества Рабле с покоряющей силой проявляется в его великом романе.

Автор «Гаргантюа и Пантагрюэля» всегда с глубочайшей симпатией говорит о простых людях и их горестной участи. В его романе, всеобъемлющем по своему содержанию, постоянно встречаются то «бедняки, которые на кладбище Безвинных греют себе зады останками мертвых», то носильщик, который, стоя возле чужой жаровни, где жарится мясо, «ест свой хлеб, находя, что он становится гораздо вкуснее, когда он пропитывается запахом жаркого», то канатчики, которые «добывают свой хлеб, пятась задом».

Подобные наблюдения, разбросанные по всему пространству романа, складываются в большую картину трудной жизни простых людей, попираемых властью имущими.

Необычайно привлекательны искрящиеся мудрой прозой главы романа, в которые вкраплены непосредственно почерпнутые из народного творчества рассказы о мужестве, сметливости и талантливости людей из народа. Таковы рассказы о том, как пахарь перехитрил чертей при дележе урожая, о том, как дровосек потерял и нашел свой топор, показав богам свое великое человеческое достоинство. Очень хороша и притча о том, как «добрый ослик», привыкший «день-деньской трудиться», хотя и был всегда «плохо вычищен, выскоблен, укрыт и накормлен», очутившись благодаря случайности на княжеской конюшне, наотрез отказался поменять свою скромную трудовую жизнь на жизнь в роскоши и тунеядстве.

Такими драгоценными вставками украшен прекрасный роман Франсуа Рабле, и они особенно наглядно выявляют дух народности этого произведения.

Смело и уверенно очерченные образы брата Жана Сокрушителя или «нищего с паперти», в которых выражены накипевший в народе гнев и решимость защищать свои интересы с оружием в руках, получают особую силу и великолепную убедительность потому, что они помещены в подлинно народную, глубоко реальную атмосферу.

В романе всегда ощутимо присутствие, хотя еще на заднем плане, народа, который «склонен к бунту», который «вздуродражен и обезумел» от переполняющего его гнева.

Конечно, если бы такой писатель был одинок, оторван от народной почвы, то, раскрыв с такой полнотой чудовищные явления действительности, он должен был неминуемо впасть в самое мрачное отчаяние. Но Рабле — писатель народный, и поэтому его всепобеждающий оптимизм есть нечто естественное. Это так же свойственно ему, как смех или как правда, которая с такой силой проявляется в его произведениях.

Следует сказать, что Рабле сам ясно понимал, какое значение для его творчества имели социальные низы. Чтобы не было в этом никаких сомнений, достаточно обратиться к одной из великолепных его мелких работ, называющейся «Пантагрюэлин. Предсказание». В этой книжечке, остро пародирующей весьма модные в то время астрологические «прогнозы», Рабле высказывает необычайно ценные соображения.

Так, в главе «О положении некоторых людей» находим следующее: «Величайшим безумием было бы думать, что небесные светила существуют главным образом для королей, пап и униженных... Можно считать установленным, что светила не проявляют никакой заботы ни о королях, ни о бродягах, ни о богатых, ни о бездомных; поэтому я не буду следовать примеру лжепророков и говорить о королях и богачах. Поговорим о людях низкого состояния».

Эта творческая и политическая программа Рабле была опубликована под видом иронического гороскопа на 1533 год.

Нет никакого сомнения, что такого взгляда автор держался до последнего своего часа.

Выполняя свое обещание поговорить о «людях низкого состояния», Рабле перечисляет некоторые признаки той многоликой трудовой массы, к голосу которой он всегда чутко прислушивался. Мы находим здесь «под знаком Солнца» «косарей, молотильщиков, крючников, свинопасов, фонарщиков, угольщиков, седельников, упаковщиков, зеленщиков, медников, садовников, бродяг, бездомных, пастухов, цирюльников, пивоваров, людей, у которых нет рубашки на теле».

Вот это не без умысла помещенное «под знаком Солнца» простонародье, этот мир обездоленных, к которому обращался Рабле, открыто противопоставляя его миру богатых и знатных хищников, и является той плодотворной поч-

вой, из которой он извлек такие образы, как брат Жан или «нищий с паперти».

Вот откуда он извлек и ту огненную ненависть к феодально-клерикальной реакции, которую с такой величайшей силой выразил в своих произведениях.

Вот откуда оптимизм Рабле. Вот откуда его грозная беспощадность.

Вот откуда солнечный свет, которым озарено все его творчество.

Рабле был гуманист, вооружившийся для борьбы за свои идеалы. У него была «львиная хватка». Он с презрением говорил о тех, кто «почесывает затылок, подобно пресыщенному лодырю», или «отмахивается от мух, словно церковная корова», вместо того чтобы действовать, вступив в схватку с врагом.

«Что же мы путешествуем, как какие-нибудь тунейдцы, мы только и делаем, что ничего не делаем,— говорит Жан Сокрушитель своим спутникам.— Клянусь, что это не в моей натуре, и если я днем не совершу какого-нибудь геройского поступка, ночью я не могу спать». Этот проповедник действия во имя «освобождения от тирании» — любимый герой Рабле.

Роман, призывающий к борьбе за великие цели, проникнут любовью к человеку и уверенностью в том, что силы человека безмерны. Глубочайшим убеждением Рабле было, что «человек рожден для мира, а не для войны», для творчества, а не для разрушения. Рабле вел борьбу за то, чтобы все способности и все таланты каждого человека, в какую бы область он ни стремился, имели полную возможность раскрытия.

И он знал, что когда-нибудь так и будет. Он прозревал великое будущее. И в его полном мрака и страданий романе раскрываются необъятные перспективы грядущих дней.

Как известно, в романе описывается Телемская обитель, основанная добрым Гаргантюа в ознаменование победы над Пикрохолом. Эта обитель, во главе которой поставлен не кто иной, как Жан Сокрушитель, является сверкающей гуманистической утопией, одухотворенной великой заботой о гармоническом и счастливом состоянии

человека. Эта обитель, куда строго запрещен вход всем чудовищам старого мира, должна была, по мысли Рабле, явиться своеобразной лабораторией для выработки человека нового типа. Как бы понимая, что он заглядывает в такое далекое будущее, что не может дать о нем вполне конкретное и точное представление, Рабле ограничивается лишь наброском. Анатоль Франс острит на этот счет, говоря, что в проекте Телема осталась непредусмотренной кухня.

От великолепного видения телемской утопии Рабле обращает читателя к великим задачам, стоящим перед людьми уже сегодня. Он учит жить, руководясь высокими идеалами и великими стремлениями. Природа («Физис») прежде всего произвела на свет Красоту и Гармонию. Ей противны все «противоестественные и безобразные чудовища», являющиеся врагами человека и разоблаченные на страницах романа. С возмущением обрушиваясь на мракобесов, у которых «разум как табурет», он вдохновенно учит, что назначением человека является постигать природу, раскрывать законы действительности, выявлять колоссальные богатства, заложенные в природе.

В главе, посвященной чудесной траве «пантагрюэлион», Рабле набрасывает обширную программу открытий, которые человечеству предстоит сделать, овладевая бесконечными возможностями природы. Описав великие блага, которые получило человечество от использования простой, неказистой конопли в области судоходства, производства бумаги, тканей, обуви и т. д., он свидетельствует, что «наши дети, быть может, откроют другую траву, обладающую подобной силой,— и благодаря ей человечество проникнет к источникам снега и града, в бассейны дождя, в мастерскую молний; станет возможным высидеться на луну, вступить на территорию небесных знамений и там обосноваться; одни достигнут созвездий Золотого Орла, другие — Овна, третьи — Короны, четвертые — созвездия Льва, пятые — созвездия Лиры».

Повествуя о столь «великом и удивительном», Рабле раскрывает необъятные перспективы прогресса знания, науки, служащей человеческому счастью.

Безграничность человеческих стремлений раскрывает он и в завете прекрасной Бакбюк: назначение человека — овладеть законами природы.

«О судьбе всего человечества вопрошали пантагрюэлисты оракула Божественной Бутылки,— пишет Анатоль

Франс в своем известном исследовании творчества Рабле,— и оракул ответил им: *пейте*, принадлейте к источникам познания... изучайте человека и вселенную, постигайте законы физического и духовного мира... пейте, пейте знание, пейте истину, пейте любовь»⁵.

Рабле заканчивает свое великое произведение, представляющее всеобъемлющую картину своего времени, прославлением всепобеждающего торжества «богоподобного» человека над сковывающими его силами.

Как патриот, нежно любивший свою родину, он вспоминает при этом «цветущую, привлекательную и ясную» Турень как самый дорогой его сердцу образ.

12

Судьба такого писателя, как Рабле, столь опередившего свое время и столь решительно и уверенно связавшего свое творчество с народом, была очень трудной. Его благородный облик пытались всячески исказить, и уже его современник, тоже врач, добрый Пьер Буланже, в эпитафии, посвященной создателю великого романа, должен был защищать его от несправедливых упреков и грязных поклепов.

В современной Франции тоже находятся люди, которые продолжают сводить счеты с Рабле, оскорбляя его высокую память.

Никак нельзя признать случайным, например, что в 1942 году в оккупированной Франции появились книги Жака Буланже, считающегося видным исследователем Рабле, и Люсьена Февра*, в которых была сделана попытка вытравить боевой дух творчества великого обличителя. Люди, примирившиеся с национальным бесчестьем, хотели соответственным образом истолковать и Рабле.

Но они упустили из виду, что Рабле в веках, истекших со дня его смерти, вел борьбу за Францию, что в годы национальной катастрофы он был особенно близок французскому народу. Он был не с теми, кто заискивал перед немецкими захватчиками, а с Сопротивлением. Он был с непокоренной Францией.

* Полетта Ленуар в превосходном полемическом этюде «Некоторые аспекты мысли Рабле» (1954) показала тенденциозную предвзятость и ненаучность книги Люсьена Февра.

С «отважной дерзостью» (слова Герцена) писал и действовал этот грозный обличитель всего, что мешало людям жить, трудиться и творить. Таким он и вошел в память человечества.

Особую признательность людей нашего времени вызывает сегодня то, что великий Рабле был за мир для человека и человечества, что самые мощные удары его сатирического молота приходились по пикрохолям всех времен.

1953



ЖАН-ЖАК РУССО

Жан-Жак Руссо был одним из тех великих людей, «которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции»¹. Руссо, как и Вольтер, Дидро, Гольбах и другие французские просветители, своей литературной работой подготовлял буржуазную революцию. Просветители не только подвергли беспощадной критике абсолютистско-феодальный порядок, но и с величайшим энтузиазмом рисовали картину будущих общественных отношений, построенных на основе разума, который был для них последней инстанцией.

В творчестве Руссо обе эти стороны — критика прогнившего феодального общества и планы общественного переустройства — достигают особенно яркого выражения. Руссо идет дальше других просветителей. Он говорит: «Мы приближаемся к состоянию кризиса и к веку революций». Руссо оказал огромное влияние на якобинцев — передовую революционно-демократическую партию в революции 1789 года.

Сын женеvского ремесленника, Руссо был подлинный плебей. Всю свою жизнь он нуждался. Руссо близко знал невыносимое положение народа в феодальной кабале. «Крестьяне едят траву... люди мрут, как мухи, нужда распространяется до самых ворот Версаля», — бесстрастно свидетельствует его современник маркиз Д'Аржансон.

У Руссо мы никогда не встретим подобного равнодушия. Он переполнен возмущением, в его словах «бушевала демократическая ненависть», как выразился один французский историк литературы. Отличительной чертой всего творчества Руссо является огненная ненависть к старому миру.

Руссо впервые появился в Париже в 1741 году. Здесь завязывается его дружба с Дидро. Он начинает сотрудничать в знаменитой «Энциклопедии», объединившей тогда весь цвет передовой французской мысли, знакомится с Вольтером. В этой обстановке Руссо пишет свое знаменитое «Рассуждение о науках и искусствах», отвечая на тему, объявленную Дижонской академией: «Содействовало ли развитие науки и искусств улучшению или порче прав?», Руссо высказывает в своей работе глубочайшее убеждение в том, что старый мир прогнил насквозь и что вся его культура, кичащаяся своим внешним великолепием, есть в действительности лжекультура, которая не нужна народу.

Это было замечательное, смелое выступление, облеченное в крайне парадоксальную форму. Руссо в своей критике доходил до утверждения, будто науки и искусства принесли человечеству вред. Впрочем, впоследствии он настойчиво подчеркивал, что его отрицание науки и искусства не огульно, что он полностью признает такое искусство, которое исполнено больших идей и служит правде.

Первая работа Руссо, доставившая ему огромную славу, дополняется в 1755 году другим, не менее известным «Рассуждением о происхождении и причинах неравенства между людьми». Руссо продолжает здесь свою беспощадную критику старого общества. Он доказывает, что люди были равны в естественном и диком состоянии, но все дальнейшее их развитие шло по пути возрастания и укрепления неравенства. Развивая цепь своих умозаключений, Руссо переходит к революционному выводу о том, что, свергнув угнетателей, народ открывает возможность установления подлинного равенства. «Учение Руссо,— пишет Энгельс,— в первом своем изложении почти нарочито выставляет напоказ печать своего диалектического происхождения... неравенство вновь превращается в равенство, но не в старое, стихийно сложившееся равенство бессловесных первобытных людей, а в более высокое равенство общественного договора. Угнетатели подвергаются угнетению. Это — отрицание отрицания.

Таким образом, уже у Руссо имеется не только рас-

суждение, как две капли воды схожее с рассуждением Маркса в «Капитале», но мы видим у Руссо и в подробностях целый ряд тех же самых диалектических оборотов, которыми пользуется Маркс...»²

В этих словах Энгельса показано революционное содержание мыслей Руссо о неравенстве. Здесь — основной момент мировоззрения Руссо и всей его литературно-политической деятельности. Обвиняя абсолютистско-феодальный порядок в том, что он довел до высшей ступени уродства человеческое неравенство, Руссо смело и последовательно делает вывод о революционном ниспровержении этого порядка. И мы увидим, с какой страстной настойчивостью ищет Руссо путь к такому общественному строю, где не будет неравенства и где человек будет человеком. Прекрасный пафос произведений Руссо — в поисках будущего, в поисках нового и подлинного человека.

Руссо, с замечательной пронипательностью вскрывший, что неравенство гнездится во всех порах классового общества, сделал смелую попытку представить себе человечество раскрепощенное, живущее по законам равенства и справедливости. Однако то, что казалось Руссо осуществлением этого идеала, было лишь буржуазной демократией со всеми ее пороками. «Великие мыслители XVIII века,— писал Энгельс,— так же как и все их предшественники, не могли выйти из рамок, которые им ставила их собственная эпоха»³.

Годы 1760—1762 можно назвать великими годами Руссо. За необычайно короткий промежуток времени Руссо создает три самых замечательных своих произведения: «Новую Элоизу», «Общественный договор», «Эмиль». К этому времени он разошелся с Дидро, Вольтером и Гольбахом. Он ставит перед собой задачу дать развернутое изложение своих взглядов и с величайшим блеском выполняет эту задачу в трех названных произведениях.

«Общественный договор» начинается знаменитой фразой: «Человек рождается на свет свободным, а между тем он везде в оковах». Эта книга проникнута верой в то, что скоро наступит новая эпоха человеческой истории, эпоха равенства и свободы. Работа Руссо представляет программу осуществления демократии, основанной на «общественном договоре» объединенных в государстве людей.

Демократию он представляет себе как равенство граждан перед законом. При этом главным правом гражданина является право буржуазной собственности. Очень ярка в

«Общественном договоре» критическая часть. Руссо с новой силой наносит удар старому миру, имеющему своей основой неравенство.

Известно, что мысли Руссо легли в основу «Декларации прав человека», провозглашенной буржуазной французской революцией, и стали теоретическим знаменем якобинцев. «Робеспьер был всего-навсего Руссо в действии»⁴, — говорит Гейне.

Тот новый социальный строй, та демократия, картину которой рисует Руссо в «Общественном договоре», предполагают наличие новых людей, новой морали и чувств. В крупнейшем произведении европейского сентиментализма — «Новой Элоизе» — художественно показана фальшивость нравов старого мира, подавляющего лучшие, возвышенные чувства человека.

Любовь Юлии и Сен-Прэ, необычайно глубокая, сильная и чистая, исковеркана, ибо между двумя молодыми людьми возникает стена сословного неравенства. То, что в правильно построенном обществе было бы счастьем, в уродливом мире неравенства становится мукой. В романе разоблачена лживость морали феодально-аристократического общества. Каждый здесь «старается быть не тем, что он есть», «ему необходимо при каждом посещении у входа оставлять свою душу, если она у него есть, и принимать другую...». «До сих пор я видел много масок, когда же увижу людей?» — спрашивает в отчаянии Сен-Прэ.

«Новая Элоиза» с огромной страстностью свидетельствует об уродствах старого социального уклада, который искажает лучшие стремления человека, мешает человеку выпрямиться во весь рост. «Кажется, что весь строй естественных чувств здесь разрушен», — говорит Руссо.

Книга «Эмиль» посвящена вопросам воспитания нового человека. «Величественность и благородство призвания человека», которыми руководствуется в своей жизни бедный Сен-Прэ, являются основной идеей воспитания Эмиля. Близость к природе, простая и суровая обстановка жизни, воспитание воли, искренности, правдивости — вот элементы той «педагогической поэмы», которую написал Руссо. Книга эта оказала исключительное влияние на передовую педагогическую мысль (его был вдохновлен и Песталоцци). Высокий пафос этого художественного произведения, то радостный, то гневный, его тончайший лиризм сливаются в едином настроении, пронизывающем книгу. Безграничная вера в человека, в его широчайшие

возможности, восхищение человеком чувствуются здесь в каждом слове.

«Будь человеком», — говорит Эмилю его воспитатель, и в эти слова он вкладывает все содержание своей педагогической системы. Руссо жаждет такого общественного порядка, при котором человеческое счастье было бы не исключением, а всеобщим достоянием.

«Невозможность достижения идеала в действительности завела меня в мир фантазий...», «Я всю жизнь приносил жертвы химерам», — говорит Руссо в своей «Исповеди». Одной из самых прекрасных «химер» Руссо считает свое стремление к человеческому счастью.

«Эмиль» вызвал негодование правящих кругов. На Руссо обрушились репрессии. Он вынужден был бежать из Франции, ему грозил арест и в Швейцарии, где он предполагал найти убежище. «Эмиля» сожгли в Париже, в Женеве и в Голландии. В 1765 году Руссо пишет свои замечательные «Письма с горы», обращенные к женевским «демократам», осудившим «Эмиля». Еще в 1763 году Руссо навсегда отказался от прав гражданина города Женевы. Теперь он выступает с гневной критикой порядков, царящих в этом городе. Он обращается к женевам со словами: «Вы не римляне, не спартанцы; вы даже не афиняне. Оставьте в покое эти великие имена, которые вам вовсе не идут. Вы торговцы, ремесленники, буржуа, вечно занятые своими частными интересами, своей работой, торговлей и барышами, для которых сама свобода является лишь средством приобрести без помехи и владеть без опасений».

Это выступление Руссо было открытым вызовом. Автор подвергся новым преследованиям, он стал скитальцем. Его травят, в полном смысле этого слова. В 1766 году он находит приют в Англии. В Париж он получает возможность вернуться лишь в 1770 году.

В «Исповеди» великий мыслитель рисует историю своей жизни как историю сплошных мучений. Руссо был окружен врагами. Страшная судьба писателя, мечтавшего о всеобщем человеческом счастье, была совершенно естественна в том уродливом мире социального неравенства, против которого направлял свои удары Руссо. Он стал жертвой классового общества, убивающего и калечащего своих гениев.

Огромное влияние Руссо простиралось на весь мир, оно охватывало и Россию. Толстой в своем негодовании против буржуазно-дворянского строя опирается на Руссо.

С большой любовью относился к Руссо Чернышевский, переводивший «Исповедь» во время своего заключения в Петропавловской крепости и начавший писать биографию Руссо.

В Советской стране, где подлинное равенство и человеческое счастье стали законом жизни, великий Руссо получил полное признание как пламенный борец за раскрепощение человечества.

1938



СТЕНДАЛЬ

Стендаль (Анри Бейль) был современником Байрона и Пушкина. Он был непримиримым врагом деспотизма, ненавидел угнетателей народа. Он чувствовал себя в меттерниховской Европе как в тюрьме. Его преследовали и травили, но он сохранил свое мужество до конца. Бальзак по праву назвал его «исключительной личностью своего времени».

Стендаль родился 23 января 1783 года в Гренобле. Детство его протекало в годы буржуазной революции. Вместе с армией Наполеона Стендаль побывал в Италии, Пруссии, России. Он был в Москве, на его глазах потерпела катастрофу французская армия. Он видел Березину. В его книгах часто всплывают воспоминания о России.

На Наполеона Стендаль возлагал большие политические надежды, но резко отвернулся от него, как только понял, что Наполеон был «разрушителем духа свободы во Франции». Стендаль не раз пишет о том, что он «ненавидел тиранию Наполеона, укравшего свободу у Франции». С одинаковым презрением относился Стендаль и к режиму реставрации, установившемуся после падения Наполеона, и к режиму июльской монархии Луи-Филиппа. «Рядом с именем Луи-Филиппа,— восклицает он,— история напишет лишь одно слово: величайший плут из всех королей». Стендаль с большой радостью встретил июльскую

революцию: «Я был в восторге от июльских дней, я видел кули под колоннадой Французского театра...» Тем более горьким было его разочарование после того, как на шею народа сел новый монарх.

В этом причина того, что великий французский писатель провел так много лет за пределами своей родины, в Италии, где он встречался с Байроном и с итальянскими писателями-демократами, борцами за освобождение Италии — Сильвио Пеллико и другими. В Италии он страстно увлекся великим искусством Возрождения. Там же Стендаль сблизился с подпольщиками-карбонариями. Его преследовала полиция: ряд своих произведений он должен был опубликовать под вымышленными именами и отрицать свое авторство. Австрийская полиция видела в Стендале чрезвычайно опасного врага, преследовала его, следила за каждым его шагом.

Еще с детских лет Стендаль начинает впитывать в себя идеи французских просветителей. Он читает Руссо, изучает Гельвеция, Кондильяка. Еще мальчиком он знакомится с «Энциклопедией» Дидро. Взгляд Стендаля на общество, отношение его к искусству прямо связаны с идеями французских просветителей. Основное требование, которое Стендаль предъявляет к художнику, — это требование правды. Бесконечно ненавидит Стендаль то, что он называет «искусством лжи». Вот почему он так беспощаден к напыщенному и вычурному Шатобриану, который был кумиром литературы в годы реставрации. Стендаль требует от искусства величайшей простоты и вместе с тем шекспировской глубины. Он ведет уничтожающую критику последышей классицизма, связывая это с борьбой за Шекспира, за его «трагическую и простую правдивость». С восхищением говорит он о том, что творчество Шекспира «подобно реке, которая заливает и сносит все».

«Искусство — это обещание счастья», — говорит Стендаль. Бальзак называл его «мастером *литературы идей*»¹. Без мысли о благе и счастье человечества невозможно большое искусство. В превосходном очерке о творчестве Микеланджело Стендаль писал, что этот великий художник «был зеркалом природы». Таким бывает всегда подлинное искусство.

Стендаль изучает живопись итальянского Возрождения, изучает музыку — творчество Гайдна, Моцарта и на колоссальном материале показывает, каким должно быть великое искусство. Главной особенностью этих суждений

является то, что они неразрывно связаны с «духом свободы», которым проникнута вся деятельность Стендаля. В книге «История живописи в Италии» много самых откровенных и резких выпадов против меттерниховского режима. Рафаэль и Леонардо нисколько не отвлекают его от политической злободневности, и недаром префект венской полиции в своих донесениях Меттерниху причисляет эту книгу к «революционным памфлетам».

В своих замечательных романах «Красное и черное», «Пармская обитель», «Люсьен Левен» Стендаль дал широчайшую картину современного ему общества. Он написал эту картину с той беспощадной правдивостью, которой он сам требовал от художника, и с той ненавистью к угнетателям народа, которая переполняла его.

В «Красном и черном» выступает герой, в котором воплощена вся та «жажда энергии», жажда большой жизни, которую Стендаль связывал с понятием подлинного человека. Герой этот — Жюльен Сорель — выходец из простого народа, ибо Стендаль был уверен, что только в этой среде возможны «большие страсти и героические чувства». В столкновении с враждебной средой Жюльен гибнет. Общество приготовило ему гильотину. Эта книга Стендаля исполнена гнева и ненависти к буржуазному обществу.

Если в «Красном и черном» Стендаль осудил и заклеймил общество годов реставрации, то в «Люсьене Левене» с таким же возмущением он разоблачает правящие классы времен июльской монархии. Он показывает те приемы обмана народа, которыми пользовались французские банкиры, прикрывавшиеся, как ширмой, королем-буржуа Луи-Филиппом. В картине провинциальных выборов он осмеивает те лжедемократические уловки, к которым прибегали заправилы июльской монархии. По своей беспощадной силе эта глубоко правдивая книга не имеет себе равных во французской литературе.

Если к этим романам присоединить менее известную, но не менее яркую книгу «Записки туриста», мы получим полное представление о современной Стендалю Франции. В этих путевых записях некоего торгового агента возникает картина французской провинции со множеством остро подмеченных деталей.

Большое количество произведений Стендаля посвящено Италии. В книге «Рим, Неаполь и Флоренция», в «Прогулках по Риму», в романе «Пармская обитель» дана яркая и очень характерная картина Италии. В этой стране



НАЧАЛО «ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ КОМЕДИИ»

Стендаль много раз «испытывал чувство счастья». Он видел в ней возможность укрыться от того, что тяготило его на родине. Он изумительно описал природу Италии и ее великое старое искусство. Он нашел в Италии немало людей, которые смело и мужественно боролись против угнетателей народа. Стендаль никогда не забывал о том, что эта страна стонала под игом чужеземных и своих деспотов. В «Прогулках по Риму» среди описаний красот природы и архитектуры читатель постоянно наталкивается на жестокие сцены. Тюрьмы, в которых томятся карбонарии. Отвратительные щупальца австрийской, папской и всяких других полиций, которые душат все живое в стране... Стендаль показывает не только сумасбродствующих аристократов и банкиров, но и угнетенные низы. «Лицемерию и развращенности нравов» высшего общества он противопоставляет честную жизнь народа. Со свойственной ему иронией Стендаль отмечает, что «римские ремесленники так злы, что дают сдачи, если их бьют».

Этого писателя, «страстно желавшего счастья народу», писателя, непримиримого в своей ненависти ко всем врагам человечества, этого великого французского гуманиста, не только замалчивали, но и травили при жизни. Он до сих пор не занял того места, которое ему по праву принадлежит.

Стендаль умер в полном одиночестве 23 марта 1842 года. Незадолго до того он признавался, что хочет «умереть от разрыва сердца где-нибудь под забором». После смерти Стендаля французские газеты поместили о нем заметки в три строки.

Стендаль не возлагал никаких надежд на свое время. С горечью он говорил о том, что его будут читать лишь в 1935 году. Его никогда не покидала уверенность в том, что человечество воздаст ему должное. Он был прав в своем предвидении. Понять и оценить Стендаля, использовать всю силу его мощного слова сумеет передовое и прогрессивное человечество, во главе которого идет наша великая социалистическая страна.

1937

«Шуаны» — первое из произведений Бальзака, которое он подписал своим именем. Это был первый роман «Человеческой комедии». Судьба его не совсем обыкновенна. Его не сразу оценили и даже недооценивают до сих пор.

Сначала критики, а потом исследователи Бальзака без конца говорили, когда речь шла о «Шуанах», о «несамостоятельности» этого произведения. Тень Вальтера Скотта сразу легла на него, несколько позже появилась еще одна тень — Фенимора Купера. Так установилась традиция рассматривать молодой, но вместе с тем вполне зрелый роман Бальзака обязательно сквозь призму влияний.

Они несомненны, но разве можно назвать хоть одно историческое полотно тех времен, которое не впитало бы в себя манеру Вальтера Скотта? Ведь он был в 20-х годах «богом» французских литераторов. Удивительно было бы, если бы молодой писатель, столь жадно усваивавший все, что могло ему дать его время, прошел бы мимо «школы Вальтера Скотта».

Бальзак серьезнейшим образом отнесся к ней и много из нее вынес, о чем всегда вспоминал с признательностью. Но значит ли это, что в «Шуанах» он был лишь подражателем, что тень Вальтера Скотта закрывала в нем свое, неповторимое, бальзаковское?

Вот печально известный отзыв Сент-Бёва, относящийся к 1834 году: «На первый взгляд, в «Шуанах» наличны искусная интрига, правдивость характеров, удачный диалог; к несчастью, имитация Вальтера Скотта очевидна». Позже, вместе с тем, как стремительно росла слава титанического создателя «Человеческой комедии», серьезные люди уже не говорили о «Шуанах» так несправедливо, но упрек в подчинении Вальтеру Скотту возникал все снова и снова. Он отражался в обсуждении некоторых существенных сторон романа — например, вопроса о том, насколько он «историчен»...

Об этом было много разговоров. Об этом было высказано много взаимно исключающих мнений. Такой глубокий знаток истории французского романа, как Андре ле Бретон, видел в «Шуанах» «хорошую мелодраму, не больше». Как «историческое» повествование они казались недостаточно убедительными хотя бы потому, что «исторические» персонажи — Фуше, Бонапарт — здесь только названы, но на сцене не появляются. Нет необходимости доказывать, что этот приговор построен на недоразумении. Разве в том дело, чтобы крупные исторические деятели обязательно «появлялись на сцене»?

Другой серьезный исследователь французского романа, Луи Мегрон, напротив, чрезвычайно высоко ставит «Шуанов» именно как исторический роман. Его смущало только одно: «роману не хватает дистанции», — не прошло и тридцати лет с тех пор, как совершились события, описанные в романе. Не слишком ли «свежа» была тема, которую Бальзак взял для исторического изображения?

Противоположность двух точек зрения на «Шуанов» получила любопытное выражение в двух заявлениях исследователей:

Бретон: «Содрогаешься при мысли, что вместо «Человеческой комедии» Бальзак собирался в 1829 году написать серию романов, которые представили бы историю французских нравов — от средних веков до нашего времени».

Мегрон: «К несчастью для исторического романа, автор «Шуанов» не захотел соперничать со славою своего знаменитого учителя» (Вальтера Скотта).

Здесь интересно не только сопоставление таких непримиримых друг с другом оценок, но и то, что даже для Мегрона, который с энтузиазмом писал о «Шуанах», этот роман все же не выступал из тени Вальтера Скотта.

Много разговоров было также и о том, какую роль играет в «Шуанах» среда, изображение быта и нравов. Существует мнение, что Бальзак здесь «перестарался», что эта сторона слишком разрослась и заслонила все остальное. Никто, правда, не решался отрицать огромной внушительной силы этих картин, но раз уж в романе видели прежде всего произведение «несамостоятельное», то и здесь искали почвы для упреков.

Как часто за деревьями не видят леса, так и в «Шуанах» многие не различали в тени Вальтера Скотта подлинных очертаний этого произведения, являющегося первым полноценным созданием Бальзака. Вот почему об этом романе в колоссальной литературе, посвященной Бальзаку, написано так мало существенного и действительно раскрывающего сложный и богатый мир этой вещи.

Мнение самого Бальзака? В 1843 году он перечел «Шуанов», и вот что он написал по этому поводу госпоже Ганской: «Положительно это великолепная поэма... В ней — весь Вальтер Скотт и весь Купер, но страсти в ней столько, сколько нет ни у одного из них... Страна и война описаны здесь с совершенством и удачей, которые меня изумили». А ведь мы знаем, как строг был Бальзак к себе.

Напомним, что в генеральном плане «Человеческой комедии» «Шуаны» значатся под рубрикой: «Сцены из военной жизни». Этот раздел остался почти неосуществленным; кроме «Шуанов», появилось только одно произведение — «Любовь в пустыне». А были задуманы: «Вандейцы», «Солдаты республики», «Партизаны» — всего двадцать два названия. И в грандиозном замысле Бальзака, и в том, что удалось осуществить ему, «Шуаны» занимают важное место.

В год создания «Шуанов» Бальзак все еще искал себя. Ему уже было двадцать восемь лет, но он еще не знал, как приложить свой бурлящий талант, его колоссальная внутренняя сила не находила себе выхода. Сюжет из недавнего восстания шуанов увлек его, надо было облечь эту тему в плоть и кровь. Вспомнив, что в Фужере живет старый друг отца, генерал Поммерель, он письмом просит у него гостеприимства, так как поездка в Фужер должна помочь ему написать задуманный роман: «Надеюсь, что при недостатке таланта, наличие которого у меня еще проблематично, национальные нравы, может быть, принесут мне удачу». Согласие получено, и Бальзак в Фужере, за работой. Он исколесил вдоль и поперек старинный

город и окрестности, он пристально изучал «среду» будущего романа, он «проводил время на крестьянских дворах, разговаривал с крестьянками, распивал вино с крестьянами». Сидя за письменным столом в доме Поммерелей, он видел перед собой холмы Пелерины и майеннскую дорогу, где разворачивались самые захватывающие сцены его романа, который теперь подвигался очень быстро. Пять месяцев спустя «Шуаны» вышли в свет.

Вспоминая про это посещение Бальзака, мадам Поммерель дает очень интересный портрет его в пору создания «Шуанов»:

«Он был небольшого роста, нескладный, а плохо спитое платье усиливало его неуклюжесть; руки у него были чудесные. На нем была дрянная шляпа, но как только он снял ее, все ступевалось, — я ничего не замечала, кроме его лица. Какой у него лоб, какие глаза! — вы и представить себе не можете, ведь вы его не видели: высокий лоб, на который как будто падает свет от лампы, а карие глаза отливают золотом и выражают все с такой же ясностью, как слова. Нос у него крупный и толстый, рот огромный, и всегда он смеется, хотя у него плохие зубы. Он носил густые усы и очень длинные волосы, откиннутые назад. В ту пору, когда он приезжал к нам, он был скорее худой и казался нам изголодавшимся. И как он был прожорлив, бедняжка. Во всем его облике, в жестах, в манере говорить и держаться было столько доверчивости, столько доброты, простодушия, откровенности, что, узнав этого человека, невозможно было не полюбить его».

Портрет очень хорош, но особенно ценно то свидетельство мадам Поммерель, где подчеркнута одержимость творчеством, столь свойственная Бальзаку. Над «Шуанами» он работал исступленно, как потом будет работать всегда. Это была его первая большая постройка.

В «Шуанах» мы найдем истоки того, что потом широко разовьется в романах «Человеческой комедии». Бальзаковские здесь уже заложено и щедро намечено. Это первая ступень грандиозного восхождения.

Попробуем определить некоторые особенности этого романа, показывающие, в чем его сила.

Это прежде всего полная и глубокая правда событий. Бальзак берет сложные события в очень острый момент их развития и стремится всесторонне осветить их. Его метод не допускает упрощения. Оба враждующих лагеря показаны в «Шуанах» с одинаковой убедительностью, автор

не оставляет в тепи ни слабых, ни сильных сторон каждого из них. Это не значит, что Бальзак не видит, куда идут события, что он равнодушен к исходу поединка между шуанами и республиканцами, — нет, он хочет сделать наглядной неизбежность гибели шуанов и победы республиканцев, историческую обусловленность такого исхода.

Вот его характеристика Бретани: «Она окружена светом цивилизации, но благодетельные лучи просвещения не достигают ее, и край этот подобен промерзшему куску угля, остающемуся черным, темным посреди сверкающего очага». Отсталость Бретани, дикие нравы ее обитателей интересны Бальзаку не как экзотика, напоминающая горцев Вальтера Скотта или индейцев Купера, а как одно из решающих обстоятельств шуанского восстания. Он показывает, что шуаны беззаветно мужественны, но их боевая организация не может соперничать с республиканской армией. Их тактика, хотя она и основана на умелом использовании местности, может дать им лишь временный успех, а не победу.

Роялисты, нашедшие в Бретани свой последний приют, цинично используют темноту и отсталость ее населения, чтобы превратить крестьян-шуанов в слепое орудие своих интриг. Последнее обстоятельство очень пронизательно вскрыто в романе, и роялисты показаны здесь без прикрас. Вспомним хотя бы картину бала в Сен-Джемсе и те разговоры, которые ведут между собой дворяне, слетевшиеся в Бретань, как воронье. Между ними идут нескончаемые дразги. Все это настоящие шкурники. «Юрысть вложила оружие в руки всех этих дворян», — констатирует Бальзак в одной из сцен.

А что касается «высоких целей» поднятого в Бретани восстания против республики, то они очень ясно определены в репликах персонажей романа: например, шевалье де Висар откровенно и, как подтверждает другой руководитель шуанов, «очень правильно изложил» устремления роялистов: «Государство, честь Франции — все это вздор», и напрасно о нем «трубят в уши королю». Суть того «правого дела, за которое какой-нибудь честный вандеец или храбрый шуан обнажил налаш», в том, чтобы «завоевать для короля Францию в самой Франции» и получить за эту услугу «непомерные награды».

«Один скромно просил пост губернатора Бретани, другой — поместье и титул барона, третий — чин, четвертый — командование полком, и все требовали пенсий».

«Преданные люди» стремились добиться «милостей для своих семей, пенсий для вдов, возвращения земель и прочего имущества, которое у них так некстати конфисковали». Все «жаждали аббатов, епархий, доходов, власти». На белом знамени, которым защитники монархии тщетно пытались прикрыть свои злодеяния, было написано: «Король и привилегии».

Лагерь республики показан с такою же строгой реальностью. Юло и его отряд, рядовые офицеры — это отважные, преданные долгу люди, истинные патриоты, «которым их скромная благородная самоотверженность сообщила неведомую до той поры энергию», — это солдаты высокого качества. Но республиканцы воюют лучше шуанов не потому, что они храбрее их, а потому, что за ними логика истории, они должны победить, шуаны должны погибнуть. В защитниках республики — «вся нация, свобода». «Опираясь на настоящее и господствуя над ним, они разрушают прошлое, но во благо будущего».

И они «не только защищают французскую землю». «У нас двойная миссия, — говорит республиканский офицер Жерар, — мы обязаны сохранить душу страны, благородные принципы свободы, независимость, человеческий разум, пробужденный нашими национальными собраниями. И я надеюсь, что он будет распространяться все дальше и дальше».

Вместе с тем наиболее проникательные из отряда Юло понимают, что вышедшая из революции республика вырождается, что в то время, как они спорят насмерть с дикой Бретанью, в Париже идет темная политическая игра: «Пока члены Директории дерутся друг с другом, как лошади у пустой кормушки, все их правление трещит по швам, и они оставляют армию без помощи».

Так в изображении обоих лагерей, столкнувшихся в смертельной схватке, Бальзак достигает глубины, которая делает его роман серьезной исторической картиной. И хотя он не показывает событий первого плана, вошедших в официальную историю (про сражение у Пелерины, занимающее столь видное место в романе, он говорит, что оно «осталось почти неизвестным среди больших событий, назревавших тогда во Франции»), он уловил очень существенные черты изображаемого времени и очень верно понял ход исторических событий. В «Шуанах» уже виден Бальзак будущего.

Все действующие лица романа, и главные и второсте-

пенные, изображены с большой убедительностью. Суровый Юло и его сподвижники Жерар, Мерль, мужественные, грубоватые, простые люди, солдаты, прошедшие школу революции; маркиз Монторан и его окружение, «король шпионов» Корантен, свирепые и простодушные, как дикари, шуаны, мужицкий аббат Гюден, мадемуазель де Верней, занесенная в этот бурный водоворот как бы с другой планеты, — все это пестрое собрание фигур описано так, что каждую из них видишь.

И дело не в том, что Бальзак крайне тщательно и метко нарисовал портрет каждого из них (даже о самом незаметном, о том, кого называют статистом, мы знаем, как он выглядит, какие у него глаза и какой он носит костюм), — дело в характере, который всегда дан точно, выпукло, убедительно. Люди романа живут и умирают. Через их судьбу читатель видит события. Юло, Крадисьпо-Земле, Корантен или другие заинтересовывают его не только как заслуживающие внимания личности, но и тем, какое они оказывают влияние на ход драмы. Роман увлекателен, хотя он очень серьезен и в какой-то мере научен.

В «Шуанах» много внимания уделено описанию местности, где происходит действие, описанию шуанских нравов. Как мы уже говорили, существует мнение, что Бальзак здесь «перестарался». Но разве он не достиг полной наглядности в изображении поединка между отрядом Юло и шуанами именно потому, что так полно представил читателю природные условия, в которых происходили ожесточенные сражения и схватки, показанные в романе? Разве дикая природа Бретани, описанная так ярко и тщательно, не является неотъемлемой частью романа — ибо она играет важнейшую роль в событиях? Бальзак стремился достигнуть полной убедительности своего повествования не только глубокой и точной обрисовкой характеров, но и столь же глубоким и точным изображением обстоятельств. Мы знаем, что в дальнейшем это стало особенностью его романов. В «Шуанах» он не раз объясняет читателю, почему он так внимателен к обстоятельствам.

«События, о которых мы расскажем в конце нашего повествования, зависели от особенностей той местности, где они происходили, и необходимо дать подробное ее описание, иначе развязка этой драмы будет не совсем понятна».

Это программа, осуществленная в «Шуанах» с большим блеском.

Что касается нравов и быта бретонских крестьян, то

подробнейшая их картина позволяет понять сущность восстания шуанов, слабые и сильные стороны руководимых Монтораном отрядов и неизбежность поражения шуанов в их поединке с республиканской армией. Роялисты эксплуатировали отсталость и темноту шуанов, но именно здесь и заключена была причина их разгрома. Картина бретонских нравов, данная в «Шуанах», выросла из внимательного изучения, и насколько оно было глубоким, читатель убеждается на каждом шагу. «Каждая семья живет в своем дворе, как среди пустыни», — пишет Бальзак о шуанах. Можно ли сказать лучше о мужицкой ограниченности?

Размах романа широк. Бальзак не проходит мимо вопросов, которые встают попутно. Он, например, дает очень точную и глубокую оценку различию в тактике, примененной шуанами и республиканцами; он объясняет это различие исторически и самым тщательным образом исследует выгоды и невыгоды каждой тактики в условиях Бретани. Эти интереснейшие отступления в чисто военную область сохраняют свое значение до сих пор — настолько они содержательны.

Тема шпионажа, играющая большую роль в развитии действия, представлена в «Шуанах» совсем не так, как это делали многочисленные его современники, писавшие о шпионах авантюрно (во времена Фуше такая литература была в моде). Уже сама фигура Корантена настолько значительна, что далеко выходит за пределы развлекательной беллетристики. Корантен — это явление. И Бальзак, не выводя на сцену Фуше, стремится показать, какую роль играл шпионаж в перерождавшейся буржуазной республике. Формула, провозглашенная Корантеном: «искусно пользоваться страстями мужчин и женщин, как пружинами, приводя их в действие на пользу государства, поставить на свое место все колесики той огромной машины, которую называют «правительство», включив в ее механизм свое некротимое чувство, и с наслаждением управлять рычагами», — великолепно характеризует его патрона. Эпоха показана в «Шуанах» очень пронизательно.

Перейдем теперь к вопросу о мелодраматизме «Шуанов». История несчастной любви мадемуазель де Верней и маркиза де Монторан действительно занимает в романе много места, а к концу заполняет собою все. Но Бальзаку удается теснейшим образом связать эту нить повествования с другой — с изображением поединка между шуанами и республиканцами. И если обреченный на поражение

Монторан находит смерть в объятиях возлюбленной, то это, может быть, не такой уж плохой последний штрих, завершающий его образ. Серьезный политический деятель вел бы себя иначе. Роялист, у которого из-под ног ушла почва, мог впасть в ту любовную экзальтацию, которая в конце концов погубила Монторана. Монторан искал опьянения.

Трогательный образ мадемуазель де Верней занимает в романе особое место. Эта женщина попала меж двух огней: «Бурные страсти бросили ее в борьбу монархий против духа времени, а пылкие чувства толкнули на плачевные поступки, хотя она, если можно так выразиться, не была тут сообщницей». В этих строках дано исчерпывающее определение. В иступленной схватке двух враждующих сил, которая с таким напряжением показана в «Шуанах», мадемуазель де Верней не принадлежит ни одной стороне. Она попала в водоворот и погибла. Ее «сильные страсти» Бальзак описал с великолепием, предвосхищающим «Блеск и нищету кургузинок». Возможно, он хотел оттенить таким образом суровую жестокость основного фона. По соседству со «страстями» мадемуазель де Верней всегда были смерть и опасность — этот контраст очевиден, и он, бесспорно, усиливает трагическое звучание романа. Бальзак подчеркивает двойственность мадемуазель де Верней, ее роль, и «героическую, и достойную осуждения», — здесь и лежит причина ее катастрофы. Это образ со сложной психологией. Блестяще написаны несколько дополняющих друг друга портретов мадемуазель де Верней, изящной дамы времен Директории с ее «греческими» пристрастиями в манере одеваться.

В «Шуанах» Бальзак стал Бальзаком. Этот роман достойно открывает собою «Человеческую комедию». У него есть все качества молодого, первого произведения, и вместе с тем он свидетельствует, насколько уверен в себе был художник, начинавший свой путь. И как в трагической мадемуазель де Верней мы угадываем других женщин «Человеческой комедии», а в старом д'Оржемоне уже виден Гобсек, так все в «Шуанах» предсказывает дальнейшее развитие Бальзака. Вот почему этот роман так самостоятелен, несмотря на все влияния, которые он впитал в себя.

«Шуаны» — романтический пролог «Человеческой комедии».



БАЛЬЗАК

(К 150-летию со дня рождения)

Произведения Бальзака имеют широкое распространение в Советской стране. Можно сказать, что Бальзак — наиболее читаемый у нас западноевропейский классик. Это всенародное признание он заслужил великой и беспощадной правдивостью своего творчества.

В огромном цикле произведений, объединенных под общим названием «Человеческая комедия», Бальзак дал нам, по известному определению Энгельса, «самую замечательную реалистическую историю французского общества... описывая в виде хроники... год за годом», нравы «с 1816 по 1848 г.»¹.

Бальзак хотел дать широкую и всеобъемлющую картину действительности, представив «общество целиком», его зарождение и развитие. Он показал нам французское буржуазное общество «в фас и в профиль, в темноте и при свете». Убежденный, что «литература есть выражение общества», Бальзак стремился «проникать в суть вещей» и вскрыть самое характерное, значительное в окружающей его действительности.

Вооруженный разносторонними познаниями, Бальзак стал подлинным исследователем социальной действительности, не чуждающимся материалистических выводов. На страницах «Человеческой комедии» поднимается множество проблем. Две тысячи персонажей, выведенных Баль-

заком, олицетворяют самые разнообразные характеры, являются представителями самых различных слоев общества, и над всем этим господствует денежный мешок, ставший владыкою Франции.

Бальзак показал нам с «дантовской грандиозностью» установившееся господство буржуазии, которая, как сказано в Манифесте Коммунистической партии, «не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного «чистогана». В ледяной воде эгоистического расчета потопила она» все высокие человеческие стремления и «превратила личное достоинство человека в меновую стоимость...»². С величайшей беспощадностью писатель разоблачал общество, где «все священное оскверняется».

Бальзак любил называть себя «зеркалом, отражающим природу». Он стремился к полной и возможно более глубокой правде. И те картины французского буржуазного общества, которые Бальзак дал в «Человеческой комедии» на основе его кропотливейшего изучения, отличаются глубокой правдивостью.

Писатель показывает, как господство буржуазии приводит к невиданному падению нравов, всеобщей продажности. С горечью говорит он, что не хватает только особой биржи идей, — «ведь уже теперь мысли котируются, собираются, ввозятся, продаются, оплачиваются и приносят прибыль». Самый чудовищный эгоизм определяет поведение людей, исчезают из обихода порядочность, дружба, доверие. В этом обезчеловеченном, обезображенном мире, где все продается и покупается, нет подлинных чувств, нет высоких стремлений, нет идеалов.

Один из самых значительных романов Бальзака — «Утраченные иллюзии» — посвящен судьбам литературы и искусства, превращенных в буржуазном обществе в товар. Бальзак ведет нас в театры, в редакции газет, к писателям и художникам, подчинившимся растлевающей власти золота. Он показывает, как в капиталистическом обществе таланты, приобретая пошлость и циническую лживость, погибают. Это — отвратительный, грязный мирок, где prostitution мысли и таланта является общеобязательным. В «Утраченных иллюзиях» Бальзак показал, как буржуазное общество не только развращает писателей и художников, но и превращает газеты, литературу, театр в отраву для общества. Весь роман написан как гневный памфлет против растленной буржуазной мысли, растлен-

ного буржуазного искусства. Итак, в какую бы область Бальзак ни направил свой взор, всюду он видит губительное действие капитализма. Он приходит к выводу, что «нынешняя эпоха» до крайности бедна «прямолинейными людьми, людьми высокой воли, которые никогда не сгибаются перед злом», и что, напротив, эта эпоха «разнузданной морали» во множестве порождает человеческие ничтожества. Об этом измельчании характеров Бальзак упоминает многократно, подчеркивая, что «благородный тип встречается только в народе». Он часто сравнивает буржуазное общество с «Дантовым адом» и говорит о том, что «многие умирают, убитые современной социальной системой».

Недаром исследователи Бальзака отмечают нарастание гнева в произведениях художника, «сочащихся правдой».

Бальзак сознавался, что он вынужден заниматься описанием «великой социальной болезни». С огромной убедительностью, с неотвратимой ясностью он показывает, делает осязаемым и наглядным, что капитализм — враг человека, враг красоты, враг жизни.

Созданные им образы сам писатель нередко называл чудовищными. И он это делал с полным основанием. Многие персонажи его книг, будучи типичными представителями капиталистического мира, воплощали в себе отрицательные черты этого мира. «Человеческая комедия» — единственное в своем роде произведение, в котором с такой всеобъемлющей энциклопедичностью, с таким глубочайшим проникновением представлено буржуазное общество. Обвинительный приговор этому обществу, вынесенный Бальзаком, является всесторонне мотивированным, тщательно подготовленным, уничтожающим приговором.

Историческое значение огромного труда Бальзака неопределимо, и столетие, отделяющее нас от времени создания «Человеческой комедии», никак не отразилось на свежести ее красок и четкости ее выводов.

По своим политическим взглядам Бальзак был легитимистом, но в своих произведениях он не пощадил и то «высшее общество», на стороне которого были его симпатии. Как говорил Энгельс, сатира Бальзака «никогда не была более острой, его ирония более горькой, чем тогда, когда он заставлял действовать именно тех мужчин и женщин, которым он больше всего симпатизировал, — дворян»³.

Естественно спросить, какое же место уделено в этой картине французского общества, нарисованного Бальзаком, народу, рабочему классу? Бальзак не написал произведений, показывающих мир неимущих, но очень часто он с глубокой тревогой говорил о положении «людей пота и воли, труда и терпения». Можно сказать, что Бальзак никогда не забывал о существовании народа, который «загрубелыми руками выделывает и золотит фарфор, шьет фраки и дамские платья, производит изделия из железа и дерева, филигранит сталь, придает прочность пеньке и хлопку, полирует бронзу, гранит, хрусталь, делает искусственные цветы, вышивает шерстью, объезжает лошадей, плетет сбрую и позументы, гравировал на меди, красит кареты, подстригает старые вязы, выпаривает хлопок, выдувает стекло, обрабатывает алмазы, полирует металлы, превращает в тончайшие лепестки мрамор, облагораживает булыжник, придает изящную форму мыслям, все расцветивает, отбеливает»⁴.

В последние годы своей жизни, отмечая многочисленные преступления государства по отношению к трудящимся, Бальзак писал, что «наказанием подобному государству является черное знамя лионских рабочих, на котором были написаны угрожающие слова, являющиеся скорее приговором, чем обвинением: работа или смерть!»

Как известно, в ряде своих произведений, и особенно подробно в «Утраченных иллюзиях», Бальзак описал группу «одиноких мыслителей», резко отрицательно относящихся к буржуазному обществу, непримиримых противников господства буржуазии, среди которых и «республиканец огромного размаха» Мишель Кретьен. Именно в их уста Бальзак вкладывал самые сокровенные свои мысли.

В отзыве о «Человеческой комедии» Энгельс особо отмечал эту сторону творчества Бальзака. «Единственные люди, о которых он всегда говорит с нескрываемым восхищением, это его самые яркие политические противники, республиканцы — герои монастыря Сен-Мерри, люди, которые в то время (1830—1836) действительно были представителями народных масс. В том, что Бальзак таким образом вынужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предубеждений, в том, что он *видел* неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и в том, что он *видел* настоящих людей лучшего там, где их в то время единственно и можно было

найти, — в этом я вижу одну из величайших побед реализма и одну из величайших черт старого Бальзака»⁵.

Таким образом, в «Человеческой комедии» показаны, хотя и бегло, представители самых прогрессивных сил Франции того времени. Это делает еще более глубокой и последовательной критику буржуазного общества, которую Бальзак вел с такой мощью, несмотря на свои легитимистско-католические взгляды, мешавшие ему видеть все в правильном освещении и занять последовательную позицию. «Человеческая комедия» содержит великое разоблачение капиталистического мира, о котором Бальзак говорит с возмущением: «мрак варварства».

Буржуазное общество защищалось от Бальзака прежде всего при помощи клеветы. Было создано множество легенд, призванных парализовать силу бальзаковских разоблачений. Его обвиняли в безнравственности, непристойности, преувеличениях. Это началось еще при жизни писателя и продолжается по сей день. Но образами, созданным Бальзаком, присуща такая точность, такая полнота и характерность, что объявить их лживыми никак нельзя, равно как нельзя упрекнуть в безнравственности художника, который с таким возмущением и с такой болью за человека написал свои полные правды произведения.

Еще в 60-х годах один исследователь⁶ заявил: «Бальзак навлек на господствующие классы презрение и ненависть низших классов при помощи пессимистических картин, в которых пороки и неполадки, являющиеся исключениями в высших классах, он представил как нечто нормальное и всеобщее». Вплоть до нашего времени буржуазная критика жует этот старый «тезис», всячески пытаясь смягчить, преуменьшить силу и точность ударов, нанесенных буржуазному обществу Бальзаком.

Одним из средств, при помощи которого реакционная критика пыталась обезвредить Бальзака, было также отрицание его самобытности. Великого французского писателя обвиняли в том, что он испытывал самые разнообразные и самые невероятные влияния. Бальзак всегда ядовито издевался над современными ему французскими космополитами, которые пьют «друг в друга иностранными литературами, чтобы задушить свою собственную». Его самого пытались задушить этим испытанным способом.

Судьба Бальзака сложилась трагично. Великий писатель подвергался травле, которая изматывала его силы. Нельзя без возмущения перечитывать суждения современ-

ных Бальзаку критиков, помещавших автора «Человеческой комедии» в один ряд с такими посредственностями, как Поль де Кок. Уже в день пятидесятилетия со дня смерти Бальзака на его родине широко обсуждался вопрос: «Осталось ли что-либо от Бальзака?» Его стремились поскорее забыть. Во Франции буржуазная критика произведений Бальзака, как правило, проникнута глубоким недоверием к писателю, и даже когда ему расточаются похвалы, мы чувствуем лицемерие этих похвал, стремление унижить автора «Человеческой комедии».

Не удивительно, что Бальзак чувствовал себя «в пустыне Парижа», как он любил выражаться, неуверенно и неприютно. К концу своей жизни он приходит к убеждению, что Франция его отвергла, что он ей не нужен. Еще в 1841 году Бальзак делает горькое признание, что он сомневается «в возможности жить во Франции и среди отчаянных битв, пожирающих» его жизнь. Уже тогда в нем зрела мысль — отказаться от Франции. Он задыхался в том самом обществе, которое с такой превосходной убедительностью отразил в своих произведениях.

Как известно, Бальзак имел намерение поселиться в России, но николаевская Россия отнеслась к нему подозрительно и отвергла его.

Столетие прошло со времени создания «Человеческой комедии». Империализм довел до предела все те явления деградации, разложения и человеконенавистничества, которые гениально были вскрыты Бальзаком в буржуазном обществе. Деятели современной империалистической реакции являются прямыми потомками тех растленных циников, которых с таким презрением описывал в своих романах Бальзак.

В стране социализма Бальзак стал любимым писателем. Нигде так полно и всесторонне не изучается его творчество, как у нас. Произведения Бальзака читаются в самых отдаленных уголках Советской страны, заново переиздаются, и вопрос о том, «скоро ли кончится Бальзак», для советских людей — это вопрос сумасшедшего.

Социалистическое общество воздает должное великому обличителю капитализма.

Можно без преувеличения сказать, что в нашей стране Бальзак впервые говорит во весь голос.



ЗОЛЯ И НАШЕ ВРЕМЯ

I

Золя — наш старый, близкий знакомый. Новое советское собрание его сочинений имеет свою большую предысторию, охватывающую девять десятилетий, в течение которых произведения Золя широко переводились на русский язык и на языки других советских народов.

В XIX столетии взаимосвязи между русской и французской литературами приобретают исключительно интенсивный характер. Велико воздействие на французскую литературу Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова. С другой стороны, Бальзак, Жорж Санд, Гюго, Золя пользуются огромным влиянием в России. Этот важный и еще недостаточно изученный процесс взаимодействия литератур налагает свой отпечаток на все последующее развитие не только в границах этих литератур, но и во всемирном масштабе.

Роль Золя в этом историческом взаимодействии особенно значительна. Начиная с 70-х годов его произведения непрерывно издаются на русском языке. Золя приобретает особую популярность в России.

В 1875 году он становится постоянным сотрудником журнала «Вестник Европы», и его «Парижские письма», в которых он раньше, чем во Франции, излагает свою эстетическую программу, становятся важным фактором русской культурной жизни.

Тургенев еще в середине 70-х годов писал Золя: «В России читают только вас»¹ (Тургенев имел в виду, конечно, переводную литературу).

В. В. Стасов отмечал приблизительно в то же время в письме к Тургеневу «всеобщую, даже *необыкновенную* любовь всех у нас к Zola»².

Н. К. Михайловский писал в конце 1877 года о том, что «Золя стал наполовину русским писателем».

Эти признания крайне характерны. Чтобы оценить их значение, надо принять во внимание, что произведения Золя воспринимались в России прежде всего как беспощадная критика буржуазного общества. Так, много писавший о нем В. Чуйко сравнивает Золя и Курбе, отмечая «глубокое сродство двух талантов — врагов буржуазии». В. Чуйко приходит к очень справедливому выводу, что все творчество Золя является свидетельством того, «как страстно и глубоко он ненавидит буржуазный мир»³.

Золя испытывал чувство глубокой признательности к русской культуре, где он нашел опору и поддержку как раз в тот момент, когда он подвергался ожесточенным нападениям у себя на родине.

«Пользуюсь случаем публично выразить всю мою благодарность этой великой стране, принявшей и усыновившей меня в то время, когда ни один журнал в Париже не принимал меня и не поддерживал меня в той литературной борьбе, которую я вел», — пишет Золя. И дальше в этом же предисловии к сборнику «Экспериментальный роман»: «В страшные дни материальной нужды и отчаяния Россия возродила мои силы и веру в самого себя, предоставив мне трибуну и самую образованную и самую страстную аудиторию. Это благодаря ей я стал в критике тем, чем я сейчас являюсь. Я не могу об этом говорить без волнения и сохраняю вечную ей признательность»⁴.

Если таковы были факты отдаленного прошлого, то в советское время произведения Золя получили такое широкое распространение, о котором нельзя было даже и думать в условиях старой России. Они стали доступны широчайшим массам.

В советское время сложилось и то подлинно историческое отношение к творческому наследию Золя, которое в социалистическом обществе складывается по отношению к каждому писателю прошлого, чье творчество содействовало и содействует лучшему будущему человечества. Советская критика со всей прямотой говорит о противоречиях

развития Золя, о тех заблуждениях, которые ему пришлось преодолеть на своем сложном пути, и высоко поднимает те реалистические достижения его творчества, которые и составляют его подлинную основу.

Советская критика и советские читатели воспринимают Золя во всей целостности его исторического развития, в свете той грандиозной демонстрации гражданского пафоса, которым отмечены последние годы жизни Золя, в свете тех социалистических исканий, которые захватили его в эти годы.

II

Прелюдией ко всему творчеству Золя, бросающей свет на все его развитие, является книга «Моя ненависть» (1866). Это сборник статей, написанных молодым человеком, одновременно пробующим свои силы и в области прозы, пока без особого эффекта, и в области публицистики, где голос его сразу обращает на себя внимание.

Достаточно внимательно прочесть предисловие к этой книге, чтобы почувствовать, насколько чреватое будущим это выступление еще никому не ведомого автора.

И здесь интересны не только крайняя агрессивность тона, дух непримиримости, которым проникнуто это предисловие. Здесь важна характеризующая все последующее творчество Золя убежденность в том, что он должен сказать новое слово.

Конечно, когда много лет спустя, уже в XX столетии, Эрнест Сейер называл автора «Моей ненависти» «свирепым карьеристом», то он обнаруживал только полную неспособность понять суть дела. Любопытно, что книга молодого Золя смертельно напугала французского критика много лет спустя после своего появления в свет.

В известной степени это предисловие к «Моей ненависти» является ключом ко всему творчеству Золя.

Молодой писатель выступает незадолго до потрясшего всю Европу катаклизма Парижской коммуны, твердо убежденный в том, что Франция и весь буржуазный мир вступает в новый период своего исторического существования. И хотя он далек от марксизма и не вооружен теорией, которая показала бы ему закономерность того, что буржуазное общество, достигшее своего апогея, начинает клониться к упадку, но он догадывается об этом, и эта догадка является лейтмотивом предисловия к «Моей ненависти»:

«В этот серьезный и тревожный век, когда дух человеческий в муках рождает новый путь...»

Этот «тревожный час, полный напряженного ожидания...».

«Мы переживаем час ломки духа, когда развалины с треском рушатся и пыль штукатурки носится в воздухе...»

Все эти формулы, близко напоминающие одна другую, говорят о надвинувшемся крахе старого общества, и молодой писатель определяет свое отношение к действительности исходя из этого. Он связывает себя с неясно брезжущим будущим и решительно отмежевывается от прошлого. «Как ясно мы чувствуем, что носим в себе зародыши истины будущего!» — восклицает он и со всей силой ненависти обрушивается именно на тех, кто «не понимает, что мы идем вперед и пейзажи меняются».

Он даже предлагает «людям энергичным и мужественным устроить 93-й год», то есть новую якобинскую революцию. Но это только для красного словца. Его представление о том, что данный исторический момент — это момент великого перехода, отличается, с одной стороны, крайней остротой ощущения и, с другой, крайней отвлеченностью, беспомощной расплывчатостью мысли. Очень смелая, великодушная догадка не может уложиться у Золя в какие-то четкие и ясные выводы.

III

Конечно, все, что писал Золя до «Карьеры Ругонов», было лишь подготовкой к монументальному и подлинно всеобъемлющему произведению — к двадцатитомной эпопее «Ругон-Маккары». Это «естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи» была задумана еще до того, как наступил крах Второй империи. Если уже в «Моей ненависти» все пронизано ощущением надвигающейся катастрофы, то и с неизмеримо большей наглядностью и аргументированностью это трагически окрашенное восприятие современности раскрывается в тех подготовительных работах к «Ругон-Маккарам», которые Золя ведет в конце 60-х годов. Как отмечает Ги Робер⁵, это было отнюдь не редким предчувствием, постоянно проявляющимся в выступлениях многих пронизательных людей того времени.

Первый том эпопеи увидел свет в октябре 1871 года, то есть сейчас же после того, как неизгладимый рубеж раз-

громленной Парижской коммуны разделил историю буржуазной Франции и всего буржуазного общества на две части и после долгого периода восхождения начался период неумолимого распада.

Известно, что молодой Золя с полной индифферентностью отнесся к событиям Коммуны, ничего в них не поняв. Но то, что первый роман его великой серии помечен годом Коммуны, является обстоятельством, значение которого нисколько не уменьшается оттого, что для самого Золя это было чистой случайностью.

Тем не менее предисловие к «Карьере Ругонов», которое отделено от предисловия к «Моей ненависти» всего пятью годами, свидетельствует о том, что Золя пошел гораздо дальше, что многое ему стало виднее после перевернувших Францию событий — франко-прусской войны и Парижской коммуны.

В этом предисловии, как и во всей эпопее, явственно различимы две стороны. Одна сторона — это история семьи, связанная с очень запутанной и псевдонаучно трактованной проблематикой наследственности. Другая сторона — это историческое развитие общества в годы Второй империи. Именно эта сторона придает такую силу всему грандиозному произведению Золя, именно эта сторона до сих пор привлекает читателя к романам Золя.

И автор уже в самом начале своего титанического труда, — хотя он и был склонен к тому, чтобы именно в биологических законах наследственности искать возможности литературного новаторства, — как бы наперекор себе выдвигает исключительную значимость той исторической драмы, перед лицом которой он сам очутился. Это говорит о том, что сама действительность, как бы подтвердив его предположения, принесла ему настоящую развязку его произведения, заключающуюся в разгроме Второй империи.

Золя пишет: «В течение трех лет я собирал материалы для моего большого труда, и этот том был уже написан, когда падение Бонапарта, которое нужно было мне как художнику и которое неизбежно должно было, по моему замыслу, завершить драму, — на близость его я не смел надеяться, — дало мне чудовищную и необходимую развязку. Итак, мой труд закончен, он движется в замкнутом кругу; он превращается в картину умершего царствования, необычайной эпохи безумия и позора».

И хотя в последующей работе над серией романов Золя сделает много тщетных попыток измерить глубины действительности мерилom наследственности, все же жизненной основой его великого произведения является пафос истории, которым проникнуто его предисловие. Именно этот пафос истории и делает эпопею «Ругон-Маккары» столь бесспорно правдивой.

Буржуазное общество на каждом шагу мстило Золя за это, и он с большим мужеством выдерживал ожесточеннейшие нападки продажной печати, потоки клеветы и самых отвратительных инсинуаций.

В одном из лучших критических произведений, посвященных творчеству этого писателя, в очерке Генриха Манна «Золя»⁶, великолепно проанализирован этот всепобеждающий историзм эпопеи, охватывающей все социальные слои Франции в определенный исторический период.

Особенно внушительно этот историзм проявляется в той подсказанной самой действительностью концовке, которой является роман «Разгром». И хотя сам Золя, выплачивая последнюю дань псевдонаучным соображениям, уже давно опрокинутым всем ходом эпопеи, заканчивает двадцатитомную серию произведением «Доктор Паскаль» (1893), в котором так много внимания уделено проблематике наследственности, ее подлинным итогом, точкой, где сходятся все нити реалистического повествования, является, конечно, «Разгром», и Генрих Манн блестяще показывает это.

IV

Подготовительные работы к «Ругон-Маккарам» отличаются широким размахом: это не только подробная разработка концепции всего произведения и план всей серии, представленной издательству Лакруа, но и ряд заметок, посвященных некоторым эстетическим проблемам, в которые Золя считал необходимым внести ясность, прежде чем приступить к осуществлению своего огромного замысла.

Особенно интересна впервые опубликованная в книге Анри Массиса «Как Эмиль Золя писал свои романы» (1906) заметка «Различие между Бальзаком и мною», относящаяся к 1868 году. Выступая как новатор, смело отбрасывающий препятствия, возникающие на пути, Золя вместе с тем считает очень существенным установить пре-

емственность своих исканий с реалистическим направлением французской литературы.

Основную идею заметки можно сформулировать так: необходимо пойти дальше Бальзака, сохраняя его достижения и преодолевая его недостатки. Молодой Золя спорит с Бальзаком о соотношении между наукой и литературным творчеством. Он считает великим достоинством Бальзака, что «Человеческая комедия» имеет своей основой данные современного естествознания, и сам намеревается писать серию романов, используя самые последние открытия науки. Вместе с тем Золя кажется, что Бальзак отступал от подлинно научного изображения общества, поскольку он стремился к широким выводам и обобщениям. Золя не намерен этого делать: «Мое произведение будет менее социальным, чем научным... Я не хочу, как Бальзак, принимать решения о делах человеческих, быть политиком, философом, моралистом. Я удовлетворюсь тем, что останусь ученым...»

Противопоставление социального и научного, отказ от обобщений и выводов, декларированный в этой заметке Золя, сразу же показывает, куда будет расти новая ветвь французского реализма. Корни натуралистического описания действительности здесь обнажены.

Таким образом, в программной заметке «Различие между Бальзаком и мною» намечена проходящая сквозь все творчество Золя линия, подчеркивающая преемственность натурализма, являющегося «формулой целого века», с прошлым французской литературы. В этом проявляется глубокая проницательность Золя, осознающего необходимость двигаться по пути, проложенному Бальзаком, и, с другой стороны, его ограниченность, боязнь обобщений свидетельствовала о том, что философское богатство творчества Бальзака становилось уже недостижимой для французской литературы высотой.

Наделавшая так много шума теория экспериментального романа возникла гораздо позже. В семидесятых годах в «Вестнике Европы» была опубликована серия статей, впоследствии вошедших в книгу «Экспериментальный роман». Эта книга построена на сближении теоретических выводов французского естествоиспытателя Клода Бернара, с работами которого Золя незадолго до этого познакомился, и проблем современной эстетики. Здесь мы находим в развернутом изложении основные мысли подготовительных работ к «Ругон-Маккарам». Золя выступает против «идеа-

листов», под которыми он подразумевает противников реалистического направления и которых он считает неспособными показать правду действительности, за «натуралистов», которые ставят своей целью быть беспощадно правдивыми.

Пафос научности, которым проникнута эстетическая теория Золя, имеет свои сильные и слабые стороны: стремление подойти к действительности во всеоружии данных современного естествознания было прогрессивным, многообещающим решением, но закономерности, переносимые из области естественных наук в область общественных явлений, утрачивали всю свою научность. Рассуждая о том, что экспериментальный метод позволяет писателю с необычайной глубиной проникнуть в недра действительности, Золя на деле приходит к своей концепции «физиологического человека», над которым навис рок все предопределяющей наследственности. Таким путем Золя шел к той самой ущербности в понимании человека, которая мешала натуралистам проникать в глубины действительности и многие их произведения, особенно произведения второстепенных натуралистов, превратила в очень специфические исследования на тему о «человеке-звере».

Здесь Золя очень близко соприкасался с позитивистскими взглядами Тэна, с которым он впоследствии резко разошелся, увидев, что Тэн был обремененным и последовательным сторонником реакции.

Одним из основных положений «экспериментальной» эстетической теории является вывод, что «социальный круговорот равнозначен биологическому». Это позитивистское положение, взятое у Огюста Конта и не содержащее в себе ни капли научности, весьма привлекало автора «Экспериментального романа», казалось ему делающим эпоху открытием.

В свете подобной антинаучной концепции натуралисты, конечно, не могли достигнуть той цели — пойти дальше Бальзака, — которую Золя ставил перед французской литературой.

Выражением крайней ограниченности натуралистической теории был и настойчиво подчеркиваемый Золя тезис, что подлинная научность художественного творчества означает — «никогда не интересоваться причинами и говорить только о фактах». Этой боязнью синтеза проникнута вся теория «Экспериментального романа», и в этом пункте различие между Бальзаком и Золя приобретает значение

исторического водораздела между подъемом и спадом французского реализма.

При переводе на более обыденный язык эта боязнь синтета означает боязнь политики, проповедь невмешательства художника в общественную борьбу, на чем яростно настаивает Золя.

Все это кричащие слабости и идейные пороки натуралистической теории. И наряду с этим в «Экспериментальном романе» мы находим много в высшей степени привлекающих и прогрессивных положений.

Очень часто эти положения вступают в прямое противоречие с тем, что утверждается в других местах. Тот самый автор, который призывал «не интересоваться причинами», пишет: «Мы ищем причины социального зла, мы анатомируем классы и индивидуальности, чтобы объяснить то, что происходит в обществе и в человеке». Это очень важное заявление надо поставить рядом с обещанием «разрешить постепенно все проблемы социализма» и самоотверженно служить делу социальной справедливости.

Таким образом, у автора «Экспериментального романа» были далеко идущие намерения.

Привлекает в этом эстетическом манифесте натурализма отвращение к литературным белоручкам, которые брезгают грубой действительностью, но зато «придают преувеличенное значение форме». Привлекает и убежденность в том, что обновление, за которое борются натуралисты, выведет французский роман из того застоя, в котором он находится.

Еще в одной из литературных заметок, относящихся к 1872 году («Перечитывая Бальзака»), Золя признавал несомненным, что «роман находится в состоянии агонии». Теперь он широко развивает эту мысль и предлагает путь спасения.

Вся история творчества Золя будет стоять под знаком несоответствия между реалистическим направлением его художественного творчества и реакционными сторонами той эстетической теории, которую он провозглашает в «Экспериментальном романе» и в более поздних статьях, посвященных вопросам современной эстетики. В этом находим мы особенно обостренное выражение глубоких противоречий его творчества.

Золя недаром воспринимался в России как противник и обличитель буржуазного общества. В этом проявлялась большая проникающая демократическая критика и читателей. Если бы «Ругон-Маккары» развивались в полном соответствии с концепцией «Экспериментального романа», то они никогда бы не получили того художественного значения, которое по праву принадлежит им в истории французской и мировой литературы, и не привлекли бы к себе того огромного внимания, которым это произведение пользуется до сих пор.

В одном из монологов доктора Паскаля в заключающем серию одноименном романе есть такие слова: «Чего здесь только нет! Страницы истории: империя, возникшая на крови, вначале опьяняющаяся наслаждениями, властная до жестокости, покоряющая мятежные города и затем медленно клонящаяся к хаосу, рухнувшая и утонувшая в крови, в таком море крови, что в нем едва не захлебнулась вся нация... Тут и социальные зарисовки: мелкая и крупная торговля, проституция, преступления, земельный вопрос, деньги, буржуазия, народ — тот, что гниет в трущобах предместий и восстает в крупных промышленных центрах, — весь этот возрастающий натиск победительно социализма, беременного новой эрой».

Этот итог, который сам Золя подводит своему огромному произведению, конечно, нельзя согласовать с теми рецептами научности, которые излагались в его теоретических выступлениях. И хотя натуралистические схемы оказали неизгладимое влияние на это произведение, но все же они не смогли восторжествовать в нем. И сила «Ругон-Маккаров» заключается в том, что это — широко развернутая, всеобъемлющая картина социальной действительности в определенной историческую эпоху. Сопоставление этой картины с картиной, нарисованной Бальзаком, напрашивается само собой. От него нельзя отстраниться, и, как правильно отмечает Ги Робер, основной вывод этого сопоставления заключается в том, что Бальзак изображал буржуазное общество в тот момент, когда оно шло в гору, а Золя изображает его в момент начавшегося падения. Таким образом, «Ругон-Маккары» представляют собой историческое продолжение «Человеческой комедии».

В двадцати романах этой серии Золя обличает преступления буржуазии. Говорить о буржуазии — это значит

составлять самый сокрушительный обвинительный акт, который только можно предъявить французскому обществу», — пишет он в подготовительных заметках к роману «Накипь». Он разоблачает господство буржуазии как отвратительную «апологию порока». Он разоблачает ханжество буржуазии, которая превратила общественную и частную жизнь в чудовищную комедию лицемерия.

И наряду с этим в «Ругон-Маккарах», а также в статьях Золя мы встречаем очень часто прямую идеализацию денег и капиталистического предпринимательства. Это кричащее противоречие между обличительной стороной «Ругон-Маккаров», доходящей до крайнего предела, и идейной беспомощностью, отягощенностью мелкобуржуазными предрассудками, неспособностью подняться до осуждения капиталистического строя жизни является характернейшей особенностью всех частей этого многопланового произведения.

Несмотря на это, можно с полным основанием говорить о том, что «Ругон-Маккары» представляют собою явление современного эпоса. Эпичность сказывается в том, что социальные мотивы занимают в них важнейшее место и в большинстве случаев доминируют. Как отмечает Жан Фревилль⁷, современный читатель может легко заметить, что такие произведения серии, являющиеся ее вершинами, как «Дамское счастье», «Жерминаль», «Земля», «Разгром», более или менее свободны от гнета натуралистической схемы, от тех предрассудков биологического детерминизма, которые явились причиной того, что некоторые романы серии никогда не получали того резонанса, которого ожидал от них автор, и утратили в наше время все свое значение.

Как пример можно привести роман «Человек-зверь», в котором подчинение биологическому «року» доходит до того, что действительность предстает перед читателем в совершенно искаженном виде.

Однако вся эпопея складывается в целостное единство благодаря тому, что отдельные ее звенья связаны общностью социально-исторической атмосферы и всесторонне охватывают очень важную и сложную эпоху французской действительности. «Ругон-Маккары» отличаются огромной широтой эпического изображения. Многогранность, острота социального видения, благодаря которой вводятся в поле зрения новые стороны действительности, дотоле остававшиеся в тени, производили и производят неизгладимое

впечатление. Эта внушительная победа реализма была одержана наперекор натуралистическим тенденциям, которые грозили измельчить весь огромный замысел.

«Ругон-Маккары» были встречены озлобленными преследованиями критики. Автору пришлось выдержать столько клеветы и самых отвратительных инсинуаций, что надо отдать должное его стойкости и мужеству.

На всем протяжении своей творческой деятельности Золя подвергался клеветническим обвинениям в цинизме и безнравственности. Это было свидетельством отвратительного лицемерия буржуазного общества: Золя травил за социальные разоблачения, которые были заключены в его произведениях. Он был художником высокой морали, самоотверженно преданным своему долгу. И то, что именно такого художника буржуазная критика пыталась превратить в растлителя нравственности, свидетельствует о том, до какой низости может доходить буржуазное общество, когда идет дело о расправе с писателем, посягающим на священные устои капитализма.

Золя великолепно знал цену нравственным устоям буржуазии. В бичующей, полной сарказма статье «О моральности в литературе» (1881) он показал, какая мепзость скрывается за старательно оберегаемым фасадом буржуазной благопристойности и что имеет в виду буржуазная критика, насквозь пропитанная цинизмом и лживостью, когда она поносит натуралистов за «непристойность» их произведений.

«Право же, мы погибаем от тартюфства».

Ханжеская литература, «спекулирующая добродетелью» с тем же цинизмом, как она «спекулирует пороком», является издевательством над подлинной французской литературой, которая дала миру Рабле и Бальзака. Давая бой этим «импотентам и лицемерам», Золя разоблачает их страх перед истиной: все они нападают на произведения натуралистов только потому, что эти произведения правдивы.

И Золя с гордостью говорит о той большой литературе, которая будет «жить в веках» и служить которой считают своим долгом натуралисты, изображающие действительность с «точностью документа».

«И пусть импотенты и лицемеры глумятся над ними и над их произведениями, поливают грязью, отрицают их. Все равно камень за камнем они воздвигают памятник, и настанет день, когда, созерцая это горделивое сооруже-

ние, потомки поймут логику их величия и склонят свои головы в восхищении».

Писатель вынужден был апеллировать к будущему.

Наиболее существенной чертой «Ругон-Маккаров», делающей это произведение эпическим, является невиданно смелое и широкое изображение народной жизни.

Особую, исключительно важную, полную глубокого интереса область этой широко распахнутой серии составляют романы «Западня» (1877), «Жерминаль» (1885) и «Земля» (1887). До Золя никто из французских писателей с такой глубиной не изображал жизнь трудящихся. И если в «Западне» были показаны отсталые слои, где свирепствует бич алкоголизма, то в «Жерминале» картина жизни углекопов имеет гораздо более важное значение. Это не только царство нищеты, но и огромный резервуар накапливающегося народного гнева. Углекопы поднимаются, чтобы добиться лучшей доли.

Давно уже установлено, что в «Жерминале» скрупулезно точный автор сознательно идет на отступление от хронологии с той целью, чтобы приблизить события вплотную к современности. Забастовка, изображаемая в романе, — это грозное событие восьмидесятых годов, а время действия романа — шестидесятые годы. Автор идет на резкий временной сдвиг, чтобы подчеркнуть особое значение, особую остроту изображаемого им социального столкновения.

В трагической схватке между трудом и капиталом, которую Золя изображает, он уже не остерегается, что погрешит против научности реалистического описания, если открыто и прямо выскажет свою горячую симпатию угнетенным. В этом романе, который он сам называет социалистическим, завязывается главный узел всей эпопеи. Здесь сталкиваются два мира в смертельной схватке.

Золя не был в состоянии сделать все выводы из того огромного социального конфликта, к изображению которого он подошел вплотную. Этому мешали и натуралистическая предвзятость, которая в той или иной мере продолжала сказываться, и политическая наивность автора, его отрешенность от социалистического движения. При всем этом «Жерминаль» был огромным открытием, которое сделал Золя, и этот роман принадлежит к числу вершин эпопеи «Ругон-Маккары».

В двадцатых годах было впервые опубликовано интереснейшее письмо Анри Сеару, в ответ на критическую

статью о «Жерминале», которую тот поместил в петербургской газете «Слово». Золя рассказывает о том, как много нового дала ему работа над романом о рабочих и их восстании против капитала. Говоря об Этьене, он замечает, как важно было показать «голову рабочего, постепенно наполняющуюся социалистическими идеями». Он говорит даже, как сама действительность влекла его к поэтическим «преувеличениям правды», чтобы выразить всю ее значительность. «Несомненно, что я преувеличиваю, но я преувеличиваю не так, как Бальзак, так же как Бальзак преувеличивает иначе, чем Гюго... Я склонен к гипертрофии правдивой детали, это прыжок к звездам с трамплина точного наблюдения. Правда поднимается на своих крыльях до высот символа».

Нет никакого сомнения в том, что концепция реализма, заключенная в этих словах, очень далека от схематики «Экспериментального романа», уже осознававшейся как пройденный этап.

Генрих Манн очень верно говорит, что Золя изображал в своих романах «народ, которому предстоит великий день», что «поэзия существует для Золя только в «низах». Генрих Манн считает важнейшей и определяющей особенностью творчества Золя то, что «идеальный образ народа, настоящего человечества» сопровождает этого писателя «через весь его труд, вплоть до самых безнадежных картин действительности».

Именно то, что Золя показал народ в крупнейших звеньях серии «Ругон-Маккары», послужило цементирующим началом для всей серии. Ее эпичность заключена во всеобъемлющем охвате социальной действительности, в исторической перспективе, в которой взята вся предстоящая перед нами картина, в правильном понимании, что является самым существенным в изображаемой действительности.

В замечательном обращении «К молодежи», входящем в состав сборника «Новая кампания» (1897), Золя пишет, что «все человечество находится в состоянии преобразования». Можно назвать это ключом ко всему тому, что показано в «Ругон-Маккарах». Чем дальше развевалось огромное произведение, тем шире, резче и беспощаднее становилась критика буржуазии как силы, препятствующей социальному прогрессу, и тем большее место занимало изображение народа как той новой силы, которой предстоит будущее.

Глубокий реализм картин французской жизни проявляется в романах серии там, где удается преодолеть препятствия натуралистической схемы. Но сама ничем не прикрываемая противоречивость этого огромного произведения, может быть, подчеркивает именно то, что старое и новое находятся в ней в состоянии непрекращающейся борьбы. В «Рюгон-Маккарах» сосредоточен колоссальный опыт реалистического изображения французской жизни. Право на реалистическое изображение действительности Золя приходится отстаивать, выдерживая ожесточенное сопротивление декадентов всех мастей. И Золя ведет это сражение с литературным распадом, с «набальзамированной литературой», как он выражается, с той уверенностью в правоте своего дела, которая отличает его боевые выступления.

Обращение «К молодежи», исполненное гнева и горечи, поскольку приходится говорить о разрыве с молодежью, прельстившейся декадентскими ухищрениями и отказывающейся от реализма, представляет эстетическую программу на новом этапе борьбы за реалистическую литературу. «Нарочитой затемненности» декадентов здесь противопоставляется «ясность, прозрачность, простота» реализма. Золя заявляет о «мучительном интересе», с которым он относится к народной массе, где «столько горя и мужества, жалости и сострадания к человеку, что великий художник может без конца изображать это, не исчерпав ни сердца своего, ни ума». Золя утверждает, что подлинной литературой является только литература, связанная с жизнью народа, а отворачивающаяся от народа декадентщина, «уже дошедшая до мистицизма, сатанизма, оккультизма, культа дьявола», представляет явление отвратительной «извращенности». Это — «смертельная опасность для общества».

«Все мое существо восстает против тупого пессимизма, постыдного бессилия!..» — восклицает Золя.

Статья «К молодежи» очень интересна в том отношении, что она показывает, как далеко переместилась со времен «Экспериментального романа» эстетическая позиция, которую занимает Золя: борьба с успевшей сложиться за истекший период разномастной декадентской литературой имеет неизмеримо большую остроту и неизмеримо большее политическое значение, чем тот спор натуралистов с пережитками романтизма, которым руководил молодой Золя.



Франсуа Рабле



Жан-Жан Руссо



Стендаль



Оноре де Бальзак

Теперь времена изменились, и автор «Рюгон-Маккаров» вовсе не склонен оставаться на старых рубежах, не обращая внимания на ход событий. Он решительно устремляется вперед.

VI

Неизбежность социалистических выводов становится все более очевидной по мере того, как все дальше развертывается повествование о семье Рюгон-Маккаров. Сам Золя все чаще говорит об этом: «Я располагаю всеми необходимыми документами для социалистического романа» (письмо Эдуарду Роду, 1884). «Я хочу поставить социальную проблему собственности... и каждый раз, когда я изучаю эту проблему, я наталкиваюсь на социализм» (письмо ван Сантен Кольфу, 1886).

Это очевидно и со стороны. И конечно, Шарль Пегги выражал широко распространенное мнение, когда он говорил: «Если социалист, подобный Золя, не является революционером — это большая непоследовательность. Но если революционер, как Золя, не становится социалистом — это большая бесполезность». Однако столь назревший переход к социализму задерживается из-за крайней неопределенности представлений Золя о социализме.

Эрнест Сейер говорит о «социальном мистицизме» Золя, что до известной степени соответствует положению вещей, поскольку художник, во всем с такой страстностью добивавшийся ясности, именно в решающем вопросе своего творчества остается в тумане мелкобуржуазных иллюзий и предрассудков.

Казалось бы, Золя покончил с буржуазией, решительно осудив этот класс, ставший препятствием, которое тормозит национальное историческое развитие. «Буржуазия, — пишет он, — предает свое революционное прошлое, чтобы спасти свои капиталистические привилегии и остаться господствующим классом. Захватив власть, она не хочет передать ее народу. Она останавливается. Она объединяется с реакцией, с клерикализмом, с милитаризмом. Я должна выдвинуть основную, решающую идею, что буржуазия закончила свою роль, что она перешла к реакции, чтобы сохранить свою власть и свои богатства, и что вся надежда — в энергии народа».

Это, казалось бы, очень ясный итог того всестороннего и глубочайшего исследования французской действи-

тельности, которое было предпринято в «Ругон-Маккарах». И все же Золя не приходит к революционной окраске этого уничтожающего буржуазию вывода.

Впрочем, характер творчества Золя после завершения «Ругон-Маккаров» изменяется, и в тех двух сериях, которые последовали за этим основным произведением, возникает много совершенно новых для Золя моментов.

Приступая к работе над серией «Три города», Золя вступает в область широкого синтеза явлений современной французской действительности. Совершенно очевидно несовместимость подобного замысла со всем строем эстетики «экспериментального романа», теперь он уже не страшится выводов.

За «Лурдом» (1894), наносящим удар по системе обмана католической церкви, последовал «Рим» (1896), где Золя продолжал атаку на католическую церковь и где с такой убедительностью показал Рим как центр католической реакции, как воплощение стремившихся сохранить свое влияние реакционных сил, уже осужденных историей.

Для того чтобы составить этот обвинительный акт против Рима, Золя собрал колоссальное количество улик, стремясь сделать свои аргументы неотразимо убедительными. Оставшиеся неопубликованными при жизни автора обширные наброски, обнаруженные среди подготовительных материалов к серии «Три города»: «Наука и католицизм» и «Был ли Рим когда-нибудь христианским?» — свидетельствуют о том, как глубоко, во всех тончайших оттенках знал Золя предмет своего литературного изображения. Его воинствующая критика католической церкви была вооружена безупречным знанием вопроса.

Третьим и последним «городом» был «Париж» (1898). В этом произведении Золя хотел показать могущество современного знания, противопоставить католическому невежеству современное научное мышление и, наконец, показать, что в современном Париже, накапливаясь под коркой спокойной внешности, бурлят революционные силы будущего. Так ставить вопрос побуждало писателя циничское бесстыдство Третьей республики, которое повсюду заявляло о себе.

Несмотря на то, что многое в этом романе весьма привлекательно, в целом он не мог выполнить той задачи, которую ставил перед ним смелый замысел художника.

Жорес очень правильно писал, имея в виду слова ученого Бертеруа, являющегося действующим лицом романа:

«Средства науки могут изменить мир в нужную сторону без участия человека-рабочего», что «недостатком, слабостью книги является то, что Золя имеет неопределенное представление о социализме». Если бы он ясно понимал, что «только одно непрерывное и всестороннее воспитание пролетариата способно пробудить в нем сознание его великой исторической роли в подготовке общества будущего», он не мог бы оставить взгляд Бертеруа без критики, разъясняющей его несостоятельность.

Неправильно думать, что «наука одна, без боевого действия масс способна произвести революцию общественного строя... Наука создает возможность новых социальных форм. Но она создает только возможность... Она не может противостоять силе капитализма до тех пор, пока мы не свергнем капитализм».

Ничего нельзя возразить против этих замечаний Жореса, и можно только пожалеть, что художник не извлек из них очень важных для его творчества выводов.

Хотя Золя очень далеко шел в критике капитализма, революционное действие оставалось для него чем-то совершенно неприемлемым и противоестественным.

В предварительных заметках, посвященных «Трем городам», Золя писал о своем непримиримом отношении к «трем язвам» современного общества: «церкви, казарме, крупной собственности».

Он считал необходимым «уничтожить их, без этого нет республики», «Спасение только в народе... Грядущая революция, которую не надо делать кровавой».

Именно в силу такого отношения к революционному действию, о котором мы говорили, намерения Золя далеко не полностью осуществлялись в написанных им романах, и это накладывало отпечаток на характер тех обобщений, которые даны в «Трех городах»: эти произведения не поднимаются до уровня революционных, социалистических романов, хотя Золя идет именно в этом направлении.

В этот сложный момент творческих исканий, в этот переходный период Золя переживает глубокую внутреннюю революцию. Это связано с его участием в деле Дрейфуса.

13 января 1898 года он опубликовал свое знаменитое «Я обвиняю!..» — обращение к законам Третьей республики. Писатель, который не считал для себя целесообразным участвовать в политической борьбе, который не расставался с иллюзией, что возможно глубоко правдивое изображение действительности, совершенно не связанное

со жгучими политическими запросами современности, был вынужден прямо и резко вмешаться в политику.

Это был очень острый момент в истории Франции, когда силы реакции готовы были уничтожить демократические завоевания французского народа. В защиту Дрейфуса выступили многие писатели, и в том числе Ростан, Прево, Сарду, Анатоль Франс, многие ученые — Олар, Пенлеве, Лависс, Реклю и другие, а также деятели искусства — Моне, Режан, Сара Бернар. На стороне черносотенной реакции оказались Жюль Леметр, Брюнетьер, Бурже, Баррес. Вся литература переживала период крайнего политического возбуждения.

«Дело Дрейфуса, взбудоражившее Францию в годы моей молодости, потрясло меня и вырвало из состояния индивидуалистической инертности», — пишет Анри Барбюс об этом времени, когда передовые французские писатели, ученые, художники, артисты с такой остротой ощутили свою ответственность за судьбы демократии.

Не остался в стороне от этого движения и Золя. Он бросился в схватку со свойственной ему энергией.

Обстановка была весьма неблагоприятной: Золя не получил поддержки со стороны тех сил, на которые он прежде всего мог рассчитывать, — со стороны социалистического движения, которое по разным причинам занимало частью сектантскую, частью оппортунистическую позицию. Тем не менее Золя повел решительное наступление.

В книге «Истина шествует» (1901) собраны его выступления в годы его участия в дрейфусарском движении. Это — великолепная публицистика, в основе которой лежит весь тот опыт исследования буржуазной действительности, который накопил художник-реалист. Особенность этой остро отточенной и наносящей прямые удары публицистики Золя заключается в том, что она продолжает ранее написанные им романы и делает те уничтожающие выводы по адресу буржуазного общества, которые в романах не были сделаны.

Золя выступает как представитель масс, как народный трибун. «У меня только одна страсть — страсть к свету. Я действую от имени человечества, которое столько страдало и имеет право на счастье!» — эти слова могут быть поставлены эпиграфом ко всему, что писал в эти годы Золя.

Реакция травила и преследовала честного писателя, против него был инсценирован судебный процесс, и Золя

должен был бежать в Англию, где он провел почти целый год.

Существует интересный документ — рассказ Жореса о том, как он посетил Золя, жившего тогда в окрестностях Лондона под фамилией Паскаль. Вспоминая беседу, которую они вели, Жорес пишет, что на него произвели глубокое впечатление «слова, в которых был виден и писатель прошлого, и писатель будущего — Золя, который описал вчерашний день, и Золя, который мечтал о завтрашнем дне». «Он поднял занавеску на окне и, разглядывая маленькие дома английских чиновников, сказал:

— Чиновник каждое утро в один и тот же час отправляется на службу, каждый вечер в один и тот же час он возвращается домой. Я хотел все знать о том, что с ним происходит в этот промежуток времени.

В этом был весь Золя прошлого.

Потом он сказал мне, показывая начатую работу:

— Думаю, что следствием кризиса, который я переживаю и который доставляет мне страдания, будет обновление умов и люди с большей уверенностью продолжат поиски справедливости и истины. Я чувствую, что восходят новые светила»⁸.

Когда мы сегодня перечитываем документы, собранные в книге «Истина шествует», нас не покидает это чутко отраженное в рассказе Жореса ощущение глубоких перемен, совершившихся в сознании художника.

Дело Дрейфуса обострило отношение Золя к буржуазной Франции. Приведем хотя бы возмущенное «Письмо в сенат» (1901), в котором Золя клеймит реакцию, пытающуюся замести следы и трусливо избежать серьезных выводов из того социального потрясения, которое произведено было делом Дрейфуса. Он прямо говорит в письме, что этой встряской «все старые устои распатаны» и в результате «обнаружилось, что старое социальное здание насквозь прогнило и остается помочь ему окончательно рухнуть». Он заявляет, что, таким образом, сдвиги в общественном сознании, происшедшие под влиянием «дела», «послужили будущему, послужили чистоте и здоровью Франции завтрашнего дня».

Золя разоблачает лицемерие господствующего класса, стремящегося снова обмануть Францию и усыпить бдительность тех, кто поднялся на защиту социальной справедливости. Золя требует, чтобы сделаны были все надлежащие выводы из событий, показавших, как мало было

республиканского в Третьей республике. Он требует, чтобы «болезнь была излечена».

Однако даже в этот момент Золя не расстается с иллюзией социального мира.

В статье «Правосудие», напечатанной в «Орор» 5 июня 1899 года, в день, когда Золя вернулся из изгнания, сказаны беспощадные слова по адресу буржуазной Франции, пытавшейся посадить в тюрьму писателя за то, что он имел мужество говорить правду. Золя напоминает о том, что «страна разделилась на два лагеря: с одной стороны, реакционные силы прошлого; с другой — люди высокой сознательности, поборники истины и справедливости, силы, устремленные к будущему». Он непримиримо относится к опозорившему себя преступлениями реакционному лагерю.

Золя выступает как неутомимый «рабочий» (его слово) лагеря социальной справедливости. Но он крайне неясно представляет себе программу предстоящей борьбы, возлагая надежды на отвлеченную мечту о будущем.

«За работу, за работу пером, словом, действием! За работу во имя прогресса и освобождения! Это будет завершение 89-го года, мирная революция умов и сердец, демократия солидарности, раскрепощенная от воздействия дурных сил и базирующаяся наконец-то на законе труда, который предусматривает справедливое распределение богатств».

Высокое красноречие этой программы «мирной революции» прямо пропорционально ее беспочвенности.

Барбюс очень правильно говорит о том, что Золя «усваивает себе род «утопического социализма — социализм романтический, несколько трусливый и туманный, по существу компромисс между социализмом и гуманитаризмом»⁹. Поэтому мы не должны преувеличивать значение слова «революционеры» в такой программной фразе, которой Золя предваряет свое возвращение к творчеству после «дела»: «С одной стороны — консерваторы, люди прошлого, с другой стороны — люди будущего, революционеры», — пишет Золя. В заключительной части «Я обвиняю!..» он также писал о том, что придает своему выступлению революционный смысл: «Мой поступок представляет революционный способ добиться того, чтобы произошел взрыв истины и правосудия!» Но все это были чисто утопические и вполне отвлеченные заявления.

Несомненно, что участие Золя в деле Дрейфуса было

неизбежным и естественным выводом из всего его творчества. Вступление Золя на путь политической борьбы, как бы долго оно ни задерживалось в прошлом, было закономерностью. И Арагон в своей статье «Актуальность Эмиля Золя» (1946) мог всесторонне обосновать вывод, имеющий очень большое значение для истории французской литературы: «защищать Золя-дрейфусара — это значит защищать весь его творческий путь, все развитие его мысли».

Возвращаясь снова к художественному творчеству, Золя приступает к тетралогии, которую ему не удалось довести до конца, — это «Четыре евангелия», в которых писатель стремится изложить свой взгляд на будущее человечества. Это — социалистические евангелия, но вся противоречивость отношения Золя к социализму, вытекающая из того, что он пытается представить себе социализм без социальной революции, сказывается в этих высокогуманных и высокоморальных произведениях.

Как автор «Евангелий», Золя входит в «сферу гипотез», по меткому замечанию Барбюса. Если бы эти гипотезы были прямо связаны с борьбой пролетариата, если бы на них оказывала влияние идеология марксизма, они, несомненно, получили бы другое направление, и последние романы Золя, романы-обобщения, стали бы гораздо более цельными, глубокими и ясными произведениями.

Но марксизма Золя не знал, от социалистического движения рабочего класса был далек, и основой его социалистического мировоззрения стали взгляды утопистов, в частности фурьеристские взгляды, которые при всем своем историческом значении приобретали в конце XIX столетия реакционный характер, когда в порядке дня уже стояли проблемы социальной революции. Отсюда неизбежная противоречивость «Евангелий», отсюда относительно малая художественная убедительность этих произведений.

Золя сам так пишет о своем последнем произведении: «Четыре евангелия» представляют естественное завершение всего моего творчества, следствие долгого исследования действительности, продолженного в будущее; лирическое стремление выразить мою любовь к силе и здоровью, к плодородию и труду, мою потребность в истине и справедливости выражено в этой вспышке. Я открываю будущий век. Все это основывается на знании. Все это должно быть пронизано добротой, нежностью, восхитительным цветением, пронзительным криком, сверканьем»¹⁰.

Хотя эта поэтическая программа и не осуществлена в

«Евангелиях» с той силой убедительности и с той идейной и художественной яркостью, как того страстно хотел автор, значение этих утопий Золя очень велико. От страха перед гипотезами великий писатель переходит к поэзии гипотез, и это делает последние произведения Золя итогом всего его творчества.

Конечно, Жорес был не прав, когда, прочитав «Труд», он писал: «Социальная революция нашла наконец своего поэта».

Это была дезориентирующая оценка. Но вместе с тем трудно переоценить значение этого произведения как смелого, хотя и не увенчавшегося успехом поиска социалистического пути для литературы.

В этом отношении именно «Труд» (1901) был особенно импонирующим произведением, возвышающимся и над «Плодovitостью» (1899), которая была написана в Англии, и над «Истиной» (1902), посвященной социально-этическим проблемам, которые подняли дело Дрейфуса. Четвертое евангелие — «Справедливость» — не было закончено.

Насколько широкие перспективы открывались в последние годы, свидетельствует оставшаяся неопубликованной при жизни Золя рукопись «О войне» (1900), в которой была дана необычайно пронзительная и глубокая характеристика буржуазного общества в эпоху империализма. Он осознает неразрывную связь между капитализмом и войной, приводя в пример бушевавшую тогда англо-бурскую войну и высказывая свое горячее сочувствие защищавшим свою независимость бурям, и показывает преступность капитализма, не останавливающегося ни перед какими зверствами. Он обличает Францию, захлебываемую духом милитаризма («Она считается демократией и республикой. Но я знаю, что республика превратилась в этикетку, а демократия у нас — с монархической и клерикальной начинкой...»). Он предостерегает человечество, указывая на то, что «в Соединенных Штатах распространяется милитаристская отравка», что Англия «охвачена все возрастающим страстным стремлением вооружаться».

Золя видит повсюду «угрожающие симптомы» назревающей войны. И он отдает себе отчет в том, что «этот кризис безумия грозит уничтожить Европу».

Противопоставить же всему этому он может только утопию.

Увлеченно говорит Золя о том, что в «обществе буду-

щего», во имя которого он хотел бы работать, войны никогда не будет, что «социалистическое движение», которое неизбежно будет все распространяться в мире, и предстоящая «реорганизация труда, которая явится великим событием нового века», создадут условия, когда война станет невозможна.

«Великая битва разворачивается в наше время между наемным трудом и капиталом. Я убежден, что мы являемся свидетелями такой же решающей социальной трансформации, какой в древнем мире был переход от рабства к наемному труду. Потрясения, которые повлек за собой этот период, были причиной падения Римской империи».

В представлении Золя возникновение «общества будущего» неизменно ассоциируется с крахом буржуазного строя — это лейтмотив всего, что он пишет в свои последние годы.

Исключительный интерес представляют замечания Золя о новейшей литературе империалистической эпохи, о киплингеском ее направлении, уродующем человеческое сознание, воспитывающем в людях жестокость и инстинкт угнетателей.

Замечательная статья «О войне» показывает, насколько современным всегда был Золя, как чутко он воспринимал события новой эпохи, которая разворачивалась на его глазах.

VII

Золя был пролагателем новых путей во всемирной литературе. Вот почему особенно хорошо писали о нем писатели, испытавшие на себе глубокое воздействие его идейных и творческих исканий. Анатолий Франс, Генрих Манн, Анри Барбюс, Арагон проникновенно воссоздают облик Золя, показывают огромное значение его примера для всего последующего развития всемирной литературы. И реалистическая устремленность его творчества, и то соединение художественного творчества с борьбой общественных идеалов, то соединение творчества с действием, которое остается недоступным для многих честных писателей буржуазного мира, — это драгоценнейший опыт, который очень актуален сегодня.

В этом смысле два итога его жизни: один — выход из состояния созерцательной пассивности и обращение к борьбе в годы дела Дрейфуса, и другой итог — обращение

к социализму в его последних произведениях, — имеют огромное значение для современной литературы.

Передовые реалисты XX века последовали примеру Золя.

Анатоль Франс произнес на похоронах Золя знаменитую речь, в которой было определено историческое место Золя во французской и мировой литературе.

Это был писатель, который «нападал на общественное зло всюду, где бы он его ни находил», но он был не только беспощадным обличителем буржуазного общества, «он предугадывал и предвидел новое, лучшее общество».

Говоря о «грандиозных творениях» Золя и о «великом подвиге» его жизни, Анатоль Франс назвал свершения Золя «этапом в сознании человечества»¹¹.

Анатоль Франс, который долгое время не понимал исканий Золя и не раз жестоко нападал на него, например после появления в свет романа «Земля», в годы дела Дрейфуса резко изменил свое отношение к автору «Ругон-Маккаров». Они стали соратниками. В последний период творчество Франса испытало могучее воздействие Золя.

Мы уже ссылались на великолепную работу Генриха Манна «Золя», в которой с такой убедительностью показано новое в творчестве писателя, который смело пошел на штурм буржуазного общества и смело связал творчество с народной жизнью.

Генрих Манн показывает огромную целеустремленность творчества Золя: «Никто не представил содержания его эпохи на такой прочной жизненной основе, как он». Реализм Золя противостоял всем и всяческим формам декадентства: «Литературное эстетство было и здесь предвестником политической порочности».

В годы дела Дрейфуса «на него прежде всего взирали народы, наблюдавшие за моральными боями во Франции с таким волнением, словно это их собственные бои, только сами они на них не решились. Его поступок, как книга с его именем на титульном листе, принадлежал миллионам».

В этот исторический момент, в этот «час окончательной проверки» особенно наглядно предстало перед всем миром непреходящее значение творчества и борьбы Золя, и Генрих Манн очень ярко, очень ясно показывает это.

Мы ссылались и на подчеркнутую актуальную книгу Барбюса, в которой Золя представлен в своих смелых творческих исканиях и в мучительных заблуждениях своих как предшественник передовой литературы нашего

времени. «Творчество и пример Золя» — называлась речь, которую Барбюс произнес в 1919 году в Медане как автор «Огня», получившего Гонкуровскую премию.

Мы говорили и о статье Арагона «Актуальность Эмиля Золя», в которой, как и в книге Барбюса, Золя рассматривается как писатель, соединивший беспощадность реализма с мужеством политического действия, чем он так родствен современному писателю.

Эти суждения крупнейших писателей нашего времени, являющиеся тоже формой исторической «проверки», показывают, какое значение имело творчество Золя и какие перспективы будущего открылись в нем.

Можно указать и пример, когда современный писатель попытался написать книгу о Золя, оставив в стороне самое главное о нем. Это книга Энгуса Уилсона¹², потерпевшая жестокое поражение. Испытывая, видимо, неприязнь к той социальной проблематике, вне которой нельзя себе представить подобного художника, Энгус Уилсон, довольно известный современный английский писатель, сделал попытку истолковать все творчество Золя исходя из фрейдистских канонов. Можно было заранее сказать, что это могло привести только к искажению правды. И действительно так случилось. Энгус Уилсон сосредоточил внимание на некоторых особенностях интимной биографии Золя, в частности на его любви к Жанне Розро, и отсюда постарался вывести все, вплоть до участия Золя в деле Дрейфуса или его обращения к социализму.

Столь неверное представление об авторе «Ругон-Маккаров», «Трех городов» и «Евангелий» свидетельствует о том, что для определенного слоя современных писателей капиталистического мира недоступно самое высокое, что есть в духовном наследстве Золя. Нет никакого сомнения в том, что правда не на стороне Энгуса Уилсона, а на стороне Анатоля Франса, Генриха Манна, Барбюса, Арагона и других передовых современных писателей, раскрывающих великие творческие дерзания Золя во всем их значении и столь убедительно свидетельствующих, что и сегодня Золя идет в ногу с передовыми литераторами мира, борющимися за те уже ставшие близкими цели, которые ему представлялись еще в затуманенных даях будущего.

Творчество Золя — это живое, жгучее, поучительное, нужное народам наших дней творчество.



БЕСПОЩАДНОЕ СЛОВО ПРАВДЫ

(К 100-летию со дня рождения Ги де Мопассана)

Сегодня исполняется сто лет со дня рождения выдающегося французского писателя Ги де Мопассана.

После разгрома Парижской коммуны, которая была первым ударом по капитализму, во Франции устанавливается так называемая Третья республика, «республика без республиканцев», — под ее флагом происходит «перерастание старого «свободного» капитализма в империализм». Безраздельная власть финансовой олигархии, наглые колониальные захваты, господство реакции являются характернейшими чертами этого времени. В этот «период начавшегося упадка капитализма» и выступает Мопассан, отчетливо различающий зияющие трещины на пышном фасаде капитализма.

С первых шагов своего творчества он — свидетель нарастающего разложения капиталистического общества.

Роман «Милый друг» (1885) — ключ ко всему его творчеству. Изображая господствующую верхушку Третьей республики, Мопассан показывает продажных министров, растленную печать, обманывающую народ, преступников и авантюристов, задающих тон в политике, и, наконец, самого господина Вальтера, миллионера, настоящего заправилу в стране. Как типичного «героя» этого времени Мопассан выводит проходимца Дюруа, начавшего свою карьеру с того, что он «грабил арабов», и уверенно проби-

рающегося к командным высотам империалистической Франции. Это — циник и негодяй, не разбирающийся в средствах. Но именно это и помогает ему достигнуть своих преступных целей. Мопассан возмущенно описывает нравы империалистической Франции и с сарказмом ставит знак равенства между генералами и сутенерами, послами и мошенниками крупного полета, епископами и шулерами...

Обращаясь к суждениям Мопассана, которые можно найти в его публицистике и письмах, мы убеждаемся, что писатель был сознательным и решительным противником мира вальтеров и дюруа. «Банда политических проходимцев», «вертеп финансовых мародеров», «фабрики мошенничества», как он называл продажные газеты, «предательские махинации этих процелыг» — вызвали его яростное негодование. Имея в виду заправил Третьей республики, он с возмущением пишет об «идиотской колеснице политики» этих презренных авантюристов. «Принижая нашу великую страну, чтобы сделать ее под стать своим убогим идеям и взглядам, они кончат тем, что погубят ее».

С огромной убедительностью показал в своих лучших произведениях писатель-патриот, горячо любивший свою родину, что капиталистический мир охвачен гниением и что этот мир глубоко враждебен человеку и культуре.

Роман «Жизнь», где описано разложение помещичьей семьи, убедительно свидетельствует, что представляют собой паразитические господствующие классы.

«Живя в грязном аду, так искусно, так образцово устроенном командующими классами Европы», он «изумительно зорко видел и чувствовал все дурное»¹. Так писал в свое время Горький об Анатоле Франсе, и эти слова вполне могут быть отнесены к Мопассану. Он представил в своих произведениях «грязный ад» начинающегося империализма с исключительной силой, правдивостью и проникновением, выступив как грозный разоблачитель.

Мопассан внимательно всматривается в жизнь простых людей, весьма смущая и возмущая этим реакционную критику. Бедные чиновники, жизнь которых автор особенно хорошо знал по своей службе в министерствах, рыбаки побережья Нормандии, крестьяне — вот постоянные герои рассказов Мопассана. Он всегда изображает чиновников как «придавленных жизнью людей, кое-как прозябающих», и всегда видит их «желтые лица» и «сгорбленные спины». Изображая французскую деревню, он выделяет

черты дикости, невежественности, темноты и отсталости, всячески поддерживаемые капиталистическим строем. Поистине страшна нарисованная Мопассаном картина деревенской жизни, но, не останавливаясь на этом, он описывает во многих рассказах самое «дно» — бродяг, нищих, проституток. Эти обездоленные, выброшенные за борт люди привлекают самое искреннее и самое участливое внимание Мопассана. Как правило, он доискивается причин, которые довели его героев до подобного жалкого состояния, и постоянно приходит к заключению, что прекрасные по своим задаткам люди оказались исковерканными, опозоренными, обреченными на нищету и лишения.

Реакционная критика единодушно «упрекает» Мопассана в том, что он рассказывает свои страшные истории для забавы, в поисках необыкновенных сюжетов, что он якобы не любит людей и относится к ним с презрением. Эта клевета, имеющая целью уменьшить разоблачительное значение правдивых рассказов Мопассана, не имеет под собой никакой почвы. О том, что творчество Мопассана проникнуто тревогой и болью за искромсанных капитализмом людей, что оно насквозь гуманистично, свидетельствуют все его лучшие произведения. Писатель не был коллекционером уродств и преступлений, он описывал их, чтобы сказать всю правду, и он был переполнен возмущением против общества, коверкающего человека. Внешне он не обнаруживает своего отношения к изображаемым явлениям, но, как справедливо отмечает Анатолий Франс, он всегда «удручен глубокой жалостью и втайне оплакивает все те горести, которые преподносит нам с великолепным хладнокровием»².

И если где-нибудь и находит Мопассан подлинную душевную красоту и подлинное человеческое достоинство, то в простых людях, в среде обездоленных. В ряде произведений, рисующих оккупацию его родины пруссаками в 1870 году, Мопассан выводит мужественных людей из народа, мстителей за поруганную Францию. Таковы «папаша Милон» из одноименного рассказа, девица из рассказа «Мадемуазель Фифи». В произведениях Мопассана главное место занимает разоблачение гниющего капитализма, но всегда, когда робкий луч света проникает в это темное царство, это — жизнь и поступки простых людей, к которым писатель относился с вниманием, выделявшим его из современной ему французской литературы.

В творчестве Мопассана значительное место занимают очерки, в которых заключено много убедительной и резкой критики империализма. Автор решительно осуждает колониальные захваты Третьей республики, называя ее политиками «грубыми и озверевшими захватчиками» и «варварами».

Мопассан неоднократно высказывается в своих произведениях против войны и агрессии, обвиняя реакционные правительства, разжигающие агрессивную войну, в тяжчайшем преступлении, за которое они должны понести кару. Как будто сегодня сказаны его слова: «Раз правительства таким образом присваивают себе право предавать смерти свои народы, нет ничего удивительного, если и народы иной раз воспользуются правом предать смерти свои правительства. Они защищаются. Они правы... Почему бы не судить правительства после объявления каждой войны? Если бы народы это поняли, если бы они сами свершили суд над правящими убийцами, если бы они отказались идти на бессмысленную бойню, если бы они обратили свое оружие против тех, кто им дал его для убийства, то с этого дня война была бы мертва».

Слабостью Мопассана была его оторванность от народа. Он был одинок, и тема горькой изолированности не случайно занимает такое важное место в его произведениях. Он не чувствовал под собой твердой почвы и был крайне мрачно, безнадежно настроен относительно будущего. Он был смел и настойчив в разоблачении капиталистического «ада», но выхода он не видел. Его творчество не развивается по непрерывно восходящей линии, а вступает постепенно в полосу очень тяжелого кризиса. Появляется в нем тяготение к «психологизму», входившему в моду и отвлекавшему автора «Милого друга» от тех социальных разоблачений, которыми значительны его лучшие произведения. Все чаще отчаяние охватывает Мопассана, и меркнет его прекрасный юмор. В конце концов, никем не поддержанный, выдающийся французский писатель погибает в сумасшедшем доме, а буржуазная критика спешит утопить его замечательное, ценнейшее наследство в бесконечных циничнейших смакованиях трагического «конца Мопассана», стараясь таким образом отвести удар, который он нанес капитализму своими правдивыми и незабываемыми произведениями.

Реакционная критика постаралась фальсифицировать его и замазать остроту социальных разоблачений, содер-

жащихся в его произведениях. Его выдают то за человека-ненавистника, то за порнографа. Так нынешние вальтеры и дюруа мстят писателю за ту правду, которую он имел мужество сказать.

В годы, когда Франция была оккупирована гитлеровцами, нашлись негодяи, которые вздумали издеваться над памятью писателя, чтобы подмазаться к захватчикам. Подпольная газета «Леттр ффрансез» от имени передовой французской мысли и от имени народа дала достойный отпор потомкам господина Дюруа.

В день столетия со дня рождения Мопассана повторяется нечто подобное. Потомки господина Дюруа, лизавшие сапоги Гитлера, ныне лижут американский ботинок, и это обязывает их к поправлению всего, что составляет честь и достоинство Франции. Они не постесняются и сегодня осквернить память Мопассана.

Но передовая Франция, борющаяся за мир и свободу, возьмет его под защиту, она никогда не забудет того урока ненависти к империализму и реакции, который дают произведения Ги де Мопассана.

1950



СУДЬБА ЖЮЛЯ РЕНАРА

После того, как советские читатели познакомились с повестью Жюль Ренара «Рыжик» и с некоторыми страницами из его «Дневника», опубликованными в ряде наших журналов, они вправе спросить, почему этот замечательный писатель до сих пор остается, вернее оставался, в тени.

Трагическая судьба Жюль Ренара весьма поучительна. В форменной расправе, учиненной над его произведениями, варварство современного капитализма выявилося с особой наглядностью. Буржуазия замалчивала и травила первоклассного французского писателя. До сих пор он не получил настоящего признания.

Капитализм исковеркал жизнь этого художника, который никогда не лгал. Недавно газета «Юманите» прямо поставила этот вопрос, вопрос большой, ибо судьба Жюль Ренара очень убедительно показывает, как буржуазный мир расправляется с писателем, осмеливающимся говорить правду.

С беспощадным сарказмом описал Жюль Ренар буржуазное общество. Он вскрыл гнусную лживость буржуазной морали и то, как отвратительны «герои» этого общества. Буржуа выступают в произведениях Ренара во всеоружии пошлости. Все эти господа Вернэ, Борнэ и Лепикн показаны с полной правдивостью, это образы большой обли-

чительной силы. Какой бы стороны буржуазной жизни ни касался Ренар, он неизбежно приходил к гневной сатире.

Ренар видел все безобразие буржуазного общества и с величайшим негодованием описывал его. Так, в книге «Рыжик» взята обычная буржуазная семья, ее быт, ее духовный уровень, вся «система» семейных отношений. Это царство лжи, царство звериной жестокости и человеконенавистничества. Трагедия мальчика, затравленного и искалеченного поистине чудовищной семьей Лепиков, в недра которой вводит своего читателя Жюль Ренар, придает этой замечательной книге мрачный и горький колорит, который присущ всему его творчеству.

Ренар ненавидел буржуазный мир. Одним из первых произведений его была повесть «Мокрицы»: она так и не была напечатана при жизни писателя, но из нее он извлек содержание и образы ряда последующих своих произведений. «Мокричьим» существованием была для Ренара буржуазная жизнь. С огромной силой он развернул этот символ в ряде повестей («Паразит», «Ханжа» и др.) и в ряде сатирических комедий, которые никогда не имели успеха на сцене («Господин Вернэ», «Удовольствие разрыва», «Семейный очаг»). Ничего нет удивительного в том, что буржуазное общество постаралось приглушить голос обличителя и выдать большого писателя за неисправимого чудака. Несмотря на то, что творчеством Жюль Ренара восхищались лучшие его современники, например Анатолий Франс, его произведения, что называется, были положены под сукно. Замечательный французский писатель жил и умер в полном одиночестве, как отверженный. Он не питал даже той надежды, которая вдохновляла когда-то Стендаля, что его признают в далеком будущем. Жюль Ренар ни на что не надеялся.

Но во Франции наших дней уже возникли силы, которые воздают должное прекрасной деятельности Жюль Ренара. Они извлекут его имя из тьмы забвения и разъясят французскому народу трагедию талантливого писателя. Об этом свидетельствует статья в «Юманите», посвященная Ренару, «честному, пронизательному и бесстрашному писателю, мастеру французского художественного слова».

В 1935 году впервые появился в общедоступном французском издании «Дневник» Ренара, представляющий ценнейший документ, в котором отражена вся история жизни и творчества писателя. Эта книга, сама по себе имеющая огромную художественную ценность, приподни-

мает завесу над драмой Жюль Ренара. Тем изумительно ясным, ярким и простым языком, который с таким старанием выработывал Жюль Ренар, здесь рассказано о том, чего ожидал от искусства этот писатель и что он видел вокруг себя. Здесь прежде всего возникает конфликт между упадочной, жеманной литературой девятых и пятидесятых годов («конец века») и писателем-реалистом. Жюль Ренар дает убийственную оценку всем знаменитостям декадентской литературы. Он видит, что от произведений Бурже «несет парфюмерией», писания Барбе д'Оревильи он называет «высокомерной белибердой», о прославленном Ростане говорит, что он «упражняется в своей грусти, как гимнастическими гириями», он видит «поддельную пышность» Уайльда, и «глухость Барреса», и «полную бездарность» подобного ему французского черносотенца Дрюмона. Впечатление от вечера, где Ренар однажды встретился с «избранными» литераторами его времени, в частности с Роденбахом, он формулирует в одной фразе: «Почему я вышел оттуда с чувством омерзения?» С такою беспощадностью оценивал в те годы гнилое декадентское искусство только Ромен Роллан.

Жюль Ренар прекрасно видел, что уродливая литература, полная тусклых красот, соответствует не менее уродливой действительности.

«Мир испортил мне зрение, я становлюсь слепым!» — восклицает он.

С горечью видит Ренар, что правда, которой он требовал от искусства («у меня вкус к высокому, я люблю только правду»), по необходимости всегда превращалась в правду горькую и жестокую. «Реализм! Реализм! Дайте мне прекрасную действительность, и я буду работать, следуя ей». Но эта жажда новой «прекрасной действительности» так и осталась неутоленной. Был лишь один просвет в мрачной жизни писателя, когда ему удалось вырваться на свежий воздух. Это были годы сближения Ренара с социалистическим движением, поразительные годы расцвета Ренара, но, к сожалению, он был уже слишком надломлен и не смог удержаться на этой высоте, достигнутой с таким трудом.

Жюль Ренар дает ряд поразительных определений, показывающих его отношение к долгу писателя: «Писать прокаленными словами», писать так, чтобы «тетива фразы была вся натянута», писать так, как Шекспир, у которого «не перестаете видеть правду, мускулы и кровь правды»,

писать так «ясно, как Бомарше, и полнокровно, как Рабле». Вот какой жаждой искусства был охвачен этот художник. «Великими людьми действительности» называл он классиков и у них учился реалистическому изображению общества. Легко представить себе негодование, которое вызывала в нем буржуазная литература его времени — он клеймил ее как «литературу фокусников, лжегениев, развлекающихся предателей».

Жюль Ренар создал произведения, полные гнева и сарказма. Он обнажал все пороки буржуазного мира, и ему часто казалось, что он бессилён разрушить стены своей тюрьмы. Отчаянье то и дело проглядывает в словах Ренара.

«У меня болят мысли, я устал, точно обошел планеты...»

«Художнику нет выхода в мире литературы, в этом мире воров, где хапают все».

Из тупика, который все более угрожал Ренару, он ищет выхода, стремясь пробиться к народу. Он проводит значительную часть своей жизни в деревне, становится муниципальным советником, а позже — мэром в небольшом местечке Шитри. Он с огромным вниманием присматривается к жизни крестьянства, создает ряд произведений, проникнутых сочувствием к народу. «До сих пор говорили о крестьянах тогда, когда хотели рассказывать комические истории. Хватит смеяться! Надо приглядеться к ним поближе, вникнуть в самую глубину их несчастной жизни; здесь смех неуместен!» Эту программу Жюль Ренар постарался осуществить в своих деревенских рассказах. «Здесь остается большая часть меня самого», — пишет он, уезжая из деревни в Париж.

Жюль Ренар не ограничивается этим. Он сближается с Жоресом, становится социалистом, сотрудничает в «Юманите». С восторгом записывает он в своем дневнике 19 апреля 1904 года, что первый номер этой газеты продан в огромном количестве экземпляров.

«138 000 читателей могли прочесть мою «Старуху».

С величайшим сочувствием приводит он в дневнике слова Жореса: «Пролетарий не забудет человечества, ибо он носит его в себе. Он не владеет ничем, кроме звания человека. С победой пролетариата звание человека восторжествует». И если раньше Ренар с некоторой завистью говорил о том, что «Золя — счастливый человек, он нашел смысл своего существования» (Ренар имел в виду деятельность

Золя как демократа и социалиста), то теперь перед ним самим открывается новый и широкий путь. Ренар пишет много. Его замечательно ясное, простое «прокаленное» слово приобретает особую силу и целеустремленность. Разочарованный, ни на что не надеющийся скептик становится активным общественным деятелем. Это прекрасная пора в творчестве Ренара, пора больших надежд.

«Мечтать, мечтать самозабвенно и не показывать вида», — записывает Ренар в своем дневнике.

Ренар говорит о глубоких переменах, происходящих в его взглядах. «Она спала с меня, как кожа», — говорит он, например, о религии. Надо отметить, что Ренар вел необычайно ожесточенную борьбу с клерикалами, за что и был прозван «пожирателем попов».

Писатель переживает пору великого обновления, сделавшись социалистом. Эта глава биографии Ренара представляет особый интерес в свете широкого движения среди современных писателей во Франции, становящихся борцами Народного фронта. Жюль Ренар, прошедший путь Золя и Франса, является предшественником передовых французских писателей нашего времени.

К сожалению, этот подъем Жюля Ренара оказался лишь отдельной главой его биографии. Жюль Ренар не сделался революционером. Он вернулся к своему отчаянию, к горькому своему одиночеству. Он не примирился с буржуазной действительностью, не изменил своим требованиям глубочайшей правды искусства, но он утратил веру в возможность изменить мир. Этот страшный кризис запечатлен в «Дневнике» душераздирающими признаниями. «Я не живу больше реальной жизнью. Я кажусь себе отражением человека в воде».

Полны мрака последние высказывания Ренара. Они перекликаются с теми словами, которые он записал в «Дневник» еще в 1896 году: «Вы ждете, что кто-нибудь поднимется, никто не поднимется. Так хорошо сидеть, а еще лучше лежать».

Это последнее разочарование Ренара продолжается до конца жизни его. Большой писатель погиб в тупике. До последнего часа своего он донес беспредельную ненависть к буржуазному миру. Эта ненависть, оплодотворившая все его произведения, великая и справедливая ненависть, подняла Ренара высоко над уровнем современной ему литературы и сделала его одним из выдающихся французских писателей.

Не случайно Франция Народного фронта обращает свое внимание на Жюль Ренара. Этот реалист займет то место в истории французской культуры, которое ему принадлежит по праву. Признание Жюль Ренара уже началось¹.

Начинается пора признания и для других французских писателей, затравленных и замолченных буржуазией, например, для Эжена Ле Руа², автора «Оберокцев», тоже отщепенца буржуазного мира и социалиста.

1937



ФРАНС И СТЕЙНЛЕН

«Кренкебиль» — одно из лучших созданий А. Франса.

В небольшой рассказ вложено огромное, жгучее содержание. В этом рассказе Франс стремился достигнуть предельно глубокой простоты, он стремился написать народный рассказ.

Дело Дрейфуса, взволновавшее всю Францию в конце 90-х годов и показавшее всю разнузданность реакции, вывело Франса из состояния созерцательной иронии. Вместе с Золя, вместе с передовыми мастерами французской культуры Франс вмешивается в политику; он защищает демократию, оказавшуюся под угрозой.

Замечательным документом этого нового периода жизни Франса является «Современная история», в которой показан господин Бержере — мирный профессор и книголюб, ставший политическим борцом. «Кренкебиль» следует за «Современной историей» и из нее вытекает. Рассказ напечатан впервые в 1901 году. В следующем году он выпущен в «Социалистической библиотеке» вместе с избранными речами Франса: дело Дрейфуса превратило великого французского писателя в превосходного политического оратора.

В 1902 году на могиле Золя Франс произносит свою знаменитую речь, которая воздаст должное писателю, «беспощадно бичевавшему праздное общество», писателю, ко-

торый «выступал в борьбе с социальным злом всюду, где только встречал его».

Франс воздает должное великому сыну французского народа, который в мрачные дни дела Дрейфуса мужественно выступал с разоблачением «омерзительной банды озверелых реакционеров».

Эта речь Франса является превосходным выражением его взглядов в тот период, когда создавался «Кренкебиль».

Рассказ обнажает фальшь буржуазной демократии и бесчеловечность капитализма. Кренкебиль — простой человек из народа, темный, не разбирающийся в хитросплетениях буржуазной юстиции, попадает в колеса государственной машины, которая быстро размалывает его. Маленький рассказ Франса говорит больше, чем многие тома.

Первое издание «Кренкебиля», давно сделавшееся библиографической редкостью, было выпущено с 62 рисунками Стейнлена, замечательного французского рисовальщика. Художник-демократ Стейнлен хорошо знал народную жизнь, в его рисунках запечатлено горе бедных, вопиющий контраст веселого и сытого Парижа с Парижем голодных и униженных. Карандаш Стейнлена создавал картины, полные скорби и гнева. Франс хорошо сказал о своем друге Стейнлене: «Когда он изображает социальную несправедливость, эгоизм, алчность и жестокость, его карандаш, его кисть пылают, как страшное возмездие справедливости».

«Кренкебиль» был близок Стейнлену. Редко возникает такое удивительное совпадение литературного изображения и рисунка. В «сюите изумительных рисунков» к «Кренкебилю», дающих как бы самостоятельное, второе развитие темы, взятой Франсом, перед нами проходит вся история затравленного старика, весь фарс буржуазной юстиции, жертвой которой сделался несчастный Кренкебиль.

Самый образ простодушного старика Кренкебиля воспроизведен Стейнленом так, что уже нельзя себе представить его иным. Париж, улица Монмартр, по которой обычно возил свою тележку зеленщик, разнообразная, пестрая городская жизнь, скупо намеченная в рассказе Франса, в рисунках Стейнлена приобретает осязаемость. Спор Кренкебиля с полицейским № 64, Кренкебиль в «корзине для салата» и в тюремной камере, наконец, Кренкебиль на суде, который подавляет бедняка своим мишуриным величием и кажется ему «видением из Апокалипсиса». В сценах суда, широко разработанных Стейнленом, превосходно показана устрашающая, нарочито театрализованная процедура су-

да, который заседает под изображением распятия (это в демократической республике!). Понимаешь, что в такой обстановке бедняга Кренкебиль должен был потеряться: ни в чем не повинный человек запутался здесь, как в сетях. Суд, бесчеловечный и бездушный, для которого полицейский является «как бы чистой идеей, как бы лучом, ниспосланным богом», быстро и беспрекословно решает судьбу Кренкебиля.

С превосходной иронией сделана целая серия «моментальных снимков», в которых Стейнлен запечатлел речь адвоката Лемерля — высокопарную, пустозвонную и полную презрения к тому человеку, которого он «защищает».

Замечательная четвертая глава рассказа, иллюстрированная несколькими рисунками, повествует о том, как после вынесения приговора в кулуарах суда беседуют три приятеля. Один из них, Жан Лермит, с ядовитым сарказмом обличает суд, на котором он только что присутствовал. Это — «машина для защиты интересов богатых», это — «машина, которая безошибочно направляет свой удар против бедных». Перед нами раскрывается философская и политическая оценка событий, изображенных в рассказе «Кренкебиль».

Весьма характерно, что на всех рисунках Стейнлена к этой главе мы видим и самого Анатоля Франса.

Кренкебиль отбывает свое недолгое заключение в тюрьме, показавшейся бедняге очень удобным жильем, и думает, что несчастья его кончились. Но старик ошибается. Весь Монмартр отворачивается от него, он «запятнан». И госпожа Лор, и Куэнтро, и госпожа Байяр не хотят больше покупать сельдерей у человека, который сидел в тюрьме. Здесь выступает на сцену грязная и не менее бесчеловечная, чем суд, буржуазная мораль.

В рисунках Стейнлена выразительно показано, как изменились постоянные покупательницы Кренкебиля, узнав, что старик сидел в тюрьме: как вытянулось лицо у одной ханжи, как заносчиво отворачивается от него другая. Госпожа Лор, которую вышедший из себя Кренкебиль справедливо обозвал потаскухой, особенно удалась Стейнлену.

Рассказ Франса и сюита рисунков Стейнлена заканчиваются мрачными, черными, безнадежными изображениями. Ни в чем не повинный, честный, добрый старик, трудом зарабатывавший хлеб, опускается на дно. Уже ничто в жизни не спасет его. Этот холодный, полный ужаса мрак

изумительно передан заключительными иллюстрациями Стейнлена.

Художник дает в своей сюите три символических рисунка. Один из них изображает бюст республики, у которой нет глаз, тяжелые тома законов, сломанные весы Фемиды и распятие. Это — символ лжи, которая не брезгует ничем.

Рисунок, которым открывается книга, изображает Кренкебиля, несущего тяжкий крест. Кренкебиль упал, над ним издеваются, а в небесах среди сонма жандармов — суд в традиционных колпаках и мантиях.

В этом рисунке (он перекликается с рисунком, изображающим издохшую на парижской мостовой клячу) разоблачены поповские сказки о Голгофе. Здесь все полно возмущения против общественного строя, который повергает на землю несчастного Кренкебиля: строй этот калечит и унижает людей. В этом заключается грандиозный пафос рассказа, который Франс написал с мудрой простотой.

Замечательное содружество писателя и рисовальщика создали книгу, популярную в лучшем смысле этого слова. Эта книга раскрывает людям глаза, срывает маску с фальшивой демократии.

1941





Истоки коренных изменений во всемирной литературе нашего времени надо искать в пробуждении масс, которое происходило повсюду на полях империалистической войны, начавшейся в 1914 году, в революционных бурях, которые тогда вызревали.

Первая мировая война породила необъятную литературу, стремившуюся запечатлеть это великое потрясение. Однако значительная часть написанного не оставила следа по причине своей натуралистической поверхностности, неумения разобраться в сложных явлениях действительности. Некоторые книги (их можно назвать «пацифистско-критическими») производили сильное впечатление и помогали распознать хотя бы частицу правды об этой войне. Однако подлинным событием могла стать только такая книга, которая сорвала бы покрывало патриотической лжи, окутывавшей войну, и обнажила бы ее тайны.

Эта война вовлекала в свой водоворот гигантские массы, в их недрах неотвратимо назревало возмущение, мировая война была чревата мировой революцией. Книга, проникавшая в суть подобных процессов, сразу же становилась знаменем времени и новым словом в литературе. Такая книга не могла быть откровением одиночки, она могла сложиться только в глубинах народной жизни и вместить в себя великие страдания и великий гнев угнетенных.

Cher camarade,

Des camarades m'avaient déjà procuré (en langue allemande) le texte de l'élogieux article que vous m'avez consacré dans les Izvestia à l'occasion de mon anniversaire. Je n'ai pas encore la traduction complète de cet article (~~elle~~ ne saurait tarder), mais j'en ai eu connaissance dans les grandes lignes. Je tiens à vous en remercier très fraternellement et à vous dire combien les nombreux témoignages de sympathie reçus de l'Union Soviétique me sont allés au cœur.

Je suis tout à fait heureux de ce que vous me dites au sujet de MONDE que j'ai pu après de bien grandes péripéties, reprendre en main. Malheureusement, les moyens financiers dont nous disposons sont très petits, et il ne nous est pas possible par ces raisons et malgré le dévouement indissimulé de mes collaborateurs, de donner dès maintenant à MONDE le grand essor qu'il devrait avoir - et qu'il aura. Votre offre de collaboration revêt à mes yeux une très grande importance et je pense en effet qu'il est indispensable que des rapports encore plus étroits unissent la rédaction de MONDE à l'Union Internationale des Écrivains Révolutionnaires. J'ai à maintes reprises parlé avec mes collaborateurs

de Paris des articles qu'il serait utile que nous publions dans MONDE, notamment en ce qui concerne l'Union Soviétique et les divers problèmes qu'il y a lieu d'étudier et de faire connaître au public français. Comme des démarches ont déjà été entreprises dans ce sens par mes collaborateurs et que je ne voudrais en aucune manière que nous arrivions à des confusions et des démarches multiples, je demande à la rédaction de MONDE de se mettre immédiatement en rapport avec vous et de vous communiquer la liste d'articles que nous voudrions avoir.

Bien fraternellement à vous et aux camarades qui vous entourent.

Léonid Brejnev

Именно таким произведением и является «Le Feu» — «Огонь» Барбюса. Эта подлинно народная книга стала самым глубоким и значительным, всеобъемлющим изображением первой мировой войны. В этом французском романе, насыщенном «суровой поэзией правды», содержалось нечто такое, в чем остро нуждалось все трудящееся человечество. Это были удары «железного молота правды по всей той массе лжи, лицемерия, жестокости, грязи и крови», которую несет в себе империалистическая война, они разрушили великий обман и пробудили в народе неукротимый дух протеста; книга Барбюса была «страшна своей беспощадной правдой, но всюду во мраке изображаемого им сверкают огоньки нового сознания, — и эти огоньки, мы верим, скоро разгорятся во всемирное пламя очищения земли от грязи, крови, лжи и лицемерия, созданных Дьяволом Капитала»¹.

В этих словах Горького, которыми он напутствовал новое русское издание «Огня», схвачен глубочайший смысл романа, отобразившего нарастание грозного гнева масс, предсказавшего неизбежность революционного взрыва. В этом и заключалась величайшая правдивость этого произведения. Поэтому оно приобрело такую известность среди простых людей и оказало такое воздействие на развитие передовой литературы во Франции и во всем мире.

С «Огня» началась мировая слава писателя. После этой книги, «исполненной пророческого гнева», с огромной силой прозвучавшей над залитыми кровью полями Европы 1916 года, книги, не только разоблачившей бойню народов, но и указавшей массам выход, — Барбюс сразу вырастает в крупнейшую фигуру*.

Начиная с «Огня», Барбюс говорит как писатель, достойный выразить надежды и стремления передового человечества. Его произведения, написанные после победы Октябрьской революции в России, проникнуты убеждением, что открылась новая эра в истории человечества — «великие дни наступили». Книги Барбюса приобрели необыкновенную силу, впитав в себя ту ненависть к капитализму, которую обострила и укрепила в сознании трудящихся всего мира империалистическая война. Эти книги явились

* В архиве Барбюса сохранилось письмо Раймона Лефевра: «Я только что от Анатоля Франса. Он долго говорил об «Огне», который относит к наиболее значительным произведениям французской литературы и ставит несравненно выше, — сказал он мне, — всего, что создали в эпическом жанре Гюго и Золя»².



Ги де Мопассан



Эмиль Золя



Жюль Ренар



Анатоль Франс

мощным и ярким выражением того, что «революционное сознание масс растет везде» (В. И. Ленин).

Человечество вступило в новый период своей истории, началось раскрепощение человечества от капиталистического ига, — эта мысль наполняет своим светом каждый образ, создаваемый теперь Барбюсом, каждое его слово. Воодушевление, страстность, приподнятость отличают произведения Барбюса. Эти произведения всегда глубоко правдивы, и вместе с тем они всегда романтичны в том смысле, что стоят на грани настоящего и будущего.

Книга «Огонь» с полной ясностью показала преступность и безумие капитализма. Барбюс дал реальную картину первой мировой войны, разрушив все лживые бредни, которые распространяла шовинистическая пресса, воспевавшая «героическую» войну. Он показал страдания масс, превращенных в пушечное мясо, он показал, что успешная миллионы жизней империалистическая война была бойней. Надо было иметь много мужества, чтобы выступить с таким произведением в самый разгар империалистической войны. Франсис Журден был, несомненно, прав, когда констатировал, что «роман «Огонь» должен быть признан одним из самых смелых и мужественных поступков, совершенных людьми той эпохи»³.

Это мужество Барбюс почерпнул в народе, который он узнал за время пребывания в окопах лучше, чем за всю свою предшествующую жизнь. Книга «Огонь» свидетельствует, как тесно сблизился с народом, одетым в солдатские шинели, писатель, который еще недавно был в тягостном одиночестве. С огромной нежностью говорит Барбюс о своих товарищах по окопам, — страдания, надежды, мужество, повседневный героизм французских солдат он изобразил трогательно и правдиво. Книга проникнута любовью к народу.

Называя книгу Барбюса «превосходной и страшной», Ромен Роллан чутко уловил в ней голос «воюющего народа», «пролетариата армий»⁴, который призывает к ответу капиталистический строй, повинный в кровавых преступлениях. Сила книги «Огонь» действительно заключена в том, что это голос пробуждающихся масс.

В «Огне» показано, что империалистическая война легла чудовищным кровавым бременем на народ, но вместе с тем война эта стала школой сознательности для миллионов: основной особенностью романа «Огонь» является то, что

он показывает рост революционного сознания в массах. Книга Барбюса содержит не одно только разоблачение капитализма, и Горький правильно назвал ее «страшной и радостной книгой», книгой, которая указывает выход. Со страниц ее на весь мир прозвучало имя Либкнехта — вот путь, который указывал массам писатель, вот знамя, под которым он призывал объединяться.

И роман, в котором с самыми чудовищными подробностями показан «грязный кошмар» империалистической войны, стал книгой мужества и великой надежды.

Поэтому политическое и художественное значение романа «Огонь» столь огромно, и никак нельзя ставить это произведение в один ряд с позднейшими пацифистскими сочинениями Дюамеля или Ремарка, в которых выражен слепой ужас перед войной. Мужественный оптимизм книги «Огонь» в том, что она пропитана сознанием неизбежности революционного взрыва, которым должна закончиться империалистическая война.

Полный благородства образ капрала Бертрана, сквозь мучительные испытания прозревающего новое, образ Карла Либкнехта («человек, который возвысился над войной; в его мужестве бессмертная красота и величие»), обращение к «бесчисленным труженикам битв, продолжавшим всю эту войну», с призывом сделать из войны революционный вывод во имя «великого общего блага», гневная отповедь «чудовищным хищникам» капитализма, виновникам бойни, — все это новые образы и новые решения, в которых отражена новая историческая эпоха — преддверие социалистической революции. Барбюс до глубин раскрыл то, что пережили народные массы на войне и какой вывод они сделали из этого испытания.

Тема выстраданного в окопах кровавой войны будущего, революционного будущего, воплощенного в героическом образе Карла Либкнехта, обретает огромную, все себе подчиняющую силу в неожиданно прорывающемся бурном монологе Бертрана, человека, который «обычно говорил мало и никогда не говорил о себе».

Этот мощный взрыв «народной страсти» видоизменяет тональность повествования, па поверхность выливается кипящая лава. Этот взрыв подготовлен всем предшествующим развитием действия — реалистическая убедительность знаменитой, полной пафоса сцены достигнута без какого-либо искусственного сгущения изобразительных средств. Высшая и совершеннейшая простота.

«Глаза этих людей открылись», — пишет Барбюс о французских солдатах, заканчивая книгу, в которой «превращение совершенно невежественного, целиком подавленного идеями и предрассудками обывателя и массовика в революционера именно под влиянием войны показано необычайно сильно, талантливо, правдиво»⁵. Этот патетический итог прекрасно подготовлен на всем протяжении книги. «Спокойный просвет в черном грозном небе является вестью, что солнце существует» — этот образ возникает как необычайно уместное, простое и естественное выражение оптимистического пафоса книги. Этот образ прекрасно завершает книгу, подчеркивая ее основную тенденцию.

«Огонь» написан с той жестокой простотой, которая оставляет неизгладимое впечатление, язык романа расцветчен грубоватой и пахнущей жизнью краской окопного арга. «Я испытывал большие трудности, стремясь вникнуть в образ мыслей солдата, простого солдата этой войны и изобразить его существование в картинах и разговорах... Я брал различные случаи, показывающие величие военной жизни, и описывал их, заставляя говорить взвод солдат»⁶. Это авторское заявление показывает, что народность «Огня» проявляется не только в содержании, в самом характере разворачивающейся драмы, но и в той форме, которая была так счастливо найдена.

В самых простых словах здесь выражена эстетическая сущность великого романа. Смелым, необычайно естественным решением было написать «Огонь» от первого лица множественного числа. Грандиозное «мы» этого романа потрясает тем больше, чем дальше катится могучий поток действия. Эта книга — исповедь, но не одного человека, как бывало в литературе раньше, а исповедь масс, которых война цементирует в нерасторжимое целое, масс, грозно пробуждающихся под воздействием окопного опыта. Мы ясно видим каждого из солдат описанного в романе взвода, мы сживаемся с каждым из них, но мы видим также и все более спланивающееся целое. Таких романов литература еще не знала.

Это роман прозревающих масс, масс, готовящихся к оппению, к борьбе за новый, справедливый строй жизни.

В романе «Огонь», состоящем из двадцати четырех глав, двадцатая глава повторяет название всего романа. Это — кульминационная глава, в которой капрал Бертран говорит о Либкнехте. Он произносит речь в первый и последний раз в своей жизни. Он говорит накануне своей

гибели. И эта пророческая речь человека, который смог «в урагане событий стать выше своей жизни», определяет направление и сущность романа-исповеди. Это — итог, вывод, перспектива всего содержания великой народной книги.

Как известно, в газете «Эвр», на страницах которой летом 1916 года был напечатан «Огонь», было сделано много цензурных сокращений, вызвавших возмущение автора. Одно из самых важных сокращений касалось заключительных страниц, распырявших драму одного взвода до масштабов драмы всего народа. Восстанавливая в отдельном издании эту искажающую замысел купюру, Барбюс вводит в роман новую главу «Видение», с которой он и начинается в известном всем тексте. Этим обрамлением резко подчеркнута обобщающая тенденция романа. Это — синтез, в котором масштаб романа получает особо убедительное и яркое выражение.

В развитии социалистического реализма во Франции «Огонь» имеет значение первоосновы, за чертой этого произведения, которое было подлинным творческим открытием, продолжается дальнейшее продвижение вперед, принесшее уже много побед. Отмечая в 1935 году «социалистически-революционную ценность работы Барбюса и других — сродных ему по духу — литераторов», Горький имел в виду прежде всего роман «Огонь».

Сохранились интереснейшие документы, в которых отражена вся история создания романа «Огонь». Мы имеем в виду опубликованные в 1937 году издательством Фламарион в Париже «Письма Анри Барбюса к жене. 1914 — 1917». Почти каждый день писал Барбюс своему другу. Так возникла подробная и крайне непосредственная летопись, охватывающая годы, проведенные на фронте. Письма Барбюса глубоко интимны, вместе с тем они дают необычайно широкое отражение всех событий, участником и свидетелем которых он был. Множеством западающих в память деталей очерчен здесь облик Барбюса. Как удивительно прост был этот человек в своем повседневном подвиге и как человечен!

Есть большое различие между первым и последним письмами с фронта; мы видим, как Барбюс постепенно узнавал всю правду об империалистической войне, как постепенно освобождался он от иллюзий и предрассудков. Мы видим процесс созревания и осуществления книги

«Огонь». Письма Барбюса свидетельствуют, что все это цельзя себе представить вне той неразрывной связи с жизнью народа, которая проявляется в каждом поступке и переживании Барбюса на фронте.

Проникновение писателя в народную жизнь — вот первое, о чем говорят письма Барбюса. Знакомство с мрачной повседневностью войны естественно кладет отпечаток на первые сообщения Барбюса: грязь, дождь, холод, вши, смерть, кровь — все это Барбюс описывает с мужеством человека, который привык владеть собой. Мы узнаем здесь много деталей, которые войдут впоследствии в тигантскую панораму «Огня». Так же обстоит дело и с яркими картинами боя, описаниями артиллерийских дуэлей, ружейной и пулеметной стрельбы, рукопашных схваток (чтобы рассказать обо всем этом, Барбюс находит удивительно сильные и меткие выражения); из этого материала впоследствии возникнут описания, которые так потрясают в «Огне». Но во всех этих наблюдениях, охватывающих фронтную жизнь, в самых мелких подробностях выделяется, постоянно подчеркивается одна основная линия: люди привлекают внимание Барбюса.

Уже первые письма его пестрят именами солдат, вместе с которыми ему пришлось пережить тот или иной эпизод окопного существования. С изумляющей конкретностью Барбюс воссоздает их облик. Он лаблюдает своих новых друзей в бою и в затишье кратковременного отдыха в ближайшем тылу. Он вслушивается в их рассказы. С восхищением говорит он о французских рабочих и крестьянах, одетых в солдатские шинели и проявляющих поразительное мужество в самых тяжелых испытаниях боя. Чувство юмора не покидает этих людей в самые страшные минуты. Шутку, крепкое словцо писателю приходилось слышать в самой неожиданной обстановке.

Среди солдатской массы Барбюс нашел замечательные примеры человеческого достоинства. Он нашел здесь и многочисленные доказательства того, что война многому учит французских рабочих и крестьян и с каждым днем все больше убеждает их в необходимости и неизбежности революции. Вот что является причиной «великого спокойствия души», которым отмечена вся военная переписка Барбюса, вот откуда оптимизм этой переписки, отражающей с глубочайшей правдивостью «грязный кошмар» империалистической войны. Слившись с народом, Барбюс почерпнул в нем твердую уверенность в победе над тем-

ными силами капиталистического варварства. Война привела Барбюса на революционный путь, которым он шел до конца своей замечательной жизни. Письма Барбюса с фронта показывают, как он стал революционером и народным писателем.

«Вчера к нам в окоп явились журналисты в сопровождении офицеров Генерального штаба и Филиппа Вергело, крупного чиновника Министерства иностранных дел. Я разговаривал с ним. Он не узнал меня. С понятной Ironией, вернее с презрением, смотрим мы на этих окопных туристов».

Эти строки показывают, с какою резкостью «пуалю» Барбюс отделил себя от мира буржуазии, — он был с народом, вместе с народом он презирал виновников, организаторов и приспешников бойни. С насмешкой пишет он, что ему удалось однажды в тылу увидеть «зад господина Пуанкаре». С негодованием говорит он о некоем художнике Жорже Скотте, который сделал своей специальностью беззастенчивую лакировку войны. Барбюс видит, сколько ловких дельцов наживается на войне, прикрашивая ее своими сахаристыми бездарными писаниями. Он собирает силы для того, чтобы нанести удар этой шовинистической лжи, он готовит «Огонь».

Первое письмо Барбюса датировано 3 августа 1914 года. Первое упоминание о набросках к роману встречается в письме от 13 июля 1915 года: «Гюстав Тери просит у меня зарисовок для своей газеты... Если найду время, попытаюсь». Больше года в письмах литератора ни слова не говорилось о литературе. Барбюс напряженнейшим образом изучал открывшуюся перед ним действительность. Он накопил за это время колоссальный материал, он подвел мощный фундамент под свое будущее произведение. Вся вторая половина 1915 года и весь 1916 год посвящены созданию «Огня». Барбюс использует каждый клочок времени и каждую возможность для того, чтобы работать над книгой.

Его переписка отражает этот сложный процесс, мы видим, как один за другим отправляются в редакцию левой газеты «Эвр», руководимой Гюставом Тери, фельетоны — главы романа «Огонь». Барбюс с головой уходит в литературную работу.

«Я не possuлаю тебе своих записей, они мне нужны: я занят сейчас сооружением большой машины, и мне необходим весь материал, чтобы каждый отрывок встал на свое

место. А материал мой состоит, главным образом, из крапчатых деталей, — их так много, что я не могу удержать все в памяти, так сказать, «под пером», и записи мне необходимы».

Письма Барбюса вводят нас в ту походную лабораторию художника, в которой с лихорадочным напряжением создавался роман.

Изучая солдатскую массу на фронте, Барбюс нашел бесчисленные примеры поразительного мужества и величия, проявляемого «серыми» людьми, которые без отказа выполняют свою огромную, трудную и страшную работу «простого солдата». Он с возмущением говорит о том, что «подлинны герои», жизнь которых представляет «непрерывное проявление героизма», не будут увековечены ни историей, ни искусством, находящимся в руках живых буржуазных деятелей. Он неоднократно возвращается к этой мысли; весь замысел романа «Огонь» он связывает с задачей показать «простого солдата». Уже это одно означало, что Барбюс бросает вызов буржуазной литературе и буржуазному обществу.

«Позорное и отвратительное происходит вокруг», — говорит Барбюс, рассказывая о том, с каким цинизмом буржуазные «патриоты» относятся к бойцам фронта; это — вакханалия самого мерзкого лицемерия. Барбюс понимает грабительский характер происходящей войны, он справедливо оценивает ее как выражение безумия и гнусности капитализма, он понимает провокационный характер шовинистической пропаганды, которую ведет вся буржуазная пресса, — все это, прежде чем вылиться в незабываемые образы «Огня», осмыслено в переписке Барбюса. Мы видим, как день за днем просветляется его сознание, как суровый опыт фронта помогает ему изжить все иллюзии и предубеждения, как подготавливается и осуществляется его разрыв со старым миром.

«Огонь» начинает печататься в газете «Эвр». Уже после первого фельетона Барбюсу приходится вести борьбу за каждую написанную им строчку. Надо отдать должное смелости Г. Тери, начавшего печатать книгу Барбюса, но нельзя и переоценивать эту смелость, смелость либерала. Барбюс так далеко шагнул вперед за время пребывания на фронте, что книга его показалась редактору «Эвр» слишком опасной, и он постарался смягчить ее. «Я взбешен. «Эвр» безобразничает», — пишет Барбюс 6 августа 1916 года. Затем почти в каждом письме он вынужден говорить

о «грязных проделках» Тери, об «иезуитских каверзах» редактора-либерала.

Барбюс отстаивает каждое слово, он начинает настоящую войну с «Эвр». По какой линии идут те «поправки», которые вносит Тери? Они прежде всего касаются сурового, беспощадно правдивого, называющего вещи своими именами языка книги Барбюса. Тери старается смягчить, подровнять, подлакировать грозную прозу Барбюса и тем ослабить удар, наносимый этим произведением. Горячий спор из-за «gros mots» (грубых слов) продолжается все время, пока печатается роман. Как известно, в «Огне» есть специальная глава (тринадцатая), которая так и называется «Грубые слова». «Я поставлю грубые слова там, где нужно, — говорит автор, — потому что это правда». В переписке замечательно отражена борьба Барбюса за полную правду, которую должна высказать его книга, разоблачающая все фальшивые розовые сказки об империалистической войне.

Естественно, что поправки Тери касались не только словаря романа (хотя и здесь они имели явный политический характер), Тери заботился о том, чтобы по возможности смягчить революционное направление романа. «Я остро ощущаю, что люди, враждебные моим взглядам, стараются их смягчить, затушевать, опошляют и лишают значимости всю книгу дурацкой заменой отдельных слов и фраз и произвольным выбрасыванием целых отрывков», — писал Барбюс.

С понятной тревогой ожидал Барбюс появления фельетона, содержащего речь Бертрана о будущем, эту ставшую впоследствии знаменитой речь, в которой упоминалось имя Карла Либкнехта. Он с трудом поверил своим глазам, увидев это важнейшее место романа напечатанным. Ведя настойчивую борьбу за каждое слово «Огня», Барбюс заботился о том, чтобы ни одна из поправок, сделанных помимо его воли, не проникла в окончательный текст романа. Он прекрасно понимал, что в газете «Эвр» стремились притупить революционное острие романа.

Еще до того, как «Огонь» был напечатан полностью, стало ясно, что книга будет иметь колоссальный успех. Барбюс ведет переговоры с издателями, получает ряд благосклонных критических отзывов (например, отзыв Вандерема), ему передают мнение Апатоля Франса: «Огонь» — одна из лучших книг во всей французской ли-

тературе». Одним словом, «барометр «Огня» показывает прекрасную погоду».

Барбюс внимательно прислушивается к голосу критики, поддерживающей книгу, но, кажется, самое большое удовлетворение доставляет ему высокая оценка, которую дают роману французские солдаты. Он радостно рассказывает:

«Отрывок (речь Бертрана) произвел здесь на товарищей огромное впечатление, они каждый раз просят меня отдать им фельетон, после того как я прочту его: «Молодец, старина, ты не виляешь, а напрямик говоришь правду!» Они находят, что я прав, когда противопоставляю идеал человечности и свободы тупому и гнусному деруледизму... Поразительно, как все солдаты, окружающие меня вот уж два года, жадно впитывают правду, которую я разъясняю им. Все больше я убеждаюсь в том, что настало время говорить во весь голос».

В другом письме Барбюс говорит: «С глубоким удовлетворением убеждаюсь, что в последней главе книги я сказал все, ясно обрисовал современное положение и показал долг наш в будущем, ничего, кажется, не оставив в тени. В разговоре мне случается приводить фразы из «Зари» (название последней главы. — И. А.), они естественно приходят мне на память, когда я говорю о том, что я продумал за всю свою жизнь, и солдаты слушают, соглашаются, подтверждают: «Что ни говори, а это правда!» И для них это не пустые слова».

«Я много разговариваю с солдатами, — пишет Барбюс в октябре 1916 года. — Признаюсь, я веду пропаганду. Мне радостно видеть, что мои слова об Интернационале, этом великом воплощении самых мощных моральных идей, опроверждающем все преграды косности, предрассудков и лжи, находят отклик в этих людях, которые, подобно героям «Огня», вынесли всю тяжесть Большой войны на своих плечах и являются пролетариями битв». Гордостью, сознанием исполненного долга наполняет Барбюса то, что его роман стал подлинно народной книгой. Разъясняя, чем нравится ему заглавие романа, он пишет: «Это означает, насколько серьезно потрясение, которое сейчас переживает мир: мир охвачен огнем». Барбюс стремится подчеркнуть весь грозный смысл своего произведения.

Огромный интерес представляют рассеянные по всей переписке Барбюса мысли о социализме. 26 января 1916 года, давая оценку либеральной газете Тери, он пишет:

«Я согласен с критикой, которую изо дня в день ведет «Эвр», за исключением того, что эта газета пишет о социализме, в котором я с математической неизбежностью вижу единственную возможность предотвратить войны в будущем. Никаких других возможностей нет».

В другом месте он пишет, что «социализм — это единственная справедливая политическая доктрина, которая озарена не только светом человечности, но и светом разума». Письма Барбюса показывают, что на фронте он стал убежденным социалистом, сознательным борцом за освобождение трудящихся.

В письме от 13 октября 1916 года Барбюс, находившийся тогда в госпитале, рассказывает, какое впечатление производит на него буржуазная пресса: «Какая у этих господ остервенелая, тупая и упорная ненависть к социализму и освобождению эксплуатируемых! Как щедры они на софизмы, проникнутые влиянием Барреса и католических писателей; в каком напыщенном философски-религиозном стиле они доказывают необходимость закабаления людей и идей! Постоянная, более или менее замаскированная, проповедь возвращения ко временам монархического режима, рабства и произвола. Не могу выразить, до чего меня возмущает подобное чтение! Необходимо всеми силами бороться против этой продажной литературы, которой правительство ренегатов и реакционеров бесстыдно покровительствует и которая в настоящий момент является литературой официальной».

В этих словах прекрасно выражен лейтмотив ненависти к капитализму, проходящий сквозь всю переписку Барбюса. Годы войны сделали его другом трудящихся.

«Эта книга написана для народа. Для тебя, человеческая масса, которая всегда права и не терпит никаких средостений между писателем и искренностью, для тебя поэт пережил все это» — так несколько выпендренно, но пронизательно отзывался об «Огне» уже маститый Анри Баталь.

Совершенно естественно, что книга Барбюса была встречена воим шовинистической прессой. В нападках на «Огонь» объединились монархическая газета «Аксон Франсез», католические писаки («Клерикалы яро ополчились на меня. Думаю, что они съели бы меня живьем, если бы могли...»), «грязная газета Эрве», «подлец Лавис» из газеты «Тан»; в этот широкий фронт включилось и «Ревю Эбдомадэр», которому Барбюс дал замечательную ха-

рактеристику: «Грязно-розоватый журнальчик, лицемерно прикрывающий реакционные убеждения весьма тонкой и прозрачной пленкой республиканизма». Бешеная кампания, поднятая шовинистической прессой, этой «озлобленной сворой», послужила для Барбюса лучшим доказательством того, что он написал книгу, попавшую прямо в цель. Он реагирует на эту разнузданную травлю как мужественный боец, имеющий перед собой великую и ясную цель.

«Успех «Огня», — пишет Барбюс в мае 1917 года, — дает мне уверенность в том, что меня услышат*. Не будем предаваться унынию и оплакивать жертвы войны, — постараемся использовать этот урок, чтобы улучшить социальную жизнь, и позаботимся о будущем».

Барбюса охватывает «непобедимое желание написать возможно скорее» книгу «Лицом к лицу», которая должна со всею силой показать борьбу двух миров и разъяснить трудящимся, что приближается последний и решительный бой с капитализмом. В этом замысле можно видеть зародыш всего последующего творчества Барбюса.

2

Стремясь развить основные социальные мотивы «Огня», Барбюс увлеченно работает над романом «Clarté» (1919), где в художественных образах большой силы показаны огромные сдвиги в сознании народа, многому научившегося в окопах мировой войны. Перед нами история человека, который был долгое время подавлен предрассудками и в котором постепенно просыпается понимание чудовищности капитализма. Испытание войны коренным образом изменяет его отношение к действительности. Недавно еще обыватель, он становится сознательным противником капитализма. Это превращение выражено в новом романе языком реализма, охватывающего всю сложность действительности. Этот роман изменяющегося сознания показывает, что глубочайшее единство, пронизывающее

* Насколько оправдалась эта уверенность, можно судить хотя бы по воспоминаниям Эрнста Толлера, который рассказывает, какое впечатление производила книга Барбюса в Германии, куда она попадала, конечно, с превеликими трудностями. «Она взяла нас за сердце, она открыла глаза растерявшимся и беспомощным людям, которые не нашли бы без нее своей дороги».

все стороны творчества Барбюса, его изумительная цельность коренятся в идее революции, вступившей в свои права.

В своем известном суждении, показавшем революционное значение творчества Барбюса, В. И. Ленин перевел французское название романа «Clarté» словом «Ясность». У нас сначала прошли мимо такой существенной подробности и долгое время продолжали называть этот роман «Свет». А дело именно в ясности, в том, что империалистическая война окончательно разъяснила миллионам людей, что капитализм — их смертельный враг. Всю силу своего таланта Барбюс посвятил тому, чтобы поднять миллионы Симонов Поленов до уровня революционной сознательности, сделать их борцами, доказать им, что революция есть благо.

Известно, что первоначальное заглавие романа было «Le clair» — «Глашатай». Автор предполагал подчеркнуть этим особое значение идейных исканий в развертывающейся перед нами «драме действительности».

События жизни Симона Полена, героя «Ясности», испытания, через которые прошел этот человек, прежде чем доискался правды, показаны на большом и характерном фоне. Сначала это мирный, даже сонный провинциальный городок Вивье в предвоенные годы, потом — фронт империалистической войны, где массы Симонов Поленов, одетых в солдатские шинели, на опыте узнают, что такое чудовищность капитализма в ее самом последовательном выражении. Описывая Вивье «в те годы, когда появились первые аэропланы», Барбюс дает очень полную и разнообразную картину провинциальной жизни. Серьезные противоречия, назревающие даже в этом сонном царстве, выдкные и яркие характеристики действующих лиц — все это дано с той глубиной, которой всегда отличалось изображение среды у классических французских реалистов. Барбюс выступает здесь как продолжатель лучших традиций.

Симон, обреченный корпеть всю жизнь в «стеклянной каморке» заводской канцелярии, обрастает самыми нелепыми иллюзиями. Пролетарий в белом воротничке, он огорожен этими иллюзиями от народа, от рабочих того завода, где он служит. Его привлекает к себе мир богатых, он тянется к вивьерским буржуа, подражает им в одежде, стремится усвоить их взгляды. Традиционный местный праздник, на котором скромный счетовод может увидеть

баронессу Гриль, маркиза де Монтийона, своего хозяина, господина Гозлана, торговца Фонтана («у него бледное жирное лицо, подбородок многоярусный, как живот у Будды») и другую местную «знать», кажется ему большим и ярким событием. Симон готов сочувствовать националистической пропаганде господина Жозефа Бонеаса, который основал в Вивье «общество национального пробуждения» — «Реванш». Это льстит самолюбию клерка, это приближает его к хозяевам.

В романе прекрасно показана психология забитого жизнью мелкого человека, стремящегося всплыть на поверхность. Показаны серая скука и пустота существования Симона, — все здесь очень бесцветно, человек прижат и прижат: «Весь день погруженный в цифры, он выплывает из них по вечерам, как утопленник, безучастный ко всему», — эту исковерканность человека глубоко чувствует автор романа, и он повествует о людях, которых жизнь пригнула к земле, подчеркивая, что за «скудостью их жизни» различно прекрасное «богатство их сердца».

Если в помыслах своих Симон тянется к миру богатых, то в действительности он плотно окружен «толпой», тем самым «простым народом», которого он всячески сторонится. Своим социальным положением, своими жизненными интересами, своим бытом он связан с массой. В романе показан целый ряд «простых людей», составляющих непосредственное окружение Симона. Здесь вырисовываются весьма интересные характеры. Вот ламповщик Маркасен, по прозвищу «Керосинщик», вконец истрепанный своей работой, измученный и озлобленный; он попался на удочку шовинистической пропаганды господина Дерулета и его «Лиги патриотов» и любит отвести душу самой разухабистой болтовней о реванше. Этого отсталого и темного рабочего, искренне ненавидящего буржуазный строй, искренне возмущенного несправедливостью, ловко прибрали к рукам молодчики из организации Жозефа Бонеаса.

Рядом можно поставить тоже необычайно характерную фигуру кузнеца Брисбиля. Подобно «Керосинщику», этот рабочий страстно ненавидит буржуазный мир, но это законное и оправданное негодование выливается у него в совершенно бесплодный анархический бунт.

Брисбиль с его отчаянными и, в конце концов, никому не страшными выпадами против капиталистов находится в том же глухом тупике, что и Маркасен, обманутый буржуазными националистами. Ряд других фигур романа —

Крильон, дядя Эйдо — дополняет картину. В городке, где живет Симон, людям трудно добраться до правды, в затхлой атмосфере Вивье угасает живая мысль, нужна большая встряска, чтобы вывести этот мирок из оцепенения. Роман показывает, как господа Гозланы эксплуатируют темноту и отсталость своих рабочих. Они кровно в этой темноте заинтересованы.

Перед взором Симона постоянно возникает «трагическое видение народа». Он каждый день соприкасается с тяжелой жизнью социальных низов, но он делает попытку остаться в стороне, отгородиться от всего стеклянными стенками своей будки на заводе Гозлана. Ведь он надеется выйти в люди! И пока он носится с этой иллюзией, самая ощутительная реальность пустоты жизни окружает Симона, «шотрясенного своим беспредельным, холодным одиночеством». Симон мучительно переживает свою отрешенность от большой и яркой жизни («Да, мы не созданы для крупных событий!»), но он покорно мирится с этим, как и все, кто его окружает. Такова жизнь в Вивье, серая, монотонная. Существование людей, пригнутых к самой земле, лишенных света, радости, мужества.

Мрачную эту картину Барбюс рисует не только скупыми, но и тревожащими словами. Он дает не только точнейшее и глубокое реалистическое изображение городка и его обитателей (праздник в Вивье, живо напоминающий классическое описание Флобера), но и заставляет нас ощутить, изведать меру человеческого страдания. Старая барбюсовская тема развернута здесь с новой силой и с невиданной убедительностью.

Но и в этом темном захолустье назревают большие события. Сначала пьяный Брисбиль на празднике кричит прямо в лицо Фонтанам и Бонеасам: «Сказать, куда все это ведет, а? В пропасть! Все это ваше общество — старье, гниль! Одни — дураки, другие — прохвосты! В пропасть, говорят вам... Завтра... Берегитесь! Завтра!» И хотя это только реплика знаменитого в Вивье пьянчуги, в ней чувствуется нарастание грозы, в нее вложен очень серьезный смысл.

Забастовка рабочих на заводе Гозлана представляет невиданное событие в Вивье. Она всколыхнула болото и по-настоящему впервые поставила вопрос о классовой борьбе в захолустном городке. Как бы ни был бесславен конец забастовки, которую хитрые хозяева ликвидировали, спив рабочих вином, — это было огромное событие, нало-

жившее отпечаток на дальнейшую судьбу Вивье и его обитателей. И, наконец, настоящей грозой, разразившейся над городком, была империалистическая война 1914 года.

Симон, как и многие вивьерцы, становится окопным солдатом, «пуалю». Ему приходится испытать все то, что описано с такою потрясающей силой в «Огне», пережить и передумать все, что передумали капрал Бертран и другие люди «Огня». Здесь роман «Ясность» непосредственно соприкасается с первой книгой Барбюса о войне. Многие здесь прямо повторено, и, как нам кажется, целью художника было дать сжатую выдержку из «Огня» для того, чтобы подчеркнуть глубокое единство двух книг, продолжающих одна другую. Перед Симоном Поленом возникают вопросы о целях империалистической бойни, об ответственности за эту бойню. Он начинает понимать, что вместе с миллионами других французов он стал жертвой «капиталистического обмана», что французский народ проливает кровь в интересах своих врагов, наживающихся на войне. Ему становится ясно, что «Франция — это мы», это — народ, а не господа Фонтаны, не реакционные министры вроде господина Пуанкаре.

Параллельно совершаются весьма интересные события в Вивье. Казенные ораторы произносят здесь лицемерные, повиннистические речи, лживость которых становится понятной даже очень отсталым слушателям. Парад повиннистического лицемерия показан в романе с большой сатирической силой. Мы видим, как возникает переключка с мыслями солдат на фронте: и в захолустном городке начинают догадываться, что «Франция — это мы», это народ.

В романе показана поучительная эволюция некоторых героев, с которыми читатель познакомился в самом начале. Мы видим, что торговцы необычайно разбогатели на войне, разжирели, повышая цены, спекулируя на недостатке продуктов, ура-патриотической ложью прикрывая самое настоящее мародерство. Что касается прыщеватого Бонеаса, то этот кагуляр 1914 года счел за благо «выдержать экзамен на жагдармского офицера». Это избавляло «доблестного» националиста от всяких неприятностей фронта и заодно подводило четкий баланс всей его деятельности. Этот молодчик, столь цветисто говоривший об «избранной расе», всегда был «идейно» близок к охране. Так в немногих, но очень метких и точных формулах опре-

деляется облик мира, который еще недавно казался Симону привлекательным.

Подготавливается и нарастает полный разрыв между прошлым Симона Полена, между его иллюзиями и жалкими заблуждениями — и тем, что предстоит ему в будущем.

Страшная контузия, надолго лишившая Симона сознания, создала некую психологическую пропасть между двумя отрезками его жизни — до и после лазарета. Симон возвращается в свой городок другим человеком. Теперь он необычайно активен и не склонен мириться с ложью и несправедливостью.

«Ты слишком много волнуешься с тех пор, как вернулся», — говорит ему Мария, его жена. В этой скромной реплике, как в капле воды, отражены большие перемены, происшедшие в Симоне.

Еще не совсем оправившийся от пережитого потрясения, Симон все же полон оптимизма и уверенности. «Я стою на ногах и крепну с каждым днем. Я принадлежу не к тем, кто заканчивает жизнь, а к тем, кто ее начинает». Мы становимся свидетелями долгих раздумий Симона, долгих его разговоров с самим собой, — в них подняты все вопросы, которые задает себе человек, впервые узнавший правду о капитализме и о революции. Многие здесь приближаются к тому, что сказано в книге публицистики «Слова борца», но все это включено здесь в человеческую драму и приобрело поэтому новый, глубоко интимный оттенок.

Сознание Симона Полена, очищающееся от предрассудков, приобретает ясность. Барбюс очень талантливо решает здесь психологическую задачу. Как приходит еще недавно невежественный обыватель к пониманию того, что «истина проста», что «истина революционна»? Как узнает он в себе «человека из народа» и догадывается, что его судьба неразрывно связана с судьбой народа? Как приходит он к выводу, что надо «убить капитализм», раз хочешь быть свободным и сделать свой народ счастливым? Ведь величие его родины, его «лучезарной Франции», — это величие народа! С мудрой, глубокой простотой повествует Барбюс о том, как эта лавина идей захватила его героя, как страшные годы войны подготовили этого «человека из народа» к тому, что он стал сознательным противником капитализма. Перед нами картина преобразования человека.

Самой важной чертой нового характера является мужество и уверенность, что прямо противоположно прежне-

му Симону с его одиночеством и «непомерной печалью». Ясность выпрямляет человека, ясность делает его смелым и сильным. «Я искал, я смутно видел, я сомневался. Теперь я надеюсь», — говорит Симон.

Теперь он знает, что надо «перестроить все сверху до низу». Он знает, что только революция спасет человечество и принесет ему освобождение и мир. «Революция — это порядок».

Симон охвачен переживанием красоты будущего, залитого «ярким светом великолепных просторов», этого будущего, когда людям станет легко дышать, когда будет «расчищен путь от отдельного человека к человечеству». Последние страницы романа «Ясность» солнечны, радостны, и это радость мужественная, ибо герой романа понял, что счастье человечества надо завоевать в бою. Герой «Ясности» — это человек, ставший деятелем.

Поднимая вопросы колоссальной важности, роман Барбюса в живых, ясных и патетических образах показывает пробуждение революционного сознания в массах, показывает путь многочисленных незаметных Симонов Поленов, становящихся в ряды борцов. Вместе с «Огнем» «Ясность» принадлежит к основным революционным достижениям современной прогрессивной литературы в странах капитализма.

В связи с этим произведением, внесшим так много нового в литературу, находится важная эстетическая формула, которая представляет обобщение творческого опыта Барбюса: «Роман — это современная форма большой поэмы. Это поэма простая и цельная, самым братским образом сходная с действительностью; это самый обширный и чистый мир, который только может открыться нашему сознанию. Надо, чтобы поэт-романист думал о драме правды, о великих и тревожных проблемах прошлого и будущего и о своем долге и чтобы он никогда не отступал от цели — изобразить то, что есть в действительности»⁷.

Это программа реализма, который ждет новых форм и возможностей, о чем наш автор думает неотступно.

Новые романы Барбюса выводили их автора на передовую линию классовой борьбы, напряженность которой стремительно возрастала в эти годы. Они были обращены к массам, вынесшим на своих плечах чудовищное бремя им-

периалистической войны, содействовали их просвещению, звали к действию. Они получали ответный отклик в народных глубинах. Исторические обстоятельства благоприятствовали формированию писателя нового типа — писателя-бойца, трибуна масс. Автор «Огня» и «Ясности» стал именно таким писателем. Его романы и его публицистические выступления получают прямую проекцию в действительность. Его имя постоянно связывается с большими политическими движениями, с возникновением групп и объединений, ставящих своей целью борьбу против империализма и новой войны.

Уже в конце 1917 года, вместе с молодыми писателями Полем Вайяном-Кутюрье и Раймоном Лефевром, он закладывает основы массовой «Республиканской ассоциации бывших фронтовиков» (ARAC), влияние которой быстро вышло за пределы Франции и охватило многие страны (в мае 1920 года был учрежден «Интернационал бывших фронтовиков» — IAC). Это была широкая демократическая (одно из постановлений лионского конгресса ARAC, состоявшегося в сентябре 1919 года, гласило: «Пенсии должны быть равны в соответствии с полученным ранением — генеральская нога и нога простого солдата имеют одинаковую цену») организация участников первой мировой войны, которые вернулись из окопов с чувством ненависти к империалистическим хищникам и с жадной социальной справедливости. Им многое сказали романы Барбюса и его речи. Он стал душой и признанным руководителем их прогрессивной организации, которая играла важную роль в общественной жизни Франции.

Отвечая врагам, стремившимся воспрепятствовать все более ширившемуся распространению движения фронтовиков и распускавшим слухи, что это — простой филиал коммунистической партии, Барбюс дает замечательное определение задач коммунизма и отношения к нему прогрессивно настроенных людей, придерживающихся других убеждений: «В хаосе, окружающем нас, он воплощает силу сознательности обездоленных, олицетворяет моральный и социальный прогресс, в нем заключена мощь реальных достижений, он подобен великолепному наводнению, и было бы большой ошибкой для всякого свободного ума отделять себя от него и, отвернувшись от него, предаваться бесплодным мечтаниям, недолговечным, как и все, что принадлежит человеку, изолированному от других, вместо то-

го чтобы вести параллельно с ним работу на основе всеобъемлющей и пунктуальной дисциплины»⁸.

Если ARAC последовала за «Огнем», то за вторым романом этих бурных лет последовало рождение еще одной демократической организации, оказавшей огромное влияние на послевоенную литературу европейских и американских стран. Как и роман, эта организация называлась «Кларте». Она сразу же приобретает международное значение как «интернационал мысли».

Журнал «Кларте», который начал выходить в 1919 году, «добивался, чтобы был услышан сильный, мужественный и ясный голос правды». На его страницах Барбюс излагал свои взгляды на текущий момент, доказывая, что долг писателя, художника, ученого, долг интеллигенции — бороться за изменение «существующего порядка, который для нас неприемлем». В этой борьбе деятели культуры должны идти вместе с рабочими, покончив с «искусственным разобщением», которое существует в буржуазном обществе.

В единстве действий трудящихся и интеллигенции заключена великая сила, развитию которой и будет служить движение интеллигенции, объединяющейся в рядах «Кларте». Интеллигенция должна взять на себя великий труд просвещения масс — «бороться против порабощения людей, борясь против порабощения умов».

Достаточно сопоставить эту позицию с опубликованной в 1919 году роллановской «Декларацией независимости духа», чтобы увидеть, насколько более смелыми, плодотворными и реалистическими были призывы «Кларте», в которых чувствовалась поступь грозного времени.

Движение это не мыслилось как политическая партия, но его симпатии к социализму и социалистической революции были краеугольным камнем его идейной программы. «Наша роль, — писал Барбюс, — в значительной степени заключается в том, чтобы разрушить предубеждение, недоверие, преграды между массами и социализмом».

Таким образом, писатели, художники, ученые, присоединяясь к «интернационалу мысли», который служит подготовительной ступенью к «интернационалу народов», шли на сближение с народными массами и признавали своей обязанностью распространение социалистического мировоззрения. Оба эти пункта в те годы были крайне привлекательны даже для тех «мастеров культуры», которые до войны были совершенно изолированы от политики.

Напомним, что среди писателей, поддерживавших движение «Кларте», были: Анатолий Франс, Герберт Уэллс, Генрих Манн, Бласко Ибаньес, Эптон Синклер, Стефан Цвейг, Жорж Экоуд, Томас Гарди, Жюль Ромен, Жорж Дюамель, Раймон Лефевр, Поль Вайян-Кутюрье.

Как видим, круг духовных и политических интересов получался крайне обширный, и Барбюс, постоянно подчеркивавший, что основой объединения «клартистов» является «полная независимость духа», стремился к возможно более полному привлечению всех лучших сил европейской и американской литературы в прогрессивный лагерь. То, что ему в определенный момент бесспорно удалось это сделать, свидетельствует, как велика была историческая роль движения «Кларте». Впоследствии, когда многие писатели покинули «Кларте», журнал и само движение подверглись ожесточенной травле извне и были подорваны авантюристическими происками изнутри, но этот кризис не уменьшил того значения, которое навсегда приобрел этот замечательный пример сплочения передовых сил литературы на революционной основе.

Опубликованный в 1920 году манифест «Clarté dans l'Abîme» — «Свет среди бездны» — был написан Барбюсом. Это приговор буржуазной цивилизации, окончательно разоблачившей себя во время мировой войны, и призыв к действию. «Народ-солдат» никогда не забудет полученного в эти годы урока. Каждый должен понять, как велика «ответственность жить в наше время», что же касается «людей мысли», то они должны всеми силами содействовать начавшемуся «великому освобождению человечества». Их долг — активно добиваться «обезврежения зла». В схватке между «интернационалом варварства» и «интернационалом справедливой мысли» они не могут остаться нейтральными. «Истекающее кровью человечество» зовет их.

Программа, великолепно изложенная Барбюсом, оказала глубокое влияние на лучших писателей 20-х годов, осветила им выход из бездны. Она до сих пор сохраняет свою актуальность. В этой небольшой по размеру книжке заключена огромная сила. В ней очерчен новый облик писателя, идущего вместе с народом в наступление против «кровавого капитализма». Уверенность в том, что над «распадом и безумием восторжествует всемогущество утра», связывается с перспективой нового реализма, которому свойственна подлинная «дерзость истины», который

исходит из того, что «видеть далеко — значит видеть правильно».

Манифест «Свет среди бездны» имеет исключительное значение для всей передовой литературы нашего времени, и то, что в 1920 году было попыткой заглянуть в будущее, весь этот поток пророческих формул впоследствии становится действительностью, великой действительностью прогрессивного литературного движения. У его истоков мы обнаруживаем первые поиски писателей, положивших начало историческому движению «Кларте».

4

Сам Барбюс был последовательным «клартистом», и на этом пути совершается плодотворное развитие возможностей его писательского и организаторского таланта. Отныне имя Барбюса будет связано с самыми острыми и ответственными моментами истории послевоенной Европы. Литературная работа Барбюса теперь неотделима от политического действия, становящегося подлинной стихией его. Ромен Роллан с полным основанием назвал его «храбрым солдатом социальной мысли». Барбюс был зачинателем того широкого демократического движения интеллигенции, которое вскоре охватило все страны капиталистического мира. Борьба против войны и реакции не была для Барбюса *одной* из сторон деятельности. Она поглощала его *целиком*.

Книга, в которой собраны статьи и речи Барбюса за 1917—1920 годы, носит название «Слова борца» («Paroles d'un combattant»). Это определение можно отнести к каждой строчке, написанной Барбюсом после войны. Оно глубочайшим образом соответствует духу его творчества. Этот автор, в чьих произведениях «всегда разворачивается великая драма идей», был поразительным организатором.

Организация бывших фронтовиков, движение «Кларте» или амстердамский антивоенный конгресс 1932 года — все это в значительной мере «произведения» Барбюса, в которые он вложил столько же страсти и таланта, как и в свои книги. Нельзя представить себе этого писателя, слово которого приобрело огромный резонанс, к слову которого прислушивался весь мир, без этой важнейшей стороны его творчества, заключавшейся в организации прогрессивных общественных сил.

Сейчас же по окончании войны Барбюс начал борьбу за то, чтобы поднять широкие слои французского народа до революционной сознательности. Он нашел неотразимые слова, чтобы увлечь людей, которые еще вчера были политически невежественными обывателями. Барбюс настойчиво искал способов воздействовать убеждением на самые различные слои народа; он великолепно пользовался слогом, создав настоящие шедевры революционной публицистики.

«Слова борца» помогли тому, чтобы французский народ и все народы Европы сделали правильный вывод из урока недавней войны. Они разоблачали все попытки реакционных политиков замести следы и скрыть от народа, что война, унесшая миллионы молодых человеческих жизней, была войной грабительской, что в ней были денежно заинтересованы империалистические хищники.

«Мы хотим знать правду!» — восклицает Барбюс. Под знаменем правды он ведет свое наступление, зная, что «правда революционна», что капитализм боится правды, как смерти. Замечательно просто и наглядно он умеет доказать своей огромной аудитории, что эта *правда*, будучи усвоена всем народом, становится грозным революционным оружием. Капитализм даже недавнюю чудовищную бойню осмеливается оправдывать какими-то благородными, высокими целями. Надо сорвать эти отравленные покрывала лжи. Пусть каждый поймет, что капитализм его смертельный враг и что счастье и свобода человечества недостижимы при капитализме. С величайшей убедительностью показывает Барбюс «кровавый хаос» капитализма («Невольно спрашиваешь себя, не сошел ли род человеческий с ума?»), он приводит «гнусные и страшные примеры», свидетельствующие о том, что капитализм означает «варварство, свирепствующее во всех направлениях».

Сознанием неизбежности краха капитализма проникнуты все выступления Барбюса. «Мы живем в условиях распада», — не раз повторяет он. В речи «Урок прошлых революций», произнесенной в 1920 году, Барбюс сравнивает положение капитализма в Европе после войны с состоянием французской монархии накануне революции 1789 года, констатируя полное совпадение. «Банкротство у наших ворот» — эту знаменитую фразу Мирабо он переносит в современную обстановку. Крах капитализма близок. Вот «простая истина», которую Барбюс стремится донести до

самых отсталых своих слушателей и читателей. Вот правда, которую должен знать народ.

Именем народа Барбюс обвиняет капитализм в его бесчисленных кровавых преступлениях. «Мы — партия порядка», — называет он одну из своих статей, прекрасно доказывающую, что только социализм может дать человечеству тот мудрый порядок, который обеспечит ему плодотворное развитие, что только социализм уничтожит навсегда тот отвратительный хаос, который господствует вокруг.

«Надо стремиться к революции, — говорит Барбюс, — ибо она — благо».

Нет другого пути, чтобы «установить идеал нового порядка, который и есть порядок истинный».

«Человеческое общество нужно совершенно перевернуть, и тогда мир станет таким, каким он должен быть». Барбюс исходит из того, что началась новая эра в истории человечества. Сила, страстность, несокрушимость доводов, которые он приводит для того, чтобы каждый его читатель или слушатель проникся этим сознанием, неотразимы. Выступления Барбюса, в которых негодование против врагов человечества всегда соединяется с призывом к борьбе за новый, «справедливый порядок», получают широчайший отклик не только во Франции, но и за ее пределами.

Разоблачая шовинистов и их бесчестную спекуляцию на патриотическом чувстве, Барбюс с великой нежностью говорит о французском народе и о своей родной земле. «Люби Францию, как любишь свою мать. Желай, чтобы она пребывала великой, благородной, богатой и лучезарной». Он с возмущением показывает, как капитализм извратил и загрязнил идею отечества и национальной гордости. Только социализм раскрепостит неисчерпаемые силы великой страны. Любовь к «лучезарной Франции» — это любовь к великому французскому народу.

И Барбюс, еще в «Огне» замечательно показавший глубины народной жизни, с безграничной радостью говорит о том, что повсюду растет революционное сознание масс. «Народные массы уже открыли свои глаза. Они увидели свое место под солнцем, они хотят получить его и имеют на это все основания».

«Демократия непобедима. Все угнетаемые, святые народные массы пробуждаются и приходят в движение повсюду в старом мире». В этом пробуждении народов Барбюс черпает силы и вдохновение. Со всей энергией своего

таланта он стремится выразить в простых и ясных словах грозную ответственность переживаемого момента.

Барбюс мужественно защищает Советскую Россию от попыток французских империалистов задушить ее при помощи блокады и интервенции. Постоянно и с огромным успехом пользуется он примером Советской России для того, чтобы показать французскому народу и народам всей Европы, каким путем они должны идти.

«Спасайте человеческую истину, защищая правду русскую. Будьте уверены, что грядущие поколения вынесут свой приговор честным людям нашего поколения в зависимости от того, на чью сторону они встанут в настоящий момент». Такими словами Барбюс закончил статью «Мы обвиняем» (октябрь 1919 года), в которой он призывал народы Англии, Франции и США потребовать от своих правительств прекращения интервенции.

Об этом же Барбюс говорил и в замечательной речи «Русская революция и долг трудящихся», произнесенной несколькими днями позже. В этом выступлении дано, между прочим, поразительно простое и доходчивое изложение первой советской конституции. Разоблачая безобразную ложь, которую усердно распространяла капиталистическая пресса, Барбюс дал слушателям яркое, живое и увлекательное представление о том, что такое Советская Россия и как героически борются народы молодой республики против белогвардейских полчищ, поддерживаемых интервентами. И сейчас эту речь нельзя перечитывать без волнения.

«Товарищи,— закончил свое выступление Барбюс,— знамя Социалистической Республики Советов, уничтожению которого вы содействуете, оставаясь безучастными, это — красное знамя освобождения всего человечества...»

В речи, произнесенной на открытии международного конгресса бывших фронтовиков (май 1920 года), Барбюс говорил о борьбе двух миров как об основном моменте современной истории. Его речь, как и все другие его выступления, была проникнута глубокой уверенностью в том, что победа нового мира неизбежна и близка. «Мы возвещаем неминуемое пришествие всемирной справедливости», — говорил Барбюс.

«Мы будем победителями, потому что наше поражение явилось бы поражением разума, морали и истины. Наша вера приходит во вселенную, как молодость будущего счастья, как весна!»

Самым большим основанием своей оптимистической уверенности Барбюс считал существование Советской России, этого «начала новых времен». «Обновленное человечество, человечество будущего, — говорил Барбюс, обращаясь мыслью к Советской стране, — уже вступило в борьбу против оцетинившегося оружием капитализма остальной Европы, борьбу столь же отчаянную, столь же решительную и столь же простую, как борьба дня против ночи, и мы не будем настолько смешны, чтобы колебаться в выражении своего одобрения великим московским создателям».

Тема Советской страны занимает в публицистике Барбюса исключительно важное место, можно сказать, что это связь и основа всех его суждений о современном мире. Эта тема звучит всегда с огромною силой, ибо в ней выражены все надежды и чаяния Барбюса. Возникновение Советской республики — «факт более важный, чем христианство, чем французская революция, крупнейшее и прекраснейшее явление в мировой истории. Этот факт вводит человечество в новую эру его развития». Эту мысль Барбюс настойчиво повторяет во всех своих произведениях. С высоты сделанного им обобщения он рассматривает весь ход современной истории. Сколько мудрой пронизательности было в этой оценке всемирно-исторического значения Октябрьской революции, которую Барбюс дал раньше многих и многих мыслителей Запада.

Еще со времени возникновения движения «Кларте» Барбюс вел упорную борьбу за то, чтобы отвоевать у капитализма лучших писателей. Это была первая попытка объединения мастеров культуры, которая бесспорно явилась прообразом последующих объединений демократических писателей, игравших большую литературно-политическую роль. Опыт «Кларте» Барбюс углублял и совершенствовал в последующие годы. Путь от «Кларте» к парижскому конгрессу писателей в защиту культуры (лето 1935 года) — это история неустанных и упорных стремлений Барбюса создать широкое движение писателей в защиту демократии.

В книге «Слова борца» дана полная программа тех идей, с которыми Барбюс обращался к европейской интеллигенции. Самым главным требованием, которое он предъявлял писателям, было: «видеть ясно и видеть далеко», «говорить правду» и «знать, куда они ведут людей». Барбюс настойчиво и страстно убеждал «создателей книг» в том, что «благородная и великая миссия литератора» обязывает его

быть политиком, обличителем капитализма, — писатель не может «бояться ни смелости мысли, ни жестокости правды!».

Обращаясь к прошлому, Барбюс напоминает, что во все времена передовые мыслители и художники воплощали в своем творчестве «дух освобождения и неповиновения старым варварским законам» и всегда помогали «изменить облик общества». Не раз обращается он к «примеру Золя» для того, чтобы воссоздать перед своими читателями и слушателями облик писателя, который был настоящим борцом за правду и содействовал своим творчеством раскрепощению человечества.

Барбюс с восхищением говорит о Ромене Роллане, «блестяще олицетворяющем возмущенную совесть и прозорливость». Он призывает писателей, «преданных идее общественного блага» и «стоящих на страже мысли», «следовать советам и примеру самого удивительного и наиболее уважаемого из французских мастеров слова — Анатоля Франса».

Но не все таковы. «Многие из писателей не выполняют своих обязанностей человека. Они думают оставаться только чистыми художниками, отстраняясь от участия в общественном движении...» Барбюс ведет настойчивую атаку против таких литераторов. Он разбивает все «философские оправдания» невмешательства, он доказывает с величайшей убедительностью, что все живое в литературе должно бороться на стороне народа. С отвращением говорит он о литераторах типа Д'Аннунцио, которые служат капитализму.

Речь «К новым временам», произнесенная в июне 1919 года, представляет превосходный образец того, как ставил Барбюс самые жизненные вопросы современной культуры.

«Судьба бросила всех нас в самую гущу великих событий...» Несколькими резкими чертами Барбюс определяет создавшуюся ситуацию. С одной стороны, кровавый кошмар капитализма, который многим внушает чувство безнадежности. С другой стороны — нарастание сил будущего, «все угнетаемые, святые народные массы пробуждаются и приходят в движение в границах старого мира». Долг художника — присоединиться к «партии истины» и отдать все свои силы народу.

«Человеческая мысль раскалывается, носители идей разделяются на две части: одни хотят изменения социального строя, другие не хотят и соглашаются на остав-

ление прежнего порядка вещей. Все промежуточные течения не идут в счет...»

Со всею страстью нападает Барбюс на писателей, которые хотели бы отсидеться в тиши своих кабинетов, отрепившись от величайших событий, развертывающихся вокруг. Нет, не эти люди создадут настоящую литературу нашего времени. Ее создадут смелые и мужественные «солдаты мысли». Вот идеал подлинного писателя, который с таким вдохновением развертывает Барбюс перед своими читателями и слушателями.

Когда в одной из своих статей 30-х годов Генрих Манн говорит о том, что его идеал — это «гуманист на коне», «гуманист с мечом в руке», то разве это не тот смелый «воин мысли», о котором говорил Барбюс? Разоблачая предрассудки буржуазного гуманизма, Барбюс развертывал перед мастерами культуры картину гуманизма подлинного, означающего борьбу за счастье человечества. Эту линию Барбюс уверенно начал в «Словах борца», уверенно и блистательно он проводил ее во всех последующих своих выступлениях.

«Талант и гений являются высшими формами не только искренности, но еще в большей степени правдивости... Мысль должна быть смелой и неумолимой». Развивая этот довод, Барбюс ставит горьковский вопрос: с кем вы, мастера культуры?

«Восстаньте же, наконец, сознательные интеллигенты! Но, прежде всего, не думайте, что достаточно возмутиться в душе. Не думайте, что отныне достаточно лишь добрых намерений: справедлива старая поговорка — ими вымощен земной ад. Ваша идея, какова бы она ни была, — ложь, если она стоит в стороне от жизни. Ваша личность — лишь звено, и вы должны вступить в великую цепь человечества».

Эти слова из манифеста «С ножом в зубах» («Le Couteau entre les dents», 1921) представляют очень выразительный пример аргументации, которой пользовался Барбюс. Он сумел доказать самым убедительным и понятным для своей аудитории образом, что место честных мастеров культуры — с народом, что их творчество неотделимо от политической борьбы. За Барбюсом была историческая правда, которая придавала всем его обращениям к интеллигенции неотразимую убедительность и ясность.

Надлежит вспомнить один излюбленный довод Барбюса — он пользовался им всегда, когда хотел нанести удар

трусливому либеральному «гуманизму». Барбюс был гуманистом в подлинном смысле этого слова. Он был воином за счастье человечества и не щадил тех, кто старался уклониться от своего «долга человека». В завязавшейся схватке не может быть «никаких промежуточных позиций».

«Никакой спокойной золотой середины! Эта третья позиция мнима и призрачна. Те, которые избирают ее, защищают не демократическую свободу, не культуру в опасности, они защищают до поры до времени только свое спокойствие». Так говорил Барбюс на парижском конгрессе в защиту культуры, обращаясь к писателям, которые еще колебались. Мы узнаем в этой четкой формуле Барбюса времен «Слов борца».

В другом месте Барбюс пишет еще более резко: «Золотая середина — это реакция, скрывающая свое лицо».

Барбюс, во всем добивавшийся полной ясности, с величайшей настойчивостью разъяснял западным интеллигентам, что надо не прятаться в скорлупу «промежуточных позиций», а честно и немедленно становиться на сторону народа. В борьбе за освобождение человечества, в борьбе против озверелой реакции не может быть нейтральных. Все, что написал Барбюс, доказывает эту мысль.

5

После «Огня» и «Ясности» Барбюс стал известнейшим писателем и известнейшим революционным деятелем. Влияние, которым он пользовался в «Кларте», было первым свидетельством того, как замечательно воплотились в Барбюсе те новые качества писателя-борца, которых он требовал от всех мастеров культуры, призывая их стать на сторону рабочего класса. Никак нельзя отделить Барбюса-художника от деятеля, организатора борьбы за социализм. Барбюс был первым западноевропейским писателем нового типа. Он скоро преодолел разрыв между искусством и действием, ту двойственность, которая была серьезной болезнью весьма многих мастеров культуры. Слово Барбюса воздействовало на миллионы людей, ибо оно было словом писателя, вся жизнь которого была без остатка отдана народу. Барбюс был художником глубокой цельности.

Система эстетических взглядов Барбюса, как она сложилась ко времени манифеста «Свет среди бездны», остается впоследствии неизменной. Реализм, народность, служение великим целям раскрепощения человечества от капиталистического ига, безграничная смелость исканий — эти черты утверждаемой Барбюсом социалистической эстетики обладают огромной притягательной силой, все целостнее и ярче с течением времени они воплощаются в произведениях передовых писателей Франции, всего мира.

С головой уходит Барбюс в политическую работу и на писательство свое смотрит как на прямое продолжение этой работы. Он ищет такой формы писательства, которая максимально отвечала бы задаче просвещения масс и их революционной организации. В этом плане надо рассматривать все, что вышло из-под его пера. Барбюс был агитатором в самом полном и глубоком значении этого слова. Проза Барбюса, отточенная, чистая и простая, удивительно экономна и целесообразна. Слово всегда бьет прямо в цель.

Барбюс ищет и находит свою собственную, очень гибкую и очень живую форму, которая представляет форму «суждения», монолога, где обсуждаются самые важные, боевые, острые, захватывающие вопросы борьбы за новый мир. Иногда Барбюс вводит героя, рассказывающего о жизни, судящего о ней. Иногда он выступает прямо от своего лица.

Барбюс был учеником Золя, он был реалистом и давал в своих произведениях полную и верную картину действительности. Любая его вещь основана на колоссальном количестве материала. Все это предстает у Барбюса не только в качестве последовательного реалистического описания, но и как страстная, пронизанная негодованием и пафосом речь революционного агитатора. В этом плане строится каждая вещь Барбюса. Автор постоянно вмешивается в изложение событий и фактов.

Можно говорить о своеобразной прямолинейности прозы Барбюса. Писатель, сделавший своей творческой программой ясность, стремился с возможной простотой, наглядностью, убедительностью раскрыть перед массами важнейшие, самые насущные вопросы борьбы и жизни. В этом смысле искусство Барбюса необычайно строго и не допускает никаких отклонений. Читатель книг Барбюса знает, что в них он встретит целый ряд мыслей, образов, которые подобно красным линиям (или, если хотите,

молниям) пронизывают все творчество Барбюса. Есть явления, о которых Барбюс никогда не устал говорить, и мысли, которые он никогда не боялся повторять, ибо справедливо считал их неисчерпаемыми. Так складываются лейтмотивы, которые придают произведениям Барбюса такую цельность, стройность и устремленность.

Направление, в котором располагаются все лейтмотивы Барбюса, это самое важное и решающее в современной истории: борьба двух миров. Напряжение этой борьбы Барбюс постоянно заставляет нас чувствовать, вне этой борьбы нельзя себе представить ни одно его произведение, ни один образ, ни одно слово. И прекрасный, вдохновенный пафос, столь свойственный Барбюсу, и гневный сарказм, которым он так мастерски владел, получают в этой основной и всеобъемлющей теме Барбюса глубочайшее выражение.

Творчество Барбюса насыщено грозной ненавистью к капитализму и реакции. Трудно назвать писателя, который показал бы с такой силой негодования и с такой жестокой реальностью то, что Барбюс называл «эпохой крови».

«Варварство царит повсюду в наши дни», — говорит Барбюс. Огромным количеством неотвратимых фактов он доказывает неизбежность краха капитализма, который «катится вниз по всем своим статистическим кривым».

Барбюс писал и говорил с одной целью — поднять миллионы людей на борьбу с капитализмом. Самые сильные, незабываемые места книг и выступлений Барбюса — это контраст между радостной, счастливой перспективой социализма, к которому он звал человечество, и капиталистическим варварством.

Уверенность, которая всегда слышится в словах Барбюса, коренится в его любви к народу, в убеждении, что «сила народа может пересоздать все».

Творчество Барбюса представляет исключительный интерес в том отношении, что в нем постоянно кристаллизировались поиски нового. Это было новаторство социалистического реализма. Он нащупывает основное разграничение новой литературы от литературы буржуазной и находит его в различном отношении к правде. Водоразделом современной литературы является реализм. Правда, которая так страшист поклонников старого мира, является самым сильным оружием прогрессивной литературы.

Эстетика Барбюса исходит из убеждения, что «правда революционна».

Пафос всего творчества Барбюса выражен и в образе пробуждающегося народа. «Глаза этих людей открылись», — пишет Барбюс о французских солдатах, которых война многому научила и убедила в необходимости и неизбежности революции. Этот образ, появляющийся впервые на последних страницах книги «Огонь», постоянно возникает в последовавших за нею произведениях. Барбюс любит его не меньше, чем слово «ясность».

«Народные массы уже открыли свои глаза» — не раз в различных вариантах это сказано в книге «Слова борца». И наконец, уже незадолго до смерти своей, говоря о широком движении народного фронта, Барбюс пишет: «Есть миллионы глаз, открывающихся под воздействием света».

Этот образ, в котором так ярко, естественно и убедительно выражена основная примета времени, составляет неотъемлемую особенность прозы Барбюса, пластически совершенное выражение ее революционного духа.

В предисловии к изданию «Огня» на португальском языке Барбюс дал превосходный комментарий к этой стороне своего творчества: «Когда наконец открываются глаза, то уже нельзя не видеть того, чего раньше не видел. Какая-то ненасытная логика овладевает вами и требует, чтобы вы доискивались причин и следствий и связывали факты друг с другом. Я решился бросить обвинение современному обществу перед лицом войны совсем не в силу какой-то предубежденности. Выводы были сформулированы позже, сложились потом и были не чем иным, как результатом инстинктивного возмущения человека перед трепещущей мукой других людей»⁹.

В этом отрывке очень ясна неразрывность эстетической формулы реализма, устремленного к тому, чтобы постигнуть сущность явлений, и глубочайшего уважения к прозревающим массам.

Барбюс показывает рост революционного сознания в массах, как мудрый наблюдатель, как революционер с широчайшим кругозором, как вдохновенный народный поэт. Он подходит к этой проблеме с разных сторон; если нужно, он погружается в статистические выкладки; с особым вниманием присматривается он к типу нового человека, который складывается в обстановке борьбы. Его взгляд прикован к этой фигуре.

«Революция — это выпрямление всемирной жизни», — пишет Ари Барбюс. И он, показавший с потрясающей наглядностью, как капитализм коверкает, унижает, пригибает к земле человека, находит чудесные, чистые слова для того, чтобы показать, что революция помогает человеку встать во весь рост. Барбюс умел замечательно ярко показать своей колоссальной аудиторией, сколько радости и весенней свежести содержится в понятии «социализм». Этому грандиозному *выпрямлению*, этому грядущему счастью человечества служило все его творчество.

6

Сегодня Барбюс — это уже классика, могучая революционная классика нашей эпохи, классика, которая вдохновляет и зовет вперед, классика, которая лежит в основе высших достижений современной социалистической литературы. И «Огонь», и пророческий манифест «Свет из бездны», и обнаженный контраст двух миров и двух культур, из которого Барбюс постоянно исходит, и новая эстетическая концепция, отражающая революционные изменения, совершающиеся повсюду, концепция, обязывающая искусство служить делу освобождения трудящихся, и так целостно воплощенный в нем самом новый тип писателя — борца и деятеля — все это стало фундаментальным и общепризнанным достижением той социалистической и демократической культуры, которая с такой силой, опрокидывая преграды, неудержимо разрастается в послеоктябрьскую эпоху в странах капиталистического мира.

И это относится не только к основным произведениям Барбюса. Все его творчество излучает свет. Так, глубокий интерес всегда возбуждает книга Барбюса «Россия», опубликованная в 1930 году. Она содержит поразительно целостное, глубокое восприятие новой советской действительности и бросает дополнительный свет на упорные творческие искания Барбюса.

В «России» много говорится о литературе. Автор выступает как убежденный сторонник пролетарской литературы, которая неизбежно должна возникнуть в новых условиях послеоктябрьской эпохи, и очень ярко показывает контраст этой литературы будущего с упадком буржуазной литературы 20-х годов. Состояние этой литера-

туры, по его мнению, характеризуется «хаосом, бессмысленностью, пустотой и банальностью», тем, что «безумцы и извращенные личности кишат среди тех персонажей, которых эта литература стремится выставить на той стороне баррикад». Это литература, «удушающая жизнь», в ней расцветают «порок», «суеверия», какой-то «студенческий анархизм», которым она пытается прикрыть свое бесплодие.

Барбюс ожесточенно нападает на кумира тех времен — Пруста. Считая его творчество изготовлением «великосветских папилюток», он называет его «салонным бюрократором» и «портным для кукол». Другого пользовавшегося успехом писателя он называл тогда «подсластителем горчицы» и «аристократическим акробатом». Очень модного тогда Поля Морана он причислял к «придворным космополитам, наблюдателям из лифта или из окна салон-вагона, дипломатам в отпуску».

Известна сила сарказма Барбюса. О писателях, сторонящихся больших путей, он говорил: «господа Омэ современной демократии». А о писателях, прикидывающихся друзьями народа: «они напрасно думают, что сюжеты можно менять, как галстуки».

Он вел поистине беспощадную атаку на деградирующую буржуазную литературу (кстати, Барбюсу приходилось недоумевать и возмущаться, что подобные Полю Морану авторы переводились тогда на русский язык). Полемические выступления Барбюса находятся в прямой связи с «поисками оцущью» новых путей литературы, с той революционной эстетикой, положения которой Барбюс стремится сформулировать.

В этой книге есть глава, называющаяся «Разговор с Горьким». В ней описана первая встреча писателей, которая произошла 28 июня 1928 года. Она свидетельствует о том, что Барбюс нашел в Горьком поддержку тем идеям, которые владели им. В частности, это были мысли Барбюса о создании новой литературы. Барбюс очень подробно записывает этот интереснейший диалог, подчеркивая, что нашел Горького полным надежд на то, что «новый народ должен создать своих писателей и создаст их», что литература будущего, в его представлении, «должна быть более революционной, чем когда бы то ни было». Барбюс называет эту литературу «литературой борьбы»¹⁰.

Много говорилось во время этой встречи о том, что самой главной задачей новой литературы является изобра-

жение того «нового человека», который уже возник в советской действительности.

Большой интерес представляет переписка Барбюса и Горького. Она началась в 1921 году.

Барбюс часто делился с Горьким своими планами и своими попытками наметить перспективы нового искусства. В письме от 14 декабря 1928 года он писал, например, о «принципах пролетарской литературы, которая является также литературой революционной, литературой материального, морального и духовного освобождения масс».

Подготавливая 1-й Международный антифашистский конгресс, состоявшийся в марте 1929 года в Берлине, Барбюс так определяет цель этого начинания: оно должно «принести со всех концов мира на трибуну конгресса, на суд мирового общественного мнения исчерпывающий обвинительный материал против этого варварского и вместе с тем усовершенствованного наступления мировой реакции»¹¹.

Барбюс хотел бы привлечь к участию в этой «грандиозной манифестации» Горького.

В связи с тем, что журнал «Монд» приобрел совершенно неприемлемое направление, Горький потребовал снять свою фамилию с обложки журнала. Но серьезная размолвка не помешала совместной работе Барбюса и Горького по подготовке Амстердамского антивоенного конгресса, который состоялся в 1932 году.

В своих письмах к Горькому Барбюс отмечает, что этот конгресс должен «объединить все духовные и интеллектуальные силы, способные выявить и пресечь надвигающуюся катастрофу». Великий международный авторитет Горького помог тому, чтобы амстердамский конгресс приобрел значение исторического события, хотя ни Горький, ни вся советская делегация не участвовали в конгрессе, не получив визы голландского правительства.

Переписка Барбюса и Горького показывает тесную связь творчества этих писателей с борьбой за социализм и мир и ту огромную энергию, которую они уделили политической деятельности.

Дружба и сотрудничество Барбюса и Горького были естественным следствием того, как они понимали назначение литературы и общественное назначение писателя.

Литературное наследство Барбюса еще не полностью известно широкому читателю. О том, какие духовные бо-

гатства могут быть там обнаружены, свидетельствуют осуществляемые от времени до времени публикации архива Аннеты Видаль.

Значительную ценность представляют материалы этого архива, обнародованные журналом «Иностранная литература» в 1958 году. Среди них — сценарий Барбюса «Человек против человека», написанный в 1932 году для «Союзкино» и оставшийся нереализованным.

Барбюс ищет литературного и кинематографического приема, который позволил бы выразить основной конфликт современности в небывалых по своей форме художественных обобщениях, и проходящий сквозь все его творчество лейтмотив «пробуждения человеческого сознания», то духовное «выпрямление человека», которое его всегда увлекало, он пытается показать какими-то новыми средствами. И это крайнее своеобразие формы, видимо, и озадачило кинематографистов, в руках которых был сценарий.

Много ценного содержит речь Барбюса, которую он произнес в 1933 году, покидая Соединенные Штаты после двухмесячного визита.

Когда Барбюс говорит: «Дело Дрейфуса, взбудоражившее Францию в годы моей молодости, потрясло меня и вырвало из состояния индивидуалистической инертности», а «позже война воспитала меня на полях сражений» и когда он подчеркивает, что, изведав войну на собственном опыте, он «научился не только видеть ее бедствия, но и понимать смысл империалистической войны», — он выражает в этих сконцентрированных определениях весь смысл своей творческой эволюции, окончательный вывод которой он формулирует так:

«Я понял, что долг мой состоит в служении делу масс, приносимых в жертву, и я пришел к мысли, что эти массы могут все».

Очень важны высказанные здесь соображения, что свой «литературный реализм» Барбюс не мог не связывать с «общественной деятельностью», что и расширило его возможности. Важнейшую черту этого реализма он определяет как «необходимость показать все многочисленные нити, связывающие людей и события».

Сделанный в этой речи вывод, что «в наши дни правда революционна», является излюбленной мыслью Барбюса, постоянно встречающейся в его выступлениях.

Барбюс был подлинно революционным писателем. Его

творчество в высшей степени целостно. Недавно стала известна написанная еще в 1924 году «Исповедь писателя».

Напоминая о том, сколько лжи и нелепостей скрывается обычно за пресловутыми псевдолиберальными разговорами о так называемой «независимости писателя», Барбюс отвечал людям, осуждавшим его за «непримиримость» и «твердое намерение стать в ряды подлинных революционеров», великолепной тирадой:

«Мне говорят: «Роль писателя заключается в том, чтобы всегда быть вне и выше раздражающих, едких и мелочных политических вопросов. Писатель призван изображать, а не судить. Он не должен становиться на чью-либо сторону, иными словами — замыкаться в одном узком и исключительном убеждении» и т. д. Избавлю читателей от изложения всех многочисленных вариаций, развивающих тот же лейтмотив — независимости писателя.

Я всеми силами восстаю против такой тенденции. Я считаю, что в интеллигентских кругах очень долго руководствовались этим правилом поведения и что оно глубоко недостойно людей, претендующих на обладание хоть некоторой ясностью ума и характером».

«Свести роль литератора к роли беспристрастного свидетеля и описателя, нейтрального и аморфного наблюдателя — это значит нанести оскорбление его человеческому достоинству и вместе с тем, под флагом либерализма, странным образом — и совершенно произвольно — ограничить пределы его творческой миссии».

Это поистине сокрушительные строки. Со свойственной ему беспощадностью Барбюс вскрывает лицемерие и фальшивость столь часто применяемого врагами революционной литературы домысла.

«Проповедь самых высоких идеалов, — говорит Барбюс, — не служит ничему, если не видеть реального пути к их достижению»¹².

Мы имеем возможность сопоставить эту гордую «Исповедь писателя», становящегося на сторону социальной революции, с так называемым «Литературным завещанием» Барбюса, опубликованным в траурном номере еженедельника «Монд» (12 сентября 1935 года).

Это — поразительный документ, в котором еще раз с новой силой сказано о том, что «роль и долг писателя», если он не хотел остаться за бортом истории, состоит в том, чтобы вступить в борьбу на стороне сил прогресса, считая интересы народа своими кровными интересами.

В главе, которая носит название «Писатель может и должен стать рабочим будущего», Барбюс говорит о безграничных горизонтах литературы, идущей вперед «под флагом защиты великих человеческих интересов», литературы, борющейся вместе с рабочим классом против «кровавой и коварной неореакции».

Он призывает писателей быть в первых рядах сражающегося народа. Он призывает их к мужеству, говоря о том, что «часто мужество помогает нам стать самими собой». Он призывает писателей к смелому и вдохновенному творчеству, которое способствовало бы «сближению рабочих физического труда с рабочими интеллектуального труда», вело бы к «духовному и моральному формированию нового человека — созидателя и оптимиста».

Он показывает литературу, которая ставит перед собою великие задачи современности: «Réalisme social. Réalisme rectificateur» — «Реализм социальный. Реализм преобразующий».

«Литературное завещание» Барбюса представляет набросок манифеста, с которым он предполагал обратиться к писателям всего мира с целью создания «Международной лиги писателей».

Проект остался неосуществленным, но всемирная литература нашего времени впитала наследие творческой мысли Барбюса, пролагавшего ее развитию революционный путь.

Все литературное творчество Барбюса всегда служило реальному осуществлению одухотворяющих его идеалов. Еще до того, как вступить в ряды коммунистической партии, Барбюс вкладывал в понятие социализм не отвлеченно-утопический, а действительный смысл. Стремясь подчеркнуть это, он говорил об «освобождающем», о «непримиримом» социализме. Как коммунист, он еще более целостно воплощал это единство мысли и активного участия в социальной борьбе.

Творчество Барбюса стало современной классикой прежде всего в том смысле, что явилось примером соединения социалистической идейности с замечательным мастерством революционного действия. Оно было подлинным деянием.



ПОЛЬ ВАЙЯН-КУТЮРЬЕ

Он прежде всего политический человек. Один из лучших ораторов Французской коммунистической партии. Темпераментный, блестящий журналист. Газетчик первого сорта — редактор центрального органа партии. Политическая деятельность поглощает основную массу его энергии. Здесь основная его стихия. Здесь он раскрывается с наибольшей яркостью. Но за Вайяном-Кутюрье — политиком стоит еще и художник.

Он был писателем еще до войны. В 1913 г. вышла его первая книга стихов — «Приход пастуха» («La visite du berger»), навеянная воспоминаниями деревенского детства, проникнутая смутной неудовлетворенностью, книга невнятных и тщетных исканий. Ничто не позволяло различить в этой очень спокойной и даже сентиментальной книжке Вайяна-Кутюрье таким, каким он предстает перед нами в своих произведениях последних лет.

Война стала целой эпохой в творчестве Вайяна-Кутюрье. Не только потому, что под воздействием жестокого урока войны автор усвоил революционную идеологию, но и потому, что именно в военных книгах Вайян-Кутюрье окреп и усовершенствовался как сосредоточенный реалистический художник.

Теме войны Вайян-Кутюрье посвятил сборник поэм «Тринадцать плясок смерти» («XIII Danses macabres»,

1920) и две прозаических книги — «В отпуску» («Une permission de détente») и «Солдатская война» («La Guerre des soldats») — написана совместно с безвременно погибшим Р. Лефевром). Если роман «В отпуску», дающий выразительные зарисовки тыла, Парижа военных годов, представляет собой книгу интересную, но в конце концов не выходящую из среднего уровня, то «Солдатская война» является уже произведением исключительного значения. После «Огня» Барбюса эта военная книга должна быть поставлена на одно из первых мест. Беспощадно разоблачено здесь кошмарное лицо войны. Простые, совершенно будничные явления проходят перед нашими глазами. Художник всегда стремится подчеркнуть именно обычность, каждодневность изображаемого им. Он стремится свести свой рассказ к форме сухого бесстрастного протокола. И вот, несмотря на эту внешнюю сухость повествования, несмотря на то, что нигде автор не поднимает своего протестующего голоса и хочет казаться только документатором, книга принимает характер самого гневного, самого громкого, прямо бьющего в свою цель протеста против бойни. Достигает этого результата художник очень простым способом. Он показывает факты такими, как они были. Свое изощреннейшее зрение он использует для того, чтобы обнажить факты от всякого прикрывающего их налета, заставить читателя увидеть их такими, как они есть. «Солдатская война» имеет ярко выраженный агитационный характер. Ей присущи качества памфлета. Разоблачить всех, кто слащаво и лживо говорил о войне, прикрашивая подлинную действительность, показать лицо войны во всем ее отталкивающем безобразии и таким образом агитировать против войны — такова задача книги.

Эта книга включает в себе все основные качества, которые отличают Вайяна-Кутюрье на последующем творческом пути. Это прежде всего обнаженный сосредоточеннейший реализм изображения. Художник стремится показать явление в самых резких его чертах. Мы увидим, что впоследствии эта реалистическая безупречность заставит Вайяна-Кутюрье в произведениях, посвященных буржуазии, прибегать иной раз к сугубо натуралистическим, почти циничным приемам изображения. Художник хочет быть правдивым во что бы то ни стало.

Второе характерное качество Вайяна-Кутюрье, так широко проявляющееся в «Солдатской войне», — это склонность разоблачать действительность средствами иронии,

приемами сатиры. Если реалист сказывается по преимуществу в первой части «Солдатской войны», в рассказах, собранных в отделе «Фронт», то сатирик и иронический разоблачитель раскрывается во второй части, в отделе «Тыл», в рассказах, посвященных эпизодам из практики военного суда. Здесь мы можем видеть, как мастерски и как зло издевается художник над тупым и отвратительным бездушием военной машины и как естественно вызывает он в своем читателе эмоции возмущения и гнева против этой системы и против капиталистической цивилизации, чьим оружием эта система является. Вайян-Кутюрье на всем протяжении своего творческого пути сохраняет эту великолепную способность издеваться, уничтожать врага, разоблачая его ничтожество.

И, наконец, третья особенность книги «Солдатская война» является чрезвычайно характерной для Вайяна-Кутюрье — агитационность. Художник этот не делает из своего творчества праздной забавы. Перед каждым своим произведением он ставит вполне отчетливую агитационную цель. Искусство должно бороться, оно должно быть идейно полновесным, оно должно служить злобе дня. Этот превосходный утилитаризм отличает все творчество Вайяна-Кутюрье. И надо сказать, что каждый раз художник вкладывает в свое произведение столько темперамента и свежести, каждый раз это произведение так органически возникает, что эта обнаженная агитационная направленность не делает его хоть сколько-нибудь схематичным, сухим, лишенным художественной плоти.

От произведений, связанных с военной темой, до последних вещей Вайяна-Кутюрье «Отец Июль» («Le Père Juillet», 1927) и «Бал слепых» («Le Bal des aveugles», 1927) продолжался довольно значительный перерыв. Художник был оттеснен на второй план политиком. За этот промежуток времени Вайян-Кутюрье пишет только небольшую книгу революционных поэм «Красные поезда» («Trains rouges», 1922) и книгу впечатлений о Советской России — «Месяц в красной Москве» («Un mois dans Moscou la Rouge», 1925) — в ответ на лживую и отвратительную страпню Анри Бери («Что я видел в Москве»).

Кроме этих книг, из которых вторая была злободневным политическим памфлетом, Вайян-Кутюрье написал еще целую серию маленьких пьес, не попавших в печать, но с большим успехом ставившихся самостоятельными рабочими театрами. Среди этих пьес были исторические,

вроде приуроченной к исторической годовщине драмы «Парижская коммуна», но большинство их было злободневными и остроумными комедиями, касавшимися тех или иных вопросов, волновавших массу. Очень интересно проследить, как из этой серии маленьких злободневных сатирических пьесок, которые автор набрасывал, с трудом отрываясь от политической работы и все же вкладывая в них много свежести, возникает превосходная, на этот раз уже «настоящая», пьеса «Отец Июль» (написана в сотрудничестве с Л. Муссином). Пьеса называется «трагифарсом» и имеет своей задачей дать основные, наиболее типичные маски французского мещанства. Автор пользуется в своей работе приемом обобщения. Он не рисует конкретных, индивидуализированных людей, — он дает образы, воплощающие ту или иную сторону современного мещанства. С исключительной изобретательностью разработана в пьесе схема этих обобщенных фигур — носителей отдельных свойств, отдельных признаков мещанского мира. В остроумном, необычайно живом диалоге, в очень своеобразно и интересно задуманном сценарии разворачивается сатирическая концепция пьесы. Революционный художник разоблачает здесь своего классового врага беспощадно и гневно. Сатирическое изображение мещанина давала нередко и буржуазная литература. Но ограниченность такой автосатиры очевидна. Революционный художник идет в этом направлении гораздо дальше. Используя лучшие традиции буржуазной сатиры, он создает новое, подлинно революционное произведение, обнажающее сущность мещанства с такой глубиной, с такой беспощадной откровенностью, до какой никогда не могла подняться буржуазная автосатира.

«Бал слепых» — сборник рассказов, во многом повторяющих направление трагифарса «Отец Июль». Особенно это сказывается в рассказе «Анархисты», где мы встречаемся с изображением дряхлеющего буржуазного мира, в виде отдельных обобщенных фигур, представленных в сатирическом освещении. Здесь, как и в «Отце Июле», автор, пользуясь приемами фарса, обнажает пустоту и обреченность буржуазного мира. В других рассказах мы находим бытовые изображения, имеющие перед собой все ту же цель — показать подлинное лицо ханжеского, опустошенного, изжившего себя буржуазного мира. Одним из лучших рассказов сборника является рассказ, давший название всей книге. Здесь бесстрастный и сосредоточенный ре-

лист-документатор дает очень ярко очерченную картину быта послевоенного Парижа, а иронический сатирик разоблачает отвратительное ханжество сытых, тупых и самодовольных буржуа — два направления эти, сливаясь, дают чрезвычайно яркий, выразительный и острый сплав.

«Солдатская война», «Отец Июль» и «Бал слепых» — основные произведения Вайяна-Кутюрье. В трех этих книгах содержатся не только значительные творческие достижения, не только вполне сложившийся художник выступает здесь перед нами, — эти книги являются также залогом того, что от автора их можно ждать больших и значимых вещей в будущем.

Вайян-Кутюрье работает сейчас над большим бытовым романом и над новой пьесой, которая явится дальнейшей разработкой сатирического замысла, положенного в основу трагифарса «Отец Июль».

1928



ПЬЕР МАК ОРЛАН

Мак Орлан — художник исключительного своеобразия. В современной французской литературе, чрезвычайно расчлененной и богатой оттенками, мы не найдем ему хотя бы приблизительной параллели. Дело, конечно, не в выражаемой им идеологии, не в той пессимистической, разочарованной философии, которую он исповедует, — многие представители послевоенной французской интеллигенции столь же отрицательно оценивают действительность и столь же мрачно смотрят на вещи. Здесь Мак Орлан полностью вмещается в русло целого социального движения, здесь он — только одно из звеньев ряда, только один из выразителей настроения, охватившего целую классовую прослойку — мелкобуржуазную интеллигенцию, выбитую из колеи империалистической войной и послевоенной депрессией. Здесь он — лишь один из многих. Своеобразие нашего автора — в том совершенно оригинальном оперении, которое он придает своим вещам, в парадоксальной неожиданности применяемых им установок и подходов, в необычности его художественного мировосприятия, в изощренной остроте его творческого зрения. Здесь Мак Орлан не идет путями, которые проложили другие, — здесь он выявляет свое, оригинальное лицо.

Первые литературные выступления Мак Орлана относятся к 1911—1912 годам. Формально это выступления

юмориста. Но уже самое беглое знакомство с рассказами, вошедшими в изданные Оллендорфом сборники «Les pattes en l'air» («Лапки кверху») и «Les Contes de la pipe en terre» («Рассказы глиняной трубки»), убеждает, что юморист наш — автор совершенно особый. Поразительно горькие вещи писал начинающий Мак Орлан! Желчно, с накипевшей злобой издевался он над людьми, над жизнью, которая уже тогда представлялась ему сплошной нелепостью. Ничего смешного нет в этих изображениях. Очень мрачная эта юмористика. «Дом безрадостного возвращения» («La Maison de retour écoeurant», 1912) завершает ранний период творчества Мак Орлана. В этом произведении с нарочито искаженными очертаниями, дерзко опрокидывающим установленные каноны и обыкновения, — в этой книге с перевернутой логикой и поставленной на голову композицией, в этой сверхэксцентрической книге нашли свое полное выражение все качества раннего Мак Орлана. Ошибкою было бы думать, что автор забавляется, что все его прыжки и ужимки — от веселья. Нет, мы имеем дело с очень «безрадостной» книгой. Разочарованность художника — предельна, он больше чем скептик здесь, он — нигилист. В самом деле, нет ни одного положительного изображения в этом романе, ни одного факта, который бы не был показан иронически, с издевкой, ни одного образа, который можно бы понять как родственный автору. Все, без изъятия, подвергнуто жестокому осмеянию, со всего сорваны внешние прикрасы, все беспощадно разоблачено. У автора нет определенной перспективы, нет почвы, на которую он мог бы опереться, — вот почему так абсолютен и лишен каких бы то ни было ограничений скептицизм автора. Вот почему эта желчная, беспощадно злая книга не поднимается до сатиры: автору не за что бороться, автору нечего противопоставить осмеиваемому, его жесточайшая ирония не оплодотворена каким-либо положительным заданием. Автор ни во что не верит, ничто для него не свято, ему не на что надеяться. Художник-нигилист, художник-богема бросает здесь вызов действительности, которую он ненавидит, которую он воспринимает как какой-то кошмар, как уродство. Он бессилен что-либо изменить в этой действительности, у выбитого из колеи интеллигента даже мысли не возникает об этом. Что остается? Горечь, злоба, желание издеваться, словесный, чисто литературный бунт. Таким бунтом и оказывается «Дом безрадостного возвращения».

Как в огромном вогнутом зеркале, извращены здесь линии, пропорции, отношения. Чудовищно преувеличены масштабы. Автор ставит нас перед невероятным сплетением нелепостей, громоздящихся одна на другую. Его пессимистическая философия перерастает здесь в вереницу причудливых образов, подчеркнута уродливых, обобщающихся в огромный, гнетущий кошмар. Книга отравлена горечью; ее злобная, презрительная парадоксальность объясняется непримиримой ненавистью художника к окружающей его среде. Это своеобразный протест, бесплодный, но очень решительный. Автор демонстрирует свою обособленность от социальной жизни тем, что он не удостоивает ее внимания. В самом деле, почти весь материал, использованный в «Доме безрадостного возвращения», взят из литературы (особенно характерно перенесение исторического образа Франсуа Вийона, поэта-бродяги XV столетия; в этом поэте наш автор нашел своего исторического родственника), а не из жизни. Только дважды обращается автор к тому, что можно назвать социальной действительностью, — в эпизоде с выборами и в эпизоде с академиками, — и мы видим, что здесь с особой яркостью вспыхивает его желчная, озлобленная ирония.

Шесть лет отделяют «Дом безрадостного возвращения» от «Матросской песни» («Le Chant de l'équipage»), и разница между двумя этими произведениями многозначительна. Мак Орлан заметно изменился за эти годы: он сделался более спокойным, менее эксцентричным, более углубленным. Не то чтобы он примирился с действительностью и разрешил мучившие его противоречия, нет, — просто болезнь затянулась, стала хронической, человек с нею сжился. Годы эти не были обычными, они вместили в себя войну и связанные с ней потрясения. Как и почти все писатели, пережившие войну, Мак Орлан посвятил ей несколько книг: «Мертвые рыбы» («Les Poissons mortes», 1917), «Боб-солдат» («Bob bataillonnaire», 1918), не весьма большого удельного веса, но с большой убедительностью свидетельствовавших о том, что пессимистический автор «Дома безрадостного возвращения» очень чутко прислушивался к отзвукам катастрофы, потрясавшей уродливый, обезображенный капиталистический мир.

К «Матросской песне» Мак Орлан подошел с новым, изменившимся сознанием. Годом раньше (в 1917 г.) в «Об-

ществе овечьего кафе» («La clique du café Brébis») он сделал попытку найти материал для положительного изображения, некое подобие идеальной действительности, некую романтическую надстройку над миром реальным. Он нашел это в похождении парижской богемы, снова связав своих эксцентрических героев с именем Франсуа Вийона, исторического предшественника. Очень показательно, где нашел свой рай разочарованный автор — в авантюрах отщепенцев большого города. Романтическую надстройку он создал по образу и подобию своему.

В поэтический обиход Мак Орлана входит новое слагаемое — романтика. Жестокий, беспощадный разоблачитель, откровенный циник и нигилист обращается к романтике в поисках почвы, на которую он мог бы опереться. «Овечье кафе» было лишь первым шагом в этом направлении. В «Матросской песне» элементы романтики развернуты полнее и шире. Здесь мы встречаемся с новым, совершенно законченным образом, в котором воплощены новые устремления художника. Здесь мы находим очень характерное сочетание горькой иронии, отличавшей художника в ранний период творчества, и романтики (пессимистической романтики), сделавшейся его новым откровением. В этом смысле «Матросская песня» имеет значение переломной точки, здесь скрестились две линии, определяющие творческий облик писателя.

Эта книга имеет известное отношение к роману Сервантеса. Перед нами — своеобразный вариант старой темы о Дон-Кихоте. Горький и страдальческий образ доблестного Ламанчского рыцаря, столь беспомощного перед лицом действительности, возрожден в бытовой обстановке Европы военного периода. Каждая эпоха имеет своих Дон-Кихотов, — и простодушный Жозеф Крюль, герой «Матросской песни», очарованный старыми преданиями о пиратах — рыцарях счастья, выбитый из колеи реальной действительности, одержимый химерами, — человек этот — маленький Дон-Кихот своего времени.

Мак Орлан любит эту изощренную игру с перенесением образов старой литературы. Порой он ведет эту игру совершенно открыто (как, например, в позднейшей новелле «Ночная Маргарита», где Мефистофель, Маргарита и Фауст переживают в обстановке современного Парижа все положения, приписанные им традиционным сюжетом). Порой он сохраняет только внутреннее психологическое содержание образа, раскрывая его новый современный ва-

риант (как это имеет место в книге о приключениях Жозефа Крюля).

Это использование литературных образов, уже давно сложившихся, давно сделавшихся традиционными, — чрезвычайно характерно для Мак Орлана. Художник, непримиримо настроенный по отношению к современной ему действительности, обращается к чисто литературному опыту, используя последний для построения новой романтической действительности. С одной стороны, это своеобразный пассивный протест против реальной действительности, с которой художник находится в разладе. С другой — это свидетельствует о том, как глубок разрыв между этой действительностью и художником.

Пессимизм нашего автора так глубок, что едва успели наметиться очертания положительного героя, героя-романтика, как уже оказалось необходимым его развенчать, подвергнуть его уничтожающему осмеянию. Ирония вступает в свои права. В «Матросской песне» иронична вся композиция романа: читатель знает, что идет ложная игра. Это делает все похожим на представление кукольного театра, где каждое движение предопределено. Ироничен и конец книги, намеренно эксцентричный, сугубо неожиданный, сугубо трагичный. Это обнаженное, ироническое раскрытие композиции позволяет автору подойти к материалу, анатомически рассечь его во всех направлениях, разделить на основные части, изъять каждый нерв. Это похоже на самобичевание. Автор издевается над тем, во что он хотел бы верить. Теплота красок, которыми написан Жозеф Крюль, одинокий искатель, глубина и проникновенность его психологической характеристики убеждают в том, что образ этот очень близок художнику, что здесь есть кровное родство. И все-таки этот романтик и мечтатель, маленький Дон-Кихот своего времени, развенчан. Жозеф Крюль, влюбленный в красочную экзотическую эпоху морских пиратов (сам автор влюблен в нее), хотел бы зачеркнуть реальную действительность, им ненавидимую, хотел бы укрыться от нее в мир романтических образов. Крюль великолепен в своем холодном презрении к миру реальному; великолепен и его романтический пафос, но автор не может скрыть, что герой его обречен, что он в тушике и должен погибнуть. И кто скажет, является ли история Жозефа Крюля фарсом или трагедией? Пессимизм нашего автора так глубок, что и положительного своего героя он не может оправдать.

Безысходная разочарованность этой книги, ужасающая пустота изображенной здесь жизни, бесплодие и обреченность всех попыток разорвать пределы серенького, беспечельного существования — превращают историю тщетных исканий Жозефа Крюля в убедительный и яркий социальнопсихологический документ. Лишь на почве безнадёжного, отчаянного пессимизма в оценке действительности могут вырастать литературные произведения, подобные «Матросской песне».

Раз вступив на путь романтизма, наш автор уже не сходит с него. В его творческом сознании совершается непрерывная работа по выработке романтического мировосприятия.

За «Матросской песней» последовали два произведения, в которых романтическое раскрылось с большей полнотой. «На борту «Утренней Звезды» («A bord de l'Etoile Matutine», 1920) и «Негр Леонар и мэтр Жан Мюллен» («Le nègre Léonard et maître Jean Mullin», 1921).

Преимственность первой книги от трагической истории Жозефа Крюля очевидна. Произошло только очень характерное перемещение: Крюль, наш современник, пленялся красочными авантюрами морских пиратов и дошел до сумасшедшей мысли возрождения этих авантур в совершенно неподходящих условиях современности. «На борту «Утренней Звезды» — это уже непосредственное изображение экзотического быта «рыцарей счастья». Вместе с образом Жозефа Крюля, который был промежуточным звеном между современностью и ушедшей исторической эпохой, выпала и ирония. Авантюры Мака Гроу и его мужественных друзей описаны нашим автором с сугубой сосредоточенностью, проникновенно, почти благоговейно. Появляется то, чего раньше не было, — любование изображаемым. Художник бережно перебирает возникающие в его сознании образы, он выступает с изумляющим богатством красок, он пишет поразительно сочно, с великолепной простотой, взволнованно. Но мы очень ошиблись бы, предположив, что, найдя наконец эту обетованную романтическую землю, создав наконец эту иллюзорную надстройку над действительностью, больно его жалящей, художник обрел спокойствие и жизнерадостность. «На борту «Утренней Звезды» — книга исключительно мрачная. Художник полностью перенес сюда свою разочарованность, и это окрасило пышное великолепие пиратской повести в черные цвета.

Это — подлинная романтика отчаяния. Беспочвенный, мягущийся писатель-интеллигент, зажатый в тиски классовых противоречий, продолжает исповедовать свою пессимистическую философию. Другие образы, другие краски, другие масштабы и соотношения, но то же сознание тупика, неразрешенных противоречий, безысходного отчаяния. Художник верен своей классовой психологии.

В романе «Негр Леонар» романтический инвентарь нашего автора дополняется новым элементом, который он впоследствии очень часто использует, — в этом романе впервые вводится тема чертовщины. Автор — слишком современный человек, чтобы всерьез относиться к этой старой романтической привязанности, — он освежает ее иронией. Разве может иначе говорить об этом человек, воспылавший в век химии и авиации, электричества и автомобиля? Но так или иначе, тема чертовщины становится одной из обычных тем Мак Орлана, необходимой частью его романтического мировосприятия. В «Негре Леонаре» он развертывает тему чертовщины в сугубо реальном, подчеркнуто будничном, бытовом окружении, — ведьмовские шабашы показаны без всяких декораций и аксессуаров, оголенно, как обыденнейшее явление быта. В этой установке и раскрывается ирония автора, — он снижает крикливый романтический жанр до уровня бытовой новеллы. К игре контрастов между действительностью и фантастикой (границы намеренно стерты), между традиционным подходом к сюжету и его модернизацией и сводится содержание «дьявольской» новеллы о негре Леонаре. Одной рукой восстанавливая старую романтическую традицию, наш разочарованный, мягущийся автор другой рукой уже разрушает свою надстройку; он обречен на постоянное искажение точки опоры, — это сказывается в большом и малом: от миросозерцания в целом — до отдельных поэтических образов и приемов.

1922 и 1923 годы были для Мак Орлана годами приближения к социальной действительности. Атмосфера была чрезвычайно напряженная: достигшее крайних пределов обесценивание франка, революционная ситуация в Германии, укрепление СССР — все это создавало для мелкобуржуазного французского интеллигента обстановку, совсем не располагавшую к спокойствию. Вышел из своей романтической раковины и автор «Негра Леонара». Нет ничего удивительного, что в своих литературных выступлениях, воззваниях, обострившихся социальным кризисом,

он сочетал изысканное мастерство романтика с политической программой обывателя, — эти вещи очень легко уживаются рядом. Испытание выявило со всею отчетливостью классовое лицо художника.

Комплекс 1922—1923 годов складывается из трех последовавших один за другим романов — «Эльза-кавалеристка» («La Cavalière Elsa»), «Коварство» («Malice») и «Интернациональная Венера» («La Vénus internationale»).

Тема «красной опасности» была очень модной, когда Мак Орлан написал «Эльзу-кавалеристку», этот обывательский пасквиль на гражданскую войну. Наш разочарованный романтик с большой услужливостью ответил на запрос испуганного мещанства: в романе ужас громоздится на ужас, реальная перспектива искажена до неузнаваемости. Так видеть факты мог только потребитель бульварной парижской прессы. Вот как низко пал наш изысканный автор, наш гордый разочарованный романтик! Впрочем, есть в «Эльзе-кавалеристке» одно достаточно ценное качество: книга вырастает из безоговорочного признания, что капиталистическая «цивилизация» есть гнивающая, обреченная на гибель цивилизация. Роман, несмотря на бульварный привкус его изображений, поднимается в финале до уровня социальной утопии. Европа залита ордами новых варваров, пришедших с востока, Европа изжила себя и бессильна что-либо противопоставить могущественным завоевателям. Это мрачное предвидение, это горькое признание оправдывает книгу.

В «Коварстве» этот мотив осуждения капиталистической цивилизации продолжает разворачиваться. Фраза, заключающая этот роман, могла бы послужить к нему эпиграфом: «Современное человечество разлагается, как опустивший голову цветок, в огромной вазе цивилизации...» Это образное определение иллюстрируется всем течением романа. Сюжет его странен (некий промотавший состояние француз продает свою душу дьяволу, — и это в очень реально выписанной обстановке — Германия 1922 года!), но не в этой схеме «дьявольского» сюжета дело, — здесь автор только ведет обычную свою игру с перенесением образов, освященных вековой традицией, — дело в том ощущении безвыходного тупика, в котором находится герой романа и мир, его окружающий, — в поражающем пессимизме оценок действительности, в той необычайно душной, спертой атмосфере, которую автор воссоздал в своем романе

как атмосферу послевоенной Европы. В этом смысле «Коварство» — выразительный социально-психологический документ.

«Интернациональная Венера» как бы замыкает круг. Это самый законченный и самый характерный из трех романов. Попытка осмыслить социальную действительность, вместить ее в некую схему привела автора к очень мрачной социальной химере, — в этой новой попытке предвидения с большой отчетливостью раскрылось классовое лицо автора. «Интернациональная Венера» — произведение с двойным содержанием. С одной стороны, это история похождения коммунистки Нади Блюменфельд, занимающейся международной революционной пропагандой. С другой — это повесть о глубочайшем кризисе европейской «культуры», которая, окончательно исчерпав себя, одряхлела и которая «скоро займет свое место в одном из московских музеев»... Если первый план романа разработан крайне наивно, сбивчиво (а местами и совсем нелепо), то второй вырастает в нечто чрезвычайно убедительное и глубокое по своему смыслу.

Рассказанное же о Наде Блюменфельд (эта милая «космополитка» развозит по всей Европе платочки, гребни и прочую галантерею и, прикрываясь столь благонамеренной миссией, занимается распространением «революционной заразы», позже она превращается в «министра пропаганды») — не больше, как вздорная басня, обличающая в ее авторе решительное незнакомство с тем явлением, о котором он взялся повествовать. Здесь наталкиваешься постоянно на тупую неспособность писателя разобраться в затронутом вопросе, на назойливое желание обрядить революционное движение в костюм дешевой романтики, таинственности, заговорщичества. (Все эти глупости, конечно, очень импонировали европейскому мещанству.)

Тем с большей яркостью выступает второй план романа, в котором дана характеристика современной цивилизации. Автор пытается выдвинуть здесь и некую положительную программу. Он вкладывает ее в уста Никола Гоэля, который проповедует туманную религию «нового мистицизма», возникающего «из скорости аэропланов, из сопротивления стали, из антенны беспроволочного телеграфа». Если этот мятущийся искатель и очень бесплоден в своих положительных устремлениях, то это не мешает ему быть резким, откровенным и решительным в критике европейской современности. Он видит, что «Европа жалко дрем-

лет», что историческое развитие ее чревато «смертельными неожиданностями», что цивилизация ее находится в «характерном состоянии агонии». Никола Гоэль твердо убежден, что «конец цивилизации» неотвратим и близок. Мысли этого упадочника-философа, бесспорно, являются и мыслями самого Мак Орлана. Свой роман он завершает мрачными символично-мистическими изображениями. Повествование обрывается на жутких предчувствиях надвигающейся грозы.

Два своеобразных мотива с большой выпуклостью выступают в романе: безотрадное положение «тощих» (как стаи голодных волков, бродят по дорогам Европы огромные массы «тощих» интеллигентов, опустившихся до люмпен-пролетарского уровня) и мотив все возрастающей «крестьянской силы», в руках которой начинает сосредотачиваться власть над миром («эти энергичные, хитрые, жадные люди», по мысли Мак Орлана, являются одной из основных причин гибели европейской цивилизации).

Если в мотиве «крестьянской цивилизации» слышатся отзвуки довольно типичных для современного французского обывателя взглядов, то в трагическом облике «тощих» находит свое выражение крайне неустойчивое положение интеллигенции в современных капиталистических условиях. Мак Орлан до болезненной остроты сгущает краски, но в основе его вырастающих в символику изображений лежит горькая правда о положении социальной группы, выразителем которой он является.

«Интернациональная Венера» была последней попыткой осмыслить социальную действительность. Автор, как мы видим, не пришел к определенным выводам, у него не сложилось четкой программы. Он произнес беспощадный приговор капиталистической «цивилизации», осудил ее на смерть, но он отказался привести этот решительный приговор в исполнение, отвернувшись от революции, испугавшись ее освежающей грозы. Так и останется наш автор на последующем творческом пути без ответа на существенный вопрос: если сгнивает капиталистический мир, в котором он живет, то что же должно прийти ему на смену и что надлежит делать человеку, увидевшему «неизбежный конец»? С этим неразрешенным противоречием Мак Орлан продолжает свой творческий путь.

Два года спустя Мак Орлан опубликовал очень интересную книгу — «В огнях Парижа». Он сделал попытку написать портрет большого современного города.

В сущности, это — новый литературный жанр, резко отграниченный от сюжетной прозы и совсем не похожий на то, что обычно называют «очерком». Автор мобилизует свои лучшие литературные качества, чтобы создать вереницу изображений, беспрерывно меняющихся, ослепительно ярких и динамичных. В основе этих изображений лежит действительность, но она не сфотографирована, не закреплена с документальной точностью: она послужила лишь предлогом для великолепного фейерверка образов, возникших в сознании художника, неожиданных и парадоксальных обобщений, причудливых и терпких метафор.

Автор называет конкретные имена, точно обозначает места действия, говорит о фактах, имеющих место в действительности, но он — нисколько не бытописатель. Его интересует лишь внутренняя значимость взятых явлений. Он не показывает, а философствует «по поводу». Он хочет построить своеобразную символику большого города. Он сугубо пристрастен в своих отношениях к изображаемому, — он видит только то, что он хочет видеть, и только так, как он хочет.

В этих ограничениях темы, в этих сознательных и бессознательных извращениях перспективы, в распределении света и тени (последнее сделано с подчеркнутой резкостью), в откровенно высказанных симпатиях и сожалениях, во всем философствовании — раскрывается с большой отчетливостью социально-психологический облик писателя. Мак Орлан — типичный городской художник. Насколько ему близок город, убедительно свидетельствует каждая страница «Огней Парижа». Это — почва, на которой он вырос, это — воздух, которым он дышит, это — единственная вера, которую он исповедует.

Здесь надвигается очень показательное ограничение. Париж Мак Орлана очень специфичен: это — ночной город, город ночных ресторанов и мюзик-холлов, город прожигателей жизни, воров, убийц и проституток. Наш автор не хочет видеть иного Парижа. Писатель богемы, беспочвенный разочаровавшийся интеллигент, отразил в этом специфическом пристрастии свою классовую природу.

Какое пышное цветение образов, какое трогательное проникновение в игру тончайших оттенков, какое изысканное остроумие! Все это нисколько не надумано, все это хлынуло с необычайной естественностью. Материал слишком близок здесь художнику, нет никаких тормозящих преград, единство совершенно органическое.

Мак Орлан неоднократно характеризовал капиталистическую цивилизацию как гнивающую. В «Огнях Парижа», бесспорно, самой искренней из своих книг (она похожа на исповедь), Мак Орлан написал самый уничтожающий из своих приговоров этой цивилизации. В чудовищной фантазмагории, какой представляется нашему автору современный Париж, в этом мрачном великолепии разложения возникает единственный, все себе подчиняющий символ: огромный город, впитывающий в себя последние крики буржуазной цивилизации, есть город над пропастью, обреченный город, город, охваченный смертельной болезнью. Не Париж, а Вавилон современной цивилизации! От его судорожных стремлений веселиться пахнет трагическим. Его смех — кошмарен.

Глубочайший пессимизм книги обостряется еще тем, что художник не в состоянии оторвать себя от этого обреченного Парижа, — под ногами у него нет другой почвы, на которую он мог бы опереться. Отсюда — нервная яркость книги, ее судорожная напряженность, ее тщетные метания. Автору не открывается никаких перспектив, — вот почему он занимается поисками мертвой красоты в явлениях распада. Это приводит его к своеобразной романтике, к мрачным фантастическим прозрениям, к изощренной образности. Оставаясь социальным документом исключительного значения, «Огни Парижа» являются интереснейшим свидетельством того, как формируется и чем определяется творческое сознание художника. Лучше всего можно понять Мак Орлана именно в этом произведении. Здесь социальные основы психологии художника выступают с обнаженной ясностью.

Последние произведения Мак Орлана, в которых так чудесно расцвело и усовершенствовалось его мастерство, — три новеллы сборника «Под холодным светом» («Sous la lumière froide», 1926) и новелла «Ночная Маргарита» («Marguerite de la nuit», 1926) свидетельствуют не только об окончательном созревании художника, но и о том, что он нашел известный компромисс с действительностью. Обостренная неудовлетворенность сменилась примирением, критический напор иссяк, — автор не рисует действительность розовыми красками, но он и не разоблачает ее. Он как бы решил не замечать ее. Он устал от бесплодных атак, он изверился в возможности что-либо понять в социальной механике, — не лучше ли отойти в сторону, отказаться от прямого участия в столкновении враждебных

социальных сил, замкнуться в своем творческом сознании? Так возникает новый этап в романтическом становлении Мак Орлана, — он отказывается от всего эксцентричного, внешне яркого, пестрящего, — начинает тяготеть к предельно простым, но углубленным образованиям. Он берет каплю психологической материи и хочет осмыслить ее, как микрокосм, подсмотреть кипящую в этой капле жизнь, раздвинуть бытие капли до пределов бытия целого мира. В этих преувеличенных, рассмотренных со страшной пристальностью кусках психологической материи и обрел художник свою иллюзорную надстройку над действительностью. Сюда вмещается его пессимистическая философия, не оставляющая никаких надежд, здесь раскрываются образы, возникшие в творческом сознании художника. Это похоже на театр марионеток: отошедший от жизни художник создает условную, недействительную действительность, отражающую его чаяния, воззрения, склонности.

Литературно это замечательные вещи: цельность и ясность поэтического образа, сдержанное благородство, великолепие красок, необычайная свежесть художественного зрения, необычайная углубленность — отличают эти новеллы. Социально и психологически это документы предельной обособленности от жизни, предельной замкнутости: так воспринимать мир может лишь тот, кто осудил себя на абсолютное одиночество.

В «Ночной Маргарите» старая легенда о Фаусте, получившая столько литературных обработок, рассказана как событие из жизни Парижа 1924 года. Ничто здесь не ново: и перенесение литературного образа, и мотив продажи души дьяволу, и ироническое совмещение несовместимых эпох. — все это наш автор взял из своего предыдущего опыта. Но он создал эту новую комбинацию старых слагаемых с удивительной глубиной и сосредоточенностью. В ее рамки он вместил столько больших человеческих эмоций, он так насытил ее горечью и разочарованием, он так откровенно обнажил ужасающую пустоту беспельного существования, что маленькая повесть эта стала многозначительной.

Три новеллы составляют сборник «Под холодным светом» — «Гавань мертвых вод» («Port d'eaux morts»), «Доки» («Dock») и «Огни Батавии» («Les feux de Batavia»). Последняя из них — весьма показательна для позднего Мак Орлана. Описан дом терпимости в портовом городе, но автора интересуют здесь не быт и не реалистическая интерпретация. Он хочет дать большее: в маленьком, со-



ЖЮЛЬЕН ГРИН И ЕГО РОМАНЫ

вершено будничном событии он хочет показать назревание огромной трагедии. Сумасшедшие надежды, охватившие дом терпимости в связи со слухами о прибытии легендарного корабля, набитого миллиардерами, — надежды, рухнувшие оттого, что корабля никогда не существовало в действительности, эти тщетные надежды наш автор делает символическими. Марсельские проститутки, охваченные смутными бесплодными чаяниями, обреченные на прозябание, превращаются в носителей огромной человеческой трагедии, далеко выходящей за пределы их скромного существования.

В новелле «Доки» рассказана и показана жизнь лондонской проститутки, слепой красавицы. Здесь также широко раздвинуты пределы темы. Маленькая Тесс любила мир до тех пор, пока она его не видела: мир, который она создавала в своих иллюзиях, казался ей ослепительно прекрасным. Обретя зрение, эта символическая проститутка пережила глубочайшую трагедию, потрясшую все существо ее: мир, реальный мир, открывшийся перед зрячей Тесс, оказался безобразным, уродливым, кошмарным! Как жалеет слепая, что она прозрела! Как глубоко ее разочарование! Трагическая история слепой красавицы возвращает нас к старым излюбленным мотивам Мак Орлана — к мотивам противоречия между реальной и воображаемой действительностью. Писатель нашел для их художественного выражения лишь новую, более спокойную, глубокую и зрелую форму.

Мы остановились на последнем этапе творческого пути Мак Орлана. Мак Орлан «Ночной Маргариты», «Огней Батавии» и «Доков» — это Мак Орлан последней формации. Как долго останется он в этом последнем обличье, покажет будущее, но думается, что этой ступенью завершается творческое развитие нашего автора, — здесь он нашел чрезвычайно удобное вместилище своей безысходной разочарованности, своей мрачной, пессимистической философии. Это окажется, по-видимому, надежной тихой пристанью для мятущегося интеллигента, который отчаялся разрешить мучившие его противоречия, углубился в себя, отгородился от подлинной действительности. Возможно, что здесь еще возникнут значительнейшие произведения, но, вне сомнения, все они будут окрашены одинаково. Мак Орлан окончательно превратился в «незаинтересованного созерцателя» жизни...

Жюльен Грин представляет одну из интересных фигур современной буржуазной литературы во Франции. Среди «всеобщего обесценения» естественно обратить внимание на писателя, пытающегося вернуться к традициям реализма и достаточно откровенного в признании того, что буржуазная цивилизация пришла к своему краю. Против собственного желания он становится разоблачителем. Неожиданно для самого себя он делается способным мастером «страшного жанра». Закат буржуазного искусства очень своеобразно отражается в творчестве этого писателя.

У Жюльена Грина нет и следа безумия, которое Селин, прославленный автор «Путешествия на край ночи», разжигает в себе; очень спокойный, respectable литератор, буржуазный литератор в полном смысле слова, создает яркую серию книг — документов, раскрывающих безотрадную картину прогнившего насквозь мира.

Чувство полной опустошенности, абсолютное неверие в возможность какого-либо прогрессивного стремления, попытка, избавившись от каких бы то ни было философских умозаключений, самым простым и непритязательным образом воспроизвести хорошо знакомую среду приводили и приводят Грина к чрезвычайно поучительным результатам. Капитализм — это его стихия, это воздух, которым он

дышит. В иной среде он едва ли представляет свое существование.

Для него непонятны искания лучших писателей современного Запада, собирающихся в Париж на конгресс защиты культуры. К чему все это? — говорит он себе. Разве можно предположить, что окружающая меня жизнь есть нечто подлежащее коренной ломке? Нелепо становиться против ее течения, увлекающего меня, как щепку, в свой водоворот. Писатель должен заниматься возможно более кропотливым изображением этой жизни. Сам я во всяком случае буду осуществлять эту программу. Это будет попытка современного реализма, не задумывающегося над тем, что он воспроизводит.

Из-под пера Грина выходят произведения, тесно соприкасающиеся друг с другом, ибо, несмотря на различие тем, обстановки действия и героев, они говорят об одном и том же — о мертвой скуке и монотонности жизни, утратившей смысл, о невероятном уродстве людей, возвращаемых этой средой, о превращении ординарных, обычных буржуа в нечто звероподобное. В повторении и подчеркивании темы, сделавшейся для него «вечной», — темы вырождения своего класса, Грин настойчив и прямолинеен. Его выступления приобретают с каждым разом все более глубокую убедительность.

В первом романе Грина «Монт-Синэр» («Mont-Sinère», 1926) показана с большим правдоподобием средняя буржуазная семья; автор тяготеет к кропотливому исследованию быта, к подробнейшему воспроизведению среды — перед нами попытка реалистического романа. Реализм Грина — косный, бескрылый, фотографический. Роман перегружен описаниями, распространенными, но бесцветными: тщетная попытка подражать недостижимым образцам прошлого. Мало действия и полное отсутствие идей, — роман Грина имеет все характерные черты дряхлеющей, утрачивающей свои жизненные соки литературы. Его можно было бы не заметить в общем потоке, не будь внимание писателя направлено к характернейшим и глубоко интересным явлениям внутри буржуазной семьи и всего буржуазного класса.

Люди, показанные Грином, похожи друг на друга в одном — все они утратили человеческое достоинство. Вырисовываются отвратительные черты далеко зашедшего вырождения. Пытаясь представить современного буржуа, Грин неизбежно приходит к образам невиданного челове-

ческого падения. С настойчивостью, которая свидетельствует о том, что это сделалось необходимым и естественным явлением окружающей его действительности, Грин изображает людей-чудовищ. Начав со спокойного, даже розоватого бытописания, Грин неизбежно приходит к «страшному». Он только фотографирует, а получается самый яростный гротеск. Изображаемое им настолько жутко, что кажется мрачной фантастикой. Вся литературная работа Грина находится на этой грани.

«Монт-Синэр» — большой парад ханжества, двуличия, человеконенавистничества, лживости, хищничества, самого мерзкого эгоизма, преступности. Все эти качества изображаемой им среды Грин по справедливости распределяет между немногими героями своего романа. Получается, что все это крайне типические черты, основные в характерах, воспроизводимых Грином. Вдова Флетчер отличается не только яростным скопидомством, но и кровожадной жестокостью. Самое страстное желание ее отравить или каким-либо другим способом устранить свою мать, старую миссис Эллиот, чтобы не тратиться на ее содержание. Самые темные стороны собственнической психологии, доведенные до предела, воплощены в госпоже Флетчер. Это сама гнусность. Вся жизнь в маленьком поместье Монт-Синэр сосредоточена вокруг самых отвратительных побуждений. Миссис Флетчер ненавидит свою мать, та живет в вечном страхе быть отравленной и мстит, старательно воспитывая в своей внучке Эмили чувство ненависти к матери, разжигая в девочке жажду собственности. Все спутывается в один безобразный клубок.

Самый интересный и напряженный момент романа, посвященный Грина очень пронипательным художником, посвящен «смене героев»: пока миссис Флетчер была хозяйкой в Монт-Синэр и над всем простиралась ее черная тень, маленькая Эмили казалась жертвой, «несчастной». Но вот она — взрослая, и мы видим в ней все качества ее чудовищной матери; начинается волчья схватка, грызня не на жизнь, а на смерть. В разгар этой дикой свалки сценой пожара в Монт-Синэр заканчивается первый роман Грина, ведущий в самые темные недра буржуазной жизни.

Опасаясь делать какие бы то ни было выводы, Грин дает замечательную аргументацию для самых беспощадных выводов о капитализме. Ему удалось запечатлеть уродство жизни, достигшее предела: он показал самое

настоящее вырождение, сопровождаемое разнузданностью самых грязных инстинктов, — и показал убедительно. Его герои чудовищны: материнство, дружба, любовь, все самые высокие человеческие чувства испачканы и испоганены в этом мире гниения. Это — клоака.

Все это — правда, которая хорошо сфотографирована. Вот где даже бескрылый реализм Грина становится достижением, которое очень заметно. Это свидетельство, мимо которого нельзя пройти.

Вся дальнейшая судьба Грина связана с этим исходным положением. Писатель будет развивать и усложнять полные мрака изображения, предъявленные в романе «Монт-Синэр». Он будет сохранять полное хладнокровие и равнодушие, рассказывая о людях и поступках, вызывающих отвращение. Он как бы утратил интерес и вкус к жизни, он абсолютно пассивен. Он никогда не вмешивается в развитие изображаемых им событий, ничем не возмущается и ничему не радуется, его письмо совершенно бесстрастно. Кажется, что он не ощущает подлинного смысла явлений, им изображаемых, он слишком тесно связан с этой действительностью, движется вместе с нею, не отделяет себя от нее... Мы не знаем взглядов Грина на искусство, но и без того ясно, что этот писатель вступает на путь реализма совсем не с прогрессивной целью. Правда, столь властно врывающаяся в произведения Грина, неясна ему самому. Современная литература имеет немало подобных писателей, разоблачителей *malgré soi*. Жюльен Грин, с исключительной сосредоточенностью работающий над образами современного распада, с очень большой полнотой и убедительностью воспроизводящий ночь капитализма, является здесь одной из выдающихся фигур.

В романе «Левиафан» («Leviathan», 1929) сосредоточено содержание, соответствующее «чудовищному» заголовку. Мадам Лонд — хозяйка пансиона в маленьком городке и торговка живым товаром — является новым воплощением вдовы Флетчер. В своих руках эта женщина держит грязные нити грязных человеческих судеб; отвратительна и уродлива жизнь, как в заколдованном круге вертящаяся вокруг этой чудовищной женщины. К пансиону мадам Лонд стекается все зловонное и мерзкое. В жизни, символом которой является мадам Лонд, нет ничего светлого и значительного. Это уже знакомый нам Монт-Синэр, показанный, пожалуй, еще более диично и откровенно (во всяком случае, автор уже не делает ника-

ких смягчающих оговорок, не переносит действие в очень условную Америку конца прошлого столетия, как то было сделано в первом романе).

С настойчивостью писатель говорит о полном обесмыслении жизни, об искажении и фальшивости всех человеческих чувств у своих буржуазных героев. Чета Грогжоржей, проживающая в вилле «Моя идея», подробнейшим образом показана с этой стороны; вполне respectable существование этих «небокоптителей», будучи рассмотрено с присущей Грину тщательностью, превращается в хорошее дополнение тому, что мы увидели в клоаке госпожи Лонд.

Во всем повинуюсь старой традиции, Грин пытается оживить свой роман любовной интригой, и сразу изображенная в «Левиафане» любовь превращается в выражение всей уродливости разлагающегося мира. Любовь Евы Грогжорж к господину Герэ, который, как и все люди Грина, не знает, для чего он живет на свете, любовь господина Герэ к Анжеле, которую мадам Лонд продает своим нахлебникам по сходной цене, — сплетаются в запутанный комплекс, в котором можно различить только одно: чувства здесь испоганены и соответствуют облику вырождающегося класса, чувства ведут к разнузданности самых диких инстинктов, к преступлению.

Завершение «Левиафана» не менее мрачно, чем конец романа «Монт-Синэр». Самоубийство Евы Грогжорж; навсегда обезображенная любовником, растерзавшим ее красивое лицо, Анжель; гильотина, приготовленная для Герэ, — как видим, этих «страшных», аксессуаров хватило бы и для бульварного романа. Но Грин совсем не бульварный романист. Он — вполне серьезный и нелицеприятный бытописатель — к этому нагромождению «ужасов» он пришел, следуя за действительностью, не отклоняясь ни на минуту от роли свидетеля. И надо сказать, что все эти обстоятельства имеют вполне естественный вид в романе Грина, они необходимы. В этом и заключается положительное значение книги Грина, им самим никак не предусматривавшееся. Буржуазный мир предстает перед нами в своем подлинном свете, трудно представить себе более убедительное разоблачение.

Не останавливаясь на романе «Адриенн Мезюра» (1928), идущем в том же направлении, обратимся к «Обломкам» («E Graves»), книге 1932 года. Грин продолжает свидетельствовать о современной жизни, следуя реалисти-

ческой традиции. С крайней добросовестностью описаны им все обстоятельства действия — улицы и площади Парижа, буржуазная квартира Клэри, мебель, ковры и прочее, внешность действующих лиц и то, как они одеты. Все это сделано с большим вниманием, серьезностью и спокойствием; кажется, что мы вступили в область равновесия и процветания. Но Грин ведет нас в знакомые уже места, в недра современной чудовищности. Филипп Клэри — жалкое ничтожество с респектабельной внешностью, и обе его спутницы, ожесточенно ненавидящие друг друга, — Элиана и Анриетта, составляют замечательный треугольник. Их полностью бессмысленное существование, в котором господствует мерзкий эгоизм, тупость, ложь, взаимная ненависть и поистине монументальное ханжество, воспроизведено Грином с несколько утомительной тщательностью и с полным спокойствием. Все это кажется ему совершенно естественным, он подходит к этим грязным отбросам человечества без какого бы то ни было предубеждения или критики. Как нечто значительное, содержательное, интересное воспроизводит он события, развертывающиеся в доме Филиппа Клэри — капиталиста с утомленными нервами и атрофированной волей. Благодаря этому обстоятельству, отнюдь не свидетельствующему о мудрости, проницательности автора, мы получаем очень ценный снимок, документ, содержащий множество поучительных деталей.

В романе мало действующих лиц — всего пятеро, если прибавить к уже названным Тиссерана, ничтожного любовника Анриетты, и маленького Робера, из которого ханжеская семья делает будущее ничтожество. Тем более тщательно анатомирует автор психологию своих героев, до ужаса односложную психологию собственников, неспособных на какое-либо целесообразное действие, тщетно старающихся заполнить пустоту своей жизни. Это мир всепроникающей фальшивости. Жизнь Анриетты не только совершенно беспредельна, но и представляет собой сплошной обман, Анриетта лжет и другим, и самой себе. В Элиане все отвратительно — и ее уродливая любовь к Филиппу, и ее ханжеская экзальтированность, и ее затаенная ненависть. Филипп Клэри — фигура, подробнее всего разработанная в романе, — представляет выразительное обобщение того типа, который Грин воспроизводит обычно, считая его весьма существенным проявлением современной буржуазной жизни. Филипп — «обломок», последыш, продукт распада. Надо представить себе историческое развитие бур-

жуазного типа от дельцов — победителей, показанных Бальзаком, до худосочных ничтожеств Грина, чтобы понять, насколько тесно литература, подобная «Обломкам», связана с агонией капитализма. С героем, подобным господину Клэри, можно встретиться лишь в литературе, отображающей далеко зашедшее разложение. У Филиппа нет никаких целей и стремлений. Он абсолютно равнодушен ко всему, за исключением своей внешности, он существует лишь в силу нелепой инерции, паразитизм его жизни ничем не прикрывается.

Пытаясь заглянуть в душу своего героя, кстати сказать рассматриваемого как вполне естественное явление, как положительное лицо, Грин находит там всего две резко выраженные черты, заменившие в этом вырожденке всю сложность человеческой психики: эгоизм и самую жалкую трусливость. Как видим, изысканный буржуа не более сложен в своих переживаниях, чем дикарь, с той только разницей, что у дикаря эмоции трусости не выходят за известные пределы, а душу буржуа, изображаемого Грином, они заполняют целиком, без остатка. Трусость — это подлинная стихия Филиппа Клэри. С трусостью связаны все проявления этого ничтожества.

Можно себе представить отношения, которыми связаны столь любопытные индивидуальности, подробнейшим образом описанные автором романа «Обломки». Здесь нет ни одного естественного, здорового, красивого порыва. Здесь все безобразно. Это само гниение.

В «Обломках» почти нет действия; серая, монотонная, полная скуки действительность, воспроизводимая романом, соответствует несколько бесцветному, как бы лишённому жизни повествованию. Реализм Грина, ценный своей документацией, замкнут в страшно узком кругу, он настолько лишен осмысленности, что даже кричащее безобразие действительности, показанной в «Обломках», остается незамеченным; Грину кажется, что все это не выходит из рамок допустимого. В романе нет и следа негодования или хотя бы иронии. Этот бескрылый реализм уже не соприкасается с великими достижениями Бальзака и других мастеров XIX столетия, это — хилый обломок, это — карликовый реализм. Книги Грина содержат материал для самых яростных сатир, на их основе могли быть сделаны обобщения, которые привели бы к великолепным творческим «открытиям» — все это недоступно художнику несмелому и эпигонствующему.

Реализм Грина держится на очень шатком основании, и не случайно все более проявляющаяся в произведениях этого писателя любовь к «визионерству», к иллюзорному, к фантастике. В «Обломках» с большим проникновением описаны бред и сны Элианы, сон Анриетты, формально выпадающие из общей ткани реалистического изображения; в новейшем романе Грина, называемом «Визионер», развитие этих особенностей продолжается. Почти всегда добросовестная, реалистическая документация приводила Грина на грань гротеска — настолько чудовищные явления фиксировались в его образах; разве вдова Флетчер или Филипп Клэри не гротескны в их ошеломляющей пошлости? От реализма Грина к современной гофманиане, к бредовым видениям Селина — один шаг. Не будет неожиданностью, если его сделает автор «Монт-Синэр», «Леви-афана» и «Обломков».

1935



АНДРЕ ШАМСОН

Андре Шамсон — писатель послевоенного времени. Всю энергию своего творчества он решил направить против капитализма, породившего бойню 1914 года, убивающего культуру и творчество.

Но талантливый писатель должен был преодолеть много препятствий и заблуждений, прежде чем он вышел на широкую дорогу антифашистского фронта.

Он предпринимает большую серию романов из крестьянской жизни. Великолепный знаток народного быта, он дает целую деревенскую эпопею. Многие детали здесь глупо реалистичны. Но обращение Шамсона к провансальской деревне было связано с некоторыми иллюзиями. Ему представлялось, что спасением от капитализма является возврат к «простой жизни», к патриархальным отношениям.

Лучший из ранних романов Шамсона — это «Люди у дороги», где показана деревенская беднота, которую пужда согнала с родных гор. Демократический пафос этой книги свидетельствует о том, насколько естественным, назревшим, необходимым было присоединение Шамсона к Народному фронту после фашистского выступления 6 февраля 1934 года в Париже.

В 1934 году вышел роман Шамсона «Год побежденных». Это был негодующий отклик на победу фашизма в

Германии, гневное разоблачение коричневого варварства. Шамсон прекрасно показал в этом романе братство французских и немецких рабочих. Глазами французского рабочего, попавшего в гитлеровскую Германию, он увидел, что фашизм — это «система рабства и страданий» для народа.

Книга эта, продиктованная ненавистью к кровавым палачам германского народа, грешит, впрочем, одним существенным недостатком: она пессимистична, в ней недостаточно четко намечена перспектива борьбы с врагом.

В 1935 году вышла новая книга Шамсона — «Четыре стихии». В нее вошло четыре рассказа.

В первом рассказе — «Сила слов» — разворачивается маленькая, на первый взгляд, драма. Ребенок, выросший в глухом уголке Прованса, привыкший называть все явления окружающего мира на родном провансальском наречии, никак не может понять, почему он должен забыть этот сладостный для него язык и говорить только по-французски, если он хочет быть «культурным». Незаметно и очень естественно раздвигаются рамки рассказа. От «войны языков» в деревенском доме мы переходим к неразрешимому при капитализме вопросу о развитии национальной культуры.

Тему остальных рассказов можно определить словами: «человеческое достоинство». Классовое общество коверкает человека с первых шагов его существования — это ясно для автора, проникнутого жаждой «нового человека».

Речь Шамсона на парижском конгрессе была речью «человека, который решил сражаться и сражается именно там, где происходит главный бой». В своей отповеди фашизму Шамсон сосредоточил внимание на разнузданной националистической демагогии фашистов, под прикрытием которой совершается уничтожение культуры. «Национализм — враг подлинно национального». Только победа социализма приносит раскрепощение всем национальным культурам. С трибуны конгресса Шамсон с восторгом говорил о «великом примере социального переустройства», о советской стране, где пышно расцвела социалистическая культура, в которую каждый народ Советского Союза вкладывает свое национальное своеобразие.

1936



ФРАНСУА МОРИАК И ЕГО РОМАНЫ

Франсуа Мориак — один из видных писателей современной Франции. В его произведениях много уродства, которым с неизбежностью отмечена вся культура умирающего капитализма. Но именно это уродство, вполне соответствующее действительности, это изощреннейшее безобразие, почерпнутое из жизни, делает книги Франсуа Мориака заслуживающими внимания.

Мориак ничем не маскирует своей заинтересованности в судьбах капитализма. Он подчеркивает эту заинтересованность на каждом шагу. В его романах развернута совершенно последовательная система взглядов, всегда окрашенная религиозностью. Мориак — католик: в своих книгах он свидетельствует не только о судьбах героев, но и о воле божьей. Он защищает капитализм под знаменем католической веры.

В статье Пьера Милля «Католические романисты» имя Мориака поставлено рядом с религиозным изуверством позднего Гюисманса, рядом с «одержимым» Ж. Бернаносом. Но вместе с тем романы Мориака отличаются одной особенностью, значительно увеличивающей их удельный вес: в них дано правдивое изображение буржуазного мира. Под густым слоем мистики в этих книгах всегда обнаруживается множество реальнейших черт действительности.

Это и делает Мориака разоблачителем. В его многочисленных романах дана такая картина современного капитализма, которую иначе как чудовищной назвать нельзя. Кажется, только художник, ненавидящий буржуазный мир, борющийся за его уничтожение, мог все это написать.

О своих героях Мориак говорит — «прокаженные»; жизнь, которую он показывает, — это «жизнь бесцветная, мертвенная», по его собственному определению.

Излюбленной областью Мориака является мораль. Круг действия его романов — семья. И едва ли исследования современных экономистов, историков, философов могут столь убедительным образом доказать разложение буржуазного класса. Книги Мориака замечательно показывают, что реальная основа буржуазной морали — деньги, расчет, корысть, что в эпоху распада достигает предела деградация человека, что моралью собственников поощряются самые низменные, позорные стремления.

Он пишет потрясающую эпопею вырождения.

Положение такого писателя внешне парадоксально. Стремясь защитить капитализм, он говорит о нем столько правды, что не одному Рамону Фернандесу приходилось с недоумением констатировать: «Наверное, автор затыкал нос, описывая подобные вещи!» Действительно, картина, нарисованная Мориаком, внушает одно отвращение, она поистине страшна. Но в этом «парадоксе» Мориака, в сущности, нет ничего парадоксального. Так далеко зашло разложение мира, который изображает Франсуа Мориак, что скрыть это уже нельзя.

И сколько бы автор ни окуривал ладаном своих героев, они не становятся от этого более привлекательными. В каждом романе Мориака показано не только «царство греха», но и «царство добродетели». Писатель пытается всегда подвести успокоительный баланс — «грех», то есть действительность, торжествует, прорываясь сквозь все покровы добропорядочности.

Люди Мориака — буржуа, захваченные тлением. Всегда воспроизводимая в романах этого писателя жизнь «нормальных» буржуазных семей предстает как гнездо темных, жестоких страстей, как водоворот хищнической зависти. Литератор, стремящийся воспеть капитализм как справедливую и вековечную систему, становится его обличителем. Литератор, с таким трогательным проникновением описывающий диваны, комоды, столы, ковры, каминные буржуазных домов, столь патетически говорящий о деньгах, состо-

яниях и наследствах, столь щепетильно советующийся с господом богом по каждому вопросу, литератор, желающий капитализму всяческого процветания, воспроизводит его как темное царство.

Это значит, прежде всего, что явления, которые показывает Мориак, сделались совершенно естественными, общепринятыми, каждодневными, — узаконились. Можно сказать, что этот писатель находит в безобразии, которое обнажают его романы, известный пафос. Пафос уродства. Он говорит о явлениях распада как о чем-то само собой разумеющемся, даже ярком, сочном, жизненном.

Литература гнивающего капитализма создает явления весьма своеобразные. Она порождает дегустаторов гибели, художников, которые воспроизводят разложение как самую высокую правду действительности.

У Мориака, конечно, не возникает и мысли о том, что его романы приговаривают капитализм. Ему кажется, что, не смешиваясь сам с этой мерзостью, сохраняя чистоту своих риз («даже в состоянии благодати мои творения рождаются из недр духовной моей смятенности, они — воплощение существующего во мне помимо меня...»), он все может принять как нечто оправданное, справедливое и законное. Так открыто зияют язвы действительности, что находят писатели, черпающие «радость творчества» в признании безобразия естественным явлением.

Насколько ясна связь творчества Мориака с современным литературным распадом, можно видеть хотя бы из речи Андре Шомена, произнесенной при приеме Мориака в Академию (ноябрь 1933 года), речи, как полагается, чрезвычайно галантной. Рассказав о первых литературных опытах Мориака (ряд стихотворений, опубликованных в начале нашего века), отметив, что литературными восприимчивыми начинающего литератора были Поль Бурже и Баррес (что в самом деле является поучительной деталью истории Франсуа Мориака), почтенный оратор счел своим долгом дать сжатую «формулу» литературной деятельности нового академика:

«Ах, мосье! как удивительно сложилась судьба молодого католика, пришедшего из Бордо за парижской славой! Каким вы подвергались влияниям, жертвой каких привязанностей вы стали! Ваша семья, ваши наставники имели все основания встревожиться. То, что вы увидели в жизни, — страшно. Тереза Дэкэйру — отравительница своего мужа. Юноша Даниэль, легко соблазняющий во время лет-

них каникул молодую девушку, с тем чтобы бросить ее осенью. Демоническая Флоранс, спекулирующая на чувствах одаренного юноши, чтобы устроить свой брак с богачом из Бордо, которого она немедленно обманывает. Свекровь, которая способствует смерти своей невестки. Дама из Бордо, которую любят одинаково страстно отец и сын и которая поддерживает нежные отношения со своим пасынком. Благонамеренная деревенская дама, всплывшая в зрелом возрасте неприличной страстью к красивому юноше весьма сомнительного поведения. Старец, которого ненавидят и травят его дети, называющие своего отца «крокодиллом»...

Несмотря на некоторую абстрактность изложения, отличающую весь доклад господина Шомена, «формула» показывает, в каком тесном кругу вращается мысль Франсуа Мориака. Докладчик при всем своем желании не мог бы найти в произведениях Мориака более благопристойных и более соответствующих торжественному случаю сюжетов. Последовательность, с какою этот писатель каждый раз констатирует ни с чем не сравнимое безобразие действительности, им описанной, поистине поучительна.

То, что Шомен называет «одержимостью» Мориака, какое-то неодолимое влечение писателя к характеристам, отмеченным печатью вырождения, к теме моральной гибели («Ложный блеск поверхности не мешает вам предвидеть приближение конца. Полное соков дерево вызывает у вас мысль об омертвевшем стволе, молодое растение напоминает вам сгнившую траву, красивое лицо заставляет вас думать о неизбежном разложении плоти. Жизнь в цвету кажется вам преддверием могилы») является результатом самой действительности, с огромной убедительностью подтверждающей полную реальность самых чудовищных образов Мориака. И просто жалкими кажутся попытки смягчить и сгладить впечатление, производимое огромной панорамой, которую составляют романы Мориака, ссылаями на то, что перед читателем разворачивается вечная борьба между «телом» и «духом», между «грехом» и «добродетелью», что простым упадком религии объясняется все то безобразие, которым переполнены книги Мориака.

Нет, этими дешевыми и грубыми уловками нельзя скрыть подлинный смысл произведений, рисующих отвратительную «агонию» (это слово употребляет Шомен) бур-

жуазного класса! В этом и заключается большая ценность книг Мориака. Счистив с них католическую шелуху («привести к подножию креста» — постоянная цель автора), мы всегда обнаруживаем сочное реалистическое ядро.

Романы Мориака похожи один на другой. Часто они связаны общностью действующих лиц, но еще более существенна их внутренняя взаимная близость. Самым последовательным образом придерживается Мориак единствены темы и среды. Темой Мориака является разложение, среда — буржуазная семья, показанная как обособленная от всего мира клетка. Действие, лишь изредка перебрасывающееся в Париж, как правило, развивается где-нибудь в захолустьях юго-западных ланд. Все эти Аржелузы, Сен-Клеры, Калэзы, Лиожа и Люгдюносы — деревни и городки, разбросанные в небольшом радиусе от Бордо, почти неотличимы друг от друга, так же как и те семьи, жизнь которых раскрыта в романах Мориака, — Фондодежи, Дэкэйру, Дэгилемы, Дэба, Форка. Все сливается в один «поток грязи», по собственному выражению Мориака.

Эта своеобразная конденсация создает впечатление «спертости», свойственное всему, что сочинил Мориак. Кажется, что этот мир задыхается от отсутствия воздуха, что здесь отравлена сама атмосфера.

Хорошим образцом мориаковского романа, заключающим в себе все особенности установившегося своеобразного стандарта, может служить «Клубок змей» — книга 1932 года. Именно это произведение имел в виду Шомен, говоря о «старце, которого ненавидят и травят его дети, называющие своего отца «крокодиллом». Перед нами многочисленная семья Фондодежей. С замечательной откровенностью показано, что здесь давно угасли все человеческие чувства и переживания. Все сводится к неистовой, озверелой борьбе за миллионы старого Фондодежа, приговоренного к смерти. Отец страстно ненавидит свое потомство, настороженно ожидающее той счастливой минуты, когда можно будет разделить наследство. Дети и внуки сцепились друг с другом в смертельной ненависти. Старик Фондодеж (роман написан как интимный дневник его) видит все грязные интриги своих детей, кровно заинтересованных в его смерти; ему хочется «сокрушить могучей рукой этих крупных насекомых, раздавить каблуком этих спутавшихся гадюк», и он собирает последние остатки сил, чтобы

отомстить своим детям, лишив их наследства. С этой целью он разыскивает своего внебрачного сына, но очень скоро убеждается, что и этот отпрыск его представляет собою гнусное ничтожество.

Бессильной ненавистью охвачен умирающий Фондодеж; он презирает не только чудовищных детей своих, но и себя самого. Момент встречи с внебрачным сыном так описан в дневнике старого скряги: «Я измерил силу ненависти к самому себе, когда увидел представший предо мною призрак меня самого». Ничего, кроме взаимной ненависти, грязной злобы, подлости, самого мерзкого цинизма, не осталось в «людях», выступающих перед нами. Вокруг заветного сейфа, вокруг описей имущества, вокруг процентных бумаг, вокруг миллионов «крокодила» сконцентрированы все интересы добропорядочного семейства. Необычайное оживление, чисто биржевой ажиотаж царят в доме умирающего. Старик чувствует себя как зверь, загнанный в темный угол, из которого нет выхода («семейный круг все теснее стягивается у моей кровати... вы сидите здесь, вы следите за мной...»). Его окружает свирепая свора, приготовившаяся к нападению. И дикая вакханалия дележа разыгрывается еще раньше, чем перестает дышать старый Фондодеж.

Роман Мориака дает вполне реальную картину современной буржуазной семьи. Как капли воды, эта отдельная клетка отражает в себе буржуазный мир. Мориак обнаруживает глубочайшее знание той действительности, которую он воспроизводит; его роман переполнен деталями, которые не изглаживаются из памяти. Это самый компетентный свидетель. Убедительность книги «Клубок змей» огромна, и вполне понятны переживания какого-нибудь Андрэ Терива, который написал о книге Мориака в газете «Тан», пародируя «возможное советское предисловие»: «Еще никто не описал с такой прозорливостью всю мерзость буржуазии и чудовищность капитализма». Ведь пародия господина Терива очень близка к истине!

Сейф старого Фондодежа играет исключительно важную роль в романе «Клубок змей» — это своеобразный композиционный центр книги. Все, что можно назвать переживаниями героев Мориака, непосредственно связано с собственностью, с денежным интересом, с разнузданным шкурничеством. Эта глубоко реалистическая черта романа проявляется повсюду, составляя своеобразную квинтэссенцию «чудовищности» изображений Мориака. Перед чита-

телем проходит жизнь, уродливая в каждом своем проявлении, это — само гниение, это — сама пошлость; здесь нет места подлинным чувствам и чистым побуждениям, здесь невозможна любовь (старый Фондодеж замечательно говорит о своей жене: «мы сцеплены с тобой, как лиса с капканом»). Большая галерея характеров, нарисованных Мориаком, — пошляков, подчиняющихся лишь зову своего брюха, ханжей, скрывающих «под красивыми названиями самые низкие чувства», вырождков, позорящих имя человека, — показана с подчеркиванием основного акцента: все они на одно лицо, все они отмечены одной печатью вырождения.

Остается сказать, каким же образом Мориак объясняет все им описанное. Оказывается, что во всем виновато «безбожие» старого Фондодежа, когда-то проявленное им сочувствие радикалам, «клемансизм». Отец семейства не ходил в церковь — вот и причина непристойного семейного разлада. Впрочем, сам автор не слишком усердствует в этом комическом доказательстве, находящемся в таком явном несоответствии с силой тех реальных, ярких картин, которыми заполнен роман «Клубок змей». Правда, он пытается привести закоренелого грешника к раскаянию и примирению в тот патетический момент, когда вся разъяренная стая родственников кинулась делить семейное серебро и сервизы. Этот мрачный фарс является прекрасным завершением книги.

Цикл Терезы Дэкэйру принадлежит к самым значительным произведениям Мориака. Он начал был в 1927 году романом «Тереза Дэкэйру», продолжен в 1935 году романом «Конец ночи», окончание еще предстоит. Обычный «поток грязи» (Мориак часто пользуется этим обозначением) течет перед нами, клетка семьи показана с обычным проникновением в самые глубокие и самые отвратительные ее свойства. Ларроки и Дэкэйру — провинциальные буржуа, извлекающие свои доходы из сосны юго-западных ланд, «чувство собственности у них в крови». Они бесцветны и уродливы, — взять ли их внешний облик («молодой Дэгилем — этот череп, эти усы жандарма, эти покатые плечи, этот пиджачок, эти коротенькие, жирные ляжки в полосатых — серых с черным — брюках... ну что же! мужчина, как и все другие, одним словом — муж»), взять ли их внутреннее «содержание»: полная пустота жизни, ужасающая ограниченность интересов, лицемерие. В этой среде испоганены все человеческие чувства, здесь все пропи-

тано ложью и ханжеством. «Удушающая атмосфера», — говорит Мориак.

Все это кажется особенно вышуклым благодаря тому, что сама Тереза Дэкэйру делает попытку «выбраться на свежий воздух, чтобы не задохнуться окончательно». Эта женщина бессильна вырваться из замкнутого круга, и сама она не менее страшна, чем окружающая ее среда, но все же в свете ее слепого и бесплодного возмущения все грани выступают с особой отчетливостью. Тереза, вышедшая замуж за глупого и тупого Бернара по расчету («соблазнила перспектива обладать огромными лесными пространствами»), с ужасом убеждается, что жизнь, предстоящая ей, «удивительно похожа на смерть». Вместе с тем, как укрепляется в ней мысль, что она «приговорена к пожизненной каторге», она начинает все более болезненно ощущать гнусность и бесчеловечность окружающего ее мира («Семья! перед остановившимся взором Терезы возникла клетка, обнесенная изгородью из бесчисленных живых тел, клетка, за каждой щелью, за каждой скважиной которой были глаза и уши. В глубине этой клетки, уткнувшись подбородком в колени и обхватив руками ноги, неподвижная, съжившаяся, сидит Тереза в ожидании смерти»).

И так как Тереза ищет выход («в полном одиночестве шла она по какому-то туннелю; сейчас она в самом темном его месте; без размышлений, как животное, повинаясь лишь инстинкту, должна она выбраться из этого мрака, этого дыма на свежий воздух, скорее! скорее!..»), оставаясь верной традициям мира Дэкэйру, то страстное желание освободиться заводит ее лишь в еще более глубокий тупик.

Преступление! Преступление, тщательно укрываемое в тайниках семьи, оберегающей свою «честь». Как часто, с какою неизбежностью приходит благонамеренно-христианский автор к самой низменной уголовщине. Мориаковский мир легко и естественно допускает преступление, в преступлении он находит самое убедительное свое раскрытие. Преступление ему свойственно. Тереза, «подчиняясь неумолимому закону, скрытому в тайниках ее души», начинает подливать медленно действующий яд в лекарство своего больного мужа; она уже близка к цели, когда ее изобличают. Бернар остается жить, и отравительница должна понести наказание.

Здесь с полной ясностью обнаруживается, что такое мир Дэкэйру и Ларроков. Тереза «не смогла разрушить

семью, следовательно, должна будет погибнуть сама; они имели основание считать ее чудовищем, но и она находила их чудовищными... незаметно для окружающих они медленно, методически будут ее уничтожать». По этой схеме и разворачиваются события. «В интересах семьи» судебный процесс прекращен; преступница будет подвергнута гораздо более утонченному и свирепому, чем обычная тюрьма, наказанию. К ней будет применена пытка презрением, ее будут «медленно и методически» истязать, «честь семьи вдохновит» всех Дэкэйру на самую бесчеловечную расправу с Терезой. С замечательной выразительностью в этом садизме домашней каторги проявляются все характерные черты того мира, в смрадные недра которого вводит нас Мориак.

Образ Терезы Дэкэйру — это романтика Мориака, такая же мрачная, как и все его творчество. Романтика бескрылая и опустошенная, ибо в ней нет никакого пафоса. Мориак не решается оторвать Терезу от мира Дэкэйру, что необычайно обострило бы весь замысел, он не решается даже сделать ее жертвой этого гнусного мира, он трусливо сводит все к «тайникам ее души», к року преступления, тяготеющему над этой женщиной, к тому, что она «заблудшая».

Мориак постепенно колеблется между тем, чтобы оправдать отравительницу («святая Локуста», как жеманно выражается он) и осудить ее, чтобы не пострадала благопристойность романа. Вот почему Тереза, бесспорно возвышающаяся над всем, что ее окружает, не становится той яркой и монументальной фигурой, которая могла бы возникнуть на ее месте в других обстоятельствах, — этому мешает весь «уклад» мориаковского творчества. Решившись показать Терезу и для придания остроты даже проявить некоторое сочувствие отравительнице, Мориак далек от того, чтобы поднять этот образ до подлинного трагизма (вспомним лесковскую «Леди Макбет»), — это было бы слишком. По этой причине Тереза и получилась столь мелкой и — чем дальше, тем больше — жалкой.

Но даже то, что казалось дозволенным в 1927 году, не дозволено в 1935. Возвращаясь к Терезе в романе «Конец ночи», автор стремится вытравить последние черты непокорности в облике своей героини. Теперь речь идет только об искуплении. Мы застаем состарившуюся женщину в Париже, всеми оставленную, одинокую, опозоренную. Она

доживает свои дни, мучимая воспоминаниями о «временах своей преступной молодости». Ее «уничтожили». Она уже никогда не поднимется. Ни на минуту ее не покидает страх преследования.

Это человеческое падение изображено сильными и яркими чертами. В панораму чудовищности Мориак вписывает новую, потрясающую деталь. И когда одинокая парижская квартира Терезы неожиданно попадает в сферу «семьи» (приезд дочери Марии, погнавшейся за своим женихом в Париж; появление этого жениха, Жоржа Фило), события стучаются в ядовитый кошмар. Тупая, озлобленная эгоистка Мария, мелочный пошляк Фило; их жалкая, фальшивая и бездарная любовь; но это еще только начало — увидев Терезу, Фило влюбляется в нее, и старуха готова ответить ему взаимностью, она готова разрушить счастье дочери, — только в последний момент она отказывается от своего намерения. Перед нами один из мориакских «клубков».

Для того чтобы представить себе, каким путем почтенный автор приходит к очень реальному и глубокому изображению буржуазного быта, чтобы увидеть все замысловатые петли тщетной риторики, сквозь которую властно прорывается доподлинная правда во всем ее ужасающем безобразии, — приведем предисловие к «Концу ночи», датированное не без кокетства: «Рим, праздник богоявления». Оно интересно во всех отношениях. Сопоставив этот творческий манифест с теми изображениями буржуазного быта, которые дает Мориак-художник, видишь, что здесь нет соответствия. Ценность книг Мориака и определяется этим несоответствием между намерениями моралиста и тем, что вносит в образы художника неотвратимая действительность.

Франсуа Мориак серьезно обеспокоен этим противоречием и, видимо, намерен заняться его устранением. Напутственные слова господина Шомена («Вас успели утомить чудовища и грешники, с которыми до сих пор сталкивала вас безжалостная судьба. Вы стремитесь познакомиться с другими представителями рода человеческого. К счастью, они существуют. И для вас настало время заговорить о добродетели... Разве не восхитительны, например, подвиги наших миссионеров в колониях!..») не могли не показаться соблазнительными, ведь они обещали желанную гармонию. Во всяком случае, «Конец ночи» свидетельствует, с какой настойчивостью отрещивается Мориак от роман-

тической Терезы-отравительницы, называя это «пройденным» и «изжитым» этапом; последние годы Терезы он стремится представить как мистерию искупления.

«Я не хотел, чтобы «Конец ночи» являлся продолжением «Терезы Дэкэйру», мне хотелось дать портрет женщины на склоне лет, той женщины, которую я уже описал во время ее преступной молодости. Нет необходимости знать первую Терезу, чтобы заинтересоваться той, о последней любви которой я здесь рассказываю.

Вот уже десять лет, как, устав жить во мне, она требовала смерти, я же желал, чтобы эта смерть была христианской, и потому назвал эту книгу, которой еще не существовало, «Конец ночи», не зная еще, как эта ночь кончится: оконченное произведение никогда полностью не оправдывает тех надежд, которые заключаются в его названии.

Читателю, который вправе желать, чтобы всякое литературное произведение отмечало этапы морального совершенствования, и который, возможно, будет удивлен этим нисхождением в ад, куда я снова его увлекаю, необходимо напомнить, что моя героиня связана с тем периодом моей жизни, который мною уже давно пройден, и является свидетельницей уже изжитых возрений.

Впрочем, хотя эти страницы были написаны мною с одним только намерением показать в ярком свете страдальческий образ Терезы, сейчас я знаю, чем они для меня являются и что прежде всего я в них открываю: это способность, свойственная существам, над которыми с особой силой тяготеет рок, способность говорить «нет» сокрушающему их закону. Когда Тереза неуверенным движением откидывает волосы со своего лысеющего лба, чтобы юноша, которого она пленяет, почувствовал к ней отвращение и ушел от нее, — этот жест является оправданием всей книги. При каждой встрече несчастная вновь к нему прибегает, не переставая вести борьбу против присущей ей способности отравлять и развращать. Но она принадлежит к тому роду существ (и их немало!), которые выйдут из мрака ночи, только уйдя из жизни. От них требуется только одно — не мириться с этим мраком.

Зачем прерывать эту повесть прежде, чем Тереза будет прощена и удостоится примирения с богом? В действительности эти утешительные страницы были написаны, затем порваны: я не представлял себе того священника, который мог бы исповедовать Терезу. В Риме я обрел такого

священника, и теперь я знаю (возможно, когда-нибудь на нескольких страницах я расскажу об этом), как Терезу озарил свет смерти».

Из этого документа, приоткрывающего завесу над теми малоплодотворными для творчества побуждениями, которые лежат в основе литературной деятельности Мориака, вытекает одно важное для понимания образа Терезы Дэкэйру обстоятельство. Как видим, автор старался изо всех сил «примирить ее с богом», то есть изобразить «добродетель», дать «положительную» схему, поповскую пропись. Он сам признает свою неудачу. Книга достаточно испорчена клейким религиозным сиропом, но ее образы с большой силой и конкретностью отражают буржуазную действительность, — в этом и заключается интерес книги, ее ценность. Франсуа Мориак находится в весьма затруднительном положении — он воюет с собственным талантом писателя, воюет с искусством: если бы полностью победили изложенные им принципы», книги Мориака могли бы читать только католические ханжи, если они вообще читают какие-либо книги. Это был бы конец писателя. Автор «Конца ночи» представляет известную ценность для литературы до тех пор, пока ему не удастся оторвать свои изображения от действительности. Он может быть лишь поэтом «чудовищности», как бы это ни противоречило его субъективным намерениям.

Все романы Мориака связаны единством содержания. Герои нередко повторяются, подобно Терезе Дэкэйру. Таковы, например, романы, в которых выступает Алэн Форка; для полноты картины дадим представление об этом цикле, интересном уже хотя бы потому, что Мориак пытается нарисовать здесь положительную фигуру. У одного французского критика, вполне сочувствующего нашему автору, у Марселя Арлана, можно найти весьма любопытное признание: оказывается, что Франсуа Мориак пишет романы не только о греховной земле, но и о небе. К произведениям второй категории Арлан относит «То, что было потеряно» (1930), книгу, в которой впервые появляется Алэн Форка. Продолжение цикла — роман «Черные ангелы», только что вышедший.

Роман «То, что было потеряно» представляет попытку уравновесить грех и добродетель. Нескольким «чудови-

щам», изображенным с большой сочностью и убедительностью, противопоставлены люди, верующие в бога, «чистые»; достигнув этой пошловатой симметрии, автор, по видимому, остался доволен собой. Интересно, что и в этой книге, фальшивость которой выставлена напоказ, пространно «чудовищам», расположившимся с полным комфортом, и мало места «чистым», оттесненным на второй план. Борюмочет свои молитвы старуха Бленож, сокрушаясь о падении нравов, бесплотной тенью проходит молодой святоша Алэн, но все это — плоская абстракция по сравнению с тем, как течет жизнь в лагере «чудовищ». Существование молодого Бленожа или четы Рэво отмечено каким-то особым напряжением пошлости. Все то, с чем обычно встречаемся мы в романах Мориака, дано здесь в исключительно сильных дозах. Перед нами поистине патетические ничтожества. Вся гнусность быта двух почтенных семейств получает свое последнее выражение в самоубийстве Ирэнны Бленож, отравившейся гарденамом при явном попустительстве своего мужа. В этом мире самого отвратительного эгоизма, лицемерия, презрения к человеку все это кажется совершенно естественным. Эту клоаку наш автор описывает очень ярко, перед нами кусок современной действительности. Но как же сделать, чтобы эти страшные слежки с действительности не слишком пугали? Как прикрыть их безобразие? Мориаку кажется, что достаточно объяснить все происходящее «безбожием», достаточно прослоить рассказ причитаниями старой Бленож, достаточно указать перстом на Алэна — и можно успокоиться. Пусть благонамеренный автор остается при этом убеждении. Но как объяснит он, что и положительные личности, которые он выводит, как две капли воды похожи на «чудовищ»? Старуха Бленож с молитвою на устах подталкивает Ирэн к самоубийству. А что касается Алэна, то ведь единственно реальной чертой этого персонажа являются подозрительные отношения его с сестрой.

Роман «Черные ангелы». Алэя Форка уже носит сутану. Правда, в приходе говорят больше о том, что молодой аббат согрешил со своей сестрой, чем о его благочестии, но ведь мы уже знаем, что и «чистое» у Мориака покрыто грязью. Во всяком случае, в руках Алэна собираются все нити событий. Может быть, для того чтобы сильнее выделить эту фигуру, Мориак написал особенно мрачный, сплошь черный фон. И, как всегда, он достиг убедитель-

ности и правдоподобности именно в этих изображениях «ада».

Прочесть этот черный роман — значит распутать новый семейный «клубок», на этот раз особенно запутанный и особенно грязный. Габриэль Градэр, «внушающий ужас» автору с первых же страниц, — негодяй, который не останавливается ни перед чем, авантюрист, развратник; Сенфорьен Дэба — скряга, ханжа, озверелый стяжатель, — вот отцы; дети достойны своих родителей; особенно колоритна Катрин Дэба, проявляющая необычайную жестокость и хитрость в семейной войне. Градэр и Дэба женаты на двоюродных сестрах, они владеют общим имением и фабрикой в Лионе — «родственные» отношения выражаются в закоренелой вражде, в обоюдной ненависти. Градэр с нетерпением ожидает смерти больного астмой Сенфорьена Дэба и даже пытается активно вмешиваться в ход событий; со своей стороны, Сенфорьен затрачивает остаток своих сил на то, чтобы уничтожить Градэра. Вся семья принимает участие в этой остервенелой схватке не на жизнь, а на смерть.

Как всегда, Мориак дает совершенно замкнутую семейную клетку, описывая ее с исключительной тщательностью. Лишь изредка мы узнаем о том, что существует какая-то действительность, помимо гнусного существования Градэров — Дэба, что, например, каждое утро «вслед за ревом сирены открываются ворота фабрики, впуская рабочих»; это отсутствие перспективы делает особенно ощутимыми затхлость, застойность, мертвенность того, что с таким проникновением описывает Мориак.

Как это свойственно нашему автору, самый напряженный момент действия в «Черных ангелах» представляет простую уголовщину, — роковым образом христианствующий писатель тяготеет к приемам уголовно-сыщического романа. Градэр убивает любовницу, чтобы замести следы своего темного прошлого и выскользнуть из сети, которую расставил ему Сенфорьен Дэба. О преступлении знают все Дэба и Градэры, но «в интересах семьи» преступление скрывают. Среда, которую показывает Мориак, допускает преступление как нечто естественное.

Когда убийство, совершенное Градэром, приводит повествование к кульминационной точке, автор принимается за подведение баланса. Конечно, причина всего зла лежит в упадке религии (Градэр — «сын неверия, мрака, отчаяния»). На горизонте появляется аббат Алэн. Градэр при-

знается ему во всех прегрешениях своих (читая его интимный дневник, аббат видит, как «из-под целомудренной голубой обложки выходят стада проституток, сводников, сутенеров, педерастов, кокаинистов и убийц» — эта четкая формула дает представление об атмосфере романа) и получает полное прощение. Мы покидаем его в тот момент, когда он становится вполне квалифицированным праведником. Алэн возносит хвалу богу, спасшему «заблудшее создание» от власти «князя тьмы».

Как видим, Франсуа Мориак старается доказать, что положение не безвыходно. Но это не удается ему. Против этого восстает содержащаяся в творчестве Мориака правда. Писателю пришел бы конец, если бы разлад его внутреннего мира заменился фальшивой гармонией.

1936



«ИСПАНИЯ, ИСПАНИЯ!»

«Эта книга — не памятник, на который Испания имеет право, это не героический эпос, который должен быть создан и будет создан.

Еще не пришло время. Крики раненых, стоны умирающих, вопли ужаса наполняют пространство. Мадрид окружен и, может быть, завтра утонет в потоках крови и страданий...

Сейчас время корреспондентов с театра военных действий, а не писателей. Час борцов, а не историков. Час поступков, а не рассуждений.

Я не писал этой книги, она сама написалась».

Таким предисловием открывается весьма интересная книга Жан-Ришара Блока «Испания, Испания!», дающая живое изображение борьбы испанского народа с фашистскими бандами, дающая оценку событиям с точки зрения передового французского писателя, одного из активнейших деятелей Народного фронта во Франции. Эта книга пронизана горячим сочувствием героическим защитникам свободы, в ней нет ни одной равнодушной строки. Слова Блока — это слова борца, вдохновляемого непримиримой ненавистью к фашизму.

Первая часть книги носит название «Барселона, Валенсия, Мадрид». Это ряд живых, запоминающихся набросков революционной Испании в самом начале борьбы. Блок рас-

сказывает о том, как народу удалось расправиться с фашистскими мятежниками в крупнейших центрах Испании, хотя у защитников свободы не было почти никакого оружия. Победа была достигнута лишь ценою поистине изумительного героизма. Блок описывает грандиозный подъем, которым охвачены трудящиеся города и деревни, беззаветную преданность антифашистских борцов, которую он наблюдал повсюду.

В очерках Блока обрисованы разнообразнейшие представители испанского народа, поднявшегося на борьбу с фашизмом. Перед нами проходит большая галерея интереснейших фигур: рабочие, с которыми писатель встречался в Барселоне и Валенсии, крестьяне, с которыми он беседовал во время больших переездов по стране, художники и писатели, видные руководители антифашистской борьбы Ларго Кабальеро, Компанис, Асанья.

Мы переносимся в накаленную, грозную атмосферу гражданской войны. Блок пытливо всматривается в события и людей. Он нащупывает в сложном и, на первый взгляд, очень пестром калейдоскопе черты глубокого единства. Он видит, как повсюду возникает и закрепляется суровый революционный порядок, как сплываются в одно целое элементы, еще недавно враждебно относившиеся друг к другу. С этой точки зрения Блока особенно интересуют анархисты, как известно, не сразу, с довольно упорным сопротивлением, осознавшие необходимость строжайшей боевой дисциплины. Блок подчеркивает огромную работу испанских коммунистов по цементированию единого народного антифашистского фронта в Испании.

Если первая часть книги имеет характер художественного очерка, то вторая («Муки Испании») представляет прекрасный образец той пламенной, неотразимой в своих аргументах публицистики, признанным мастером которой является наш автор. Здесь — четыре главы. В самых названиях достаточно ясно запечатлен ход мысли Блока:

1.—23 июля, или: демократия взята за горло.

2.—23 августа, или: рождение армии и государства.

3.—23 сентября, или: Французская республика покидает Испанскую республику.

4.—23 сентября, или: СССР — на помощь Испании».

В последней главе Блок говорит о мировом резонансе выступления СССР в «комитете по невмешательству», о

выступлении, разоблачающем фашистских интервентов и разрушающем заговор молчания вокруг разбойничьей политики Германии и Италии. «Этот день войдет как замечательная дата в историю послевоенной эпохи», — цитирует Блок слова французского коммуниста Габриэля Пери. С восхищением говорит Блок об открытой и мужественной линии Советского Союза, выраженной в словах Сталина: «Освобождение Испании от гнета фашистских реакционеров не есть частное дело испанцев, а — общее дело всего передового и прогрессивного человечества».

Сравнивая с этой ясной позицией позицию, занимаемую правительством его родины, выдающийся французский писатель «краснеет от стыда». Пожалуй, самые яркие и страстные страницы книги Блока — это страницы, в которых он высказывает возмущение близорукой и «самоубийственной» политикой правительства Народного фронта во Франции, отвернувшегося от испанской демократии. Блок говорит о кровных связях между народами Франции и Испании, о близости их культуры, о том, что, защищая демократию Испании, французская демократия защищает себя самое.

Блок неоднократно приводит слова, сказанные ему президентом Асанья: «Сегодня... граница Франции, как демократии и как нации, проходит через фронт Гвадаррамы, и народ Испанской республики, сражаясь и умирая, защищает независимость и судьбу Франции». Он приводит слова лондонской газеты «Ньюс кроникл»: «Ни одно правительство в мире не почувствует с такой силой страшных последствий победы фашизма на Пиренейском полуострове, как французское правительство».

Блок разоблачает махинации фашистских и фашистствующих французских политиков, разоблачает позорное поведение реакционной французской печати, оплевывающей героических защитников Испанской республики. О деятельности французских гитлеровцев он заявляет: «Центр кристаллизации французской реакции, ее новый Версаль, ее новый Кобленц — это Берлин!»

Рассказывая о том, как Испанская республика с настойчивостью и непреклонной энергией создает регулярную, строго дисциплинированную армию для разгрома фашистов, Блок с горечью и возмущением говорит о том, что правительство его родины играет не последнюю роль в позорной блокаде, лишившей героических защитников испанской демократии оружия и военного снаряжения.

Автор рассказывает о том, с каким недоумением, а потом негодованием встретили поведение «дружественной страны» защитники испанской демократии. Со всей присущей Блоку страстью он доказывает правительству французского Народного фронта неправильность занимаемой им позиции. «Помешаем самоубийству Франции!» — восклицает он.

Книга «Испания, Испания!» предназначена прежде всего для Франции. Выдающийся писатель, честный демократ, активный деятель Народного фронта, очень внимательно изучивший на месте испанские события, стремится доказать своей книгой, что Франция должна отказаться от политики «невмешательства». Эта книга содержит в себе большой, интересный и довольно свежий материал (последняя запись Блока помечена 27 октября), который пополнит представления советского читателя о том, что происходит и в самой Испании, и за ее пределами. Мы не говорим уже о бесспорных художественных достоинствах книги Жан-Ришара Блока. Вот почему желательно, чтобы эта книга возможно скорее вышла в переводе на русский язык.

1936



О «ЧЕРНОЙ КРОВИ» И ДРУГИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛУИ ГИЙУ

«Черная кровь» выдвинула Луи Гийу в первый ряд современных французских романистов. Это вынуждены признать даже те, кто вовсе не склонен соглашаться со взглядами автора, страстно ненавидящего капитализм. Мы еще приведем некоторые высказывания французских критиков на этот счет. Но прежде, чем это сделать, следует показать, как молодой писатель пришел к подобному произведению. Какое место занимает «Черная кровь» среди остальных его работ? Ибо этот роман можно считать первым всесторонним и полным проявлением его возможностей, и все, что Гийу написал за десять предшествующих появлению «Черной крови» лет, подготовляло возникновение книги, которая войдет в историю французской литературы и мимо которой уже нельзя пройти. «Черная кровь» созревала долго.

Гийу начал с повести «Народный дом» (1927). Это была простая и очень бесхитростная книга. В ней рассказано о тяжелом детстве, о погоне за куском хлеба, о лишениях, среди которых вырос Луи, сын сапожника. Всего несколько фигур показано в повести, и их помнишь. Мать, измученная нуждой, но не теряющая стойкости, — ее трогательный, благородный облик написан с какою-то нежной признательностью. Отец, участвующий в рабочем движении, знакомый с идеями социализма, простой, честный, искренний человек, наивно уверенный в том, что социализм может

быть достигнут мирным путем. Фигура самого Луи, пытливого всматривающегося в жизнь. Скупое, но ясно очерченный фон повести: быт рабочей окраины, рабочее движение, социалистический кружок. В этой первой повести Гийу, имеющей характер простого воспоминания, не достигающей особой глубины и еще далекой от обобщений, хорошо то, что она правдива. Действие повести обрывается в мрачные июльские дни 1914 года: отец призван в армию, получено известие, что убит Жорес, — маленький Луи видит, что на него надвигается кошмарное.

Эта первая повесть имеет характер пролога. Почти все, что напишет Гийу впоследствии, включая и «Черную кровь», связано с темой империалистической войны. К этим годам писатель обращается постоянно. Видимо, они были для него школой жизни, наложившей отпечаток на все его развитие. В «Сокровенной тетради» (1930) война составляет зловещий фон действия, развертывающегося в глухой провинции. В «Приятелях» (1931) война — уже прошлое, но следы ее неизгладимы, она оказала глубокое влияние на людей, которых показывает Гийу. «Черная кровь» переносит нас в обстановку пятнадцатого — шестнадцатого года. Об империалистической войне Гийу говорит с ненавистью, он видит в ней самое полное раскрытие варварства капитализма, он видит всю гнусность шовинистического обмана. И находит слова, образы, чтобы выразить свое возмущение.

Долгое время над ним властвует отчаяние. «Сокровенная тетрадь» — это хаос мыслей и образов, свидетельствующий о том, какую мучительную безвыходность пришлось пережить Гийу. В картинах маленького городка, провинциального лица, мещанской семьи, где нашел приют сирота Раймонд, нет ни одного светлого пятна. Здесь нестерпимо душно, это дождь мрака. Гийу замечательно характеризует эту гнетущую атмосферу в статье «О Жюле Валле-се» (1930), показывающей, какую огромную роль сыграло в его судьбе «открытие» книг писателя, пережившего Парижскую коммуны. «Надо представить все значение подобной находки для молодого отшельника, который охвачен сомнениями в разгар войны среди мрака, откуда он отчаялся найти выход, ибо не знал, что лежит за его пределами. Ведь я принадлежал к «поколению, которое не имело учителей!» Маленький провинциальный город, где я вырос и где во время войны столкнулся со множеством людей разных национальностей и разной культуры, был

для меня тюрьмою. Мы были добычей «наставников», то есть смерти во всех ее видах. Мир, в котором я жил, был сосудом грязи и мерзости. Ах, какие гнусные дела творились в нашем лицее!»

Хотя «Сокровенная тетрадь» и не имеет столь автобиографического характера, как первая повесть Гийу, все же в ней многое является воспоминанием. Таковы тяжкие школьные годы Раймонда, быт провинциального городка, наводненного солдатами, ранеными, пленными, и то, какие мысли и переживания вызывает в Раймонде война. Беседы с товарищем по лицу, Лораном, рассказ Лорана о расстреле солдата-«бунтовщика» приподнимают завесу над тайной войны, — Раймонд начинает понимать, что кроется под высокопарными шовинистическими разглагольствованиями его школьных учителей. Юноши переживают глубокую депрессию, Лоран едет на фронт искать смерти — в этом поступке отчаявшийся юноша видит возможность «осуждения мира». После того как приходит известие о гибели Лорана, Раймонд пытается «почерпнуть в роковом жесте Лорана мужество жить». Очень неясны и фантастичны цель и характер того кружка «подлинных революционеров», с которым пытается сблизиться Раймонд через некоего Поля Эрве и Люси, возлюбленную Лорана. Он ведет с ними сумбурные дискуссии о том, нужны или не нужны идеи, портят ли человека книги, и о том, как разрушить ненавистный им мир.

В этих беседах трудно найти что-либо, кроме обрывков самого бесплодного анархизма, и только такому пристрастному и реакционному критику, как Бенжамен Кремье, могло почудиться здесь то, «что играет столь значительную роль в современной жизни, что бросает учащих в ряды коммунистической молодежи, что привлекает массы в митинговые залы, что воодушевляет манифестантов у Стены коммунаров». В этих словах весьма известного французского литератора видно желание смешать очень серьезные вещи с наивными глупостями и как-нибудь опорочить столь ненавистное его сердцу освободительное движение рабочего класса во Франции. В той «социальной фантастике», которая рождается в головах Раймонда и его друзей, нет ничего революционного. Это голое отчаяние.

И вполне понятен переход Раймонда к тем истерическим метаниям, которыми заполнена вторая половина «Сокровенной тетради». Ему кажется, что он обречен захлебнуться в грязи, что в мире, который убил Лорана, по-

добно миллионам цветущих юношей, ему не найти спасения. Он чувствует, что «разверзлась пропасть между миром и им». Все больше он убеждается в том, что ему не суждено «властвовать над действительностью».

Вся вторая часть «Сокровенной тетради» представляет полную мрака повесть о человеке, идущем ко дну, безнадежно запутавшемся в противоречиях, человеке, который «стоит у края пропасти». Все эти переживания Раймонда даны на фоне бытового, написанном с большой выразительностью. Городок С., куда Раймонд приехал учителем, в котором поселился Раймонд, преподавание в лицее, пропитанное официальной ложью, мелкие дрызги и какая-то серая бессмыслица мещанского существования, — все это замечательно показал Гийу. Мы видим, в каком топком болоте тонет его герой. Ни один луч света не проникает в это темное царство. Автор предельно сгустил здесь краски. Он создает ощущение кошмара, тяжелого бреда, хотя и описывает вещи вполне реальные.

Финал книги соответствует полной мрачности ее содержания. Раймонд сходит с ума. Безнадежность, ощущение, что «мир ускользает из твоих рук», обреченность — вот что с большой силой выражено в книге Гийу. Наряду с этим автор «Сокровенной тетради» выступает как разоблачитель лицемерия и фальшивости буржуазного общества, но ненависть его к миру, который сделал судьбу многочисленных Лоранов и Раймондов столь трагической, еще недостаточно сознательна. В этом причина той разорванности, которая отличает весьма интересную книгу Гийу.

«Сокровенная тетрадь» есть свидетельство глубокого кризиса, пережитого молодым автором. Уже цитированная статья «О Жюле Валлесе» дает нам всю картину этого кризиса. Гийу рассказывает, что книги Валлеса («замечательным качеством их является то, что они переполнены радостью, что они от начала до конца пронизаны страстной любовью к жизни и что во имя этой любви они никогда не лгут») указали ему выход, научили его бороться, дали ему «смелость жить». «Валлес — великий мастер мужества и простоты», — говорит Гийу, определяя этими словами и ту знаменитую задачу, которая стоит перед ним как писателем. Прочтя знаменитую трилогию Валлеса, он убедился в том, что «несчастье — это не тема, которую надо использовать, а реальность, с которой надо бороться жизнерадостно».

В свете этих признаний «Сокровенная тетрадь» — книга болезненного кризиса — приобретает особое значение. Это переломный момент в развитии молодого писателя, за этой книгой последуют не повторения того «комплекса отчаяния», который с такой мучительностью был здесь обнажен, а поиски искусства в духе валлесовского реализма, искусства мужественного и окрыленного надеждой. Статья о Валлесе написана в том же году, что и «Сокровенная тетрадь», несколькими месяцами позже. Гийу нельзя упрекнуть в излишнем самоуспокоении.

Повесть «Приятели» (1931) простыми, ясными и сильными словами описывает дружбу трех товарищей, которых сблизил фронт и которые нашли работу штукатуров в маленьком городке. Старший из них, Жан Керневель, тяжело болен. Его медленное угасание, забота, которой окружают его друзья, человеческая теплота, искренность — вот содержание повести. Простой и естественный драматизм ее заставляет вспомнить о том, что говорил автор в связи с Валлесом. Эта повесть о простых и дельных людях очень близка к первой работе Гийу, к «Народному дому»: поиски героев, связанных с народной жизнью, в противовес беспощенным героям «Сокровенной тетради», были не случайны и плодотворны.

Можно миновать ряд последующих произведений Гийу (роман «Гименей» и т. д.) и обратиться прямо к «Черной крови». Мы увидим в этом произведении многое, уже встречавшееся в более ранних книгах Гийу, и все-таки это первая вполне зрелая вещь его. Нигде еще художник не достигал такой полноты выражения своих возможностей, никогда еще он не был столь глубок, проницателен и смел. «Черная кровь» дает такую картину французской жизни, которая не только западает в память, не только тревожит тягостной мрачностью своей, но и является основой для серьезных и больших обобщений. Это книга крупного масштаба.

«Черная кровь» намного сложнее остальных книг Гийу. Писатель хотел вместить в нее весь опыт своих наблюдений над жизнью, высказать в ней всю свою муку и всю свою ненависть и показать, в чем же он видит выход из окружающего кошмара. В «Черной крови» дан ряд тесно переплетенных друг с другом сюжетных линий, в книге очень много отступлений, внутренних монологов, неожиданных перемен интонации, резких и обнаженных переходов от трагического к самому грубому фарсу. В своеобраз-

ном строении романа, в стремлении превратить его в сплошной поток образов, картин, самых разнохарактерных изображений, в стремлении придать этой движущейся массе характер полной «непосредственности», — во всем этом очевидно влияние новейших «открытий» западноевропейского романа. В этом смысле показателен даже внешний вид текста «Черной крови»: главы, не имеющие внутренней законченности и не отделенные одна от другой обычной нумерацией, абзацы, занимающие подчас целые страницы, и т. д. Но с упадочным «новаторством» современной буржуазной литературы, оказавшим заметное влияние на «Черную кровь», Гийу находится в столь большом противоречии, что одновременно разрушает широко распространенные в западной литературе каноны джойсизма, прустизма и пр. Прежде всего, «Черная кровь» — книга большой идеи, книга, стремящаяся сказать правду о капиталистической действительности, а это вещь, несовместимая с буржуазным «новаторством». Связанная с современной западноевропейской культурой, книга Гийу в то же самое время резко возвышается над ее уровнем и может быть ей противопоставлена. Книга эта обращена против буржуазного мира.

Важнейшей особенностью потока изображений, который дан в книге Гийу, является то, что реальное нередко смешивается здесь с фантастикой. В тех случаях, когда автор хочет дать особое напряжение рассказа, он переносит его в план нереальный. Мы покажем это на ряде примеров. Но так как в романе Гийу подобный переход всегда является своеобразным следствием и дополнением реальных картин, надо представить сначала этот основной — богатый и сложный — реальный план книги «Черная кровь».

Перед нами провинциальный город в годы войны. Жизнь лицей. Учителя. Почти все они являются, кто из трусости, кто из желания выслужиться, шовинистами. Школу они превратили в фабрику шовинизма. Гийу с нескрываемым отвращением говорит об этих растлителях молодежи. Необычайно яркие картины жизни лицей, большая галерея портретов учителей — все это дано в плане самого беспощадного разоблачения. Гийу пишет свой памфлет сильно и остро. Вот господин Набюсэ, один из самых уважаемых преподавателей лицей. Он носит маску гуманиста и любит говорить о «торжестве культуры». «Я хотел бы, чтобы все на свете были счастливы, — признается он. — Нужно было бы поднять во всем мире огромный

крестовый поход за то, чтобы дать людям возможность увидеть свет, чистый, простой солнечный свет, которого никто не умеет видеть. Свет. Иногда я целыми часами стою и смотрю на свет». Но этот господин, хвастающийся тем, что он напишет поэму о солнце, являясь пошляком, мерзавцем, подхалимом. Он шпионит за своими коллегами; нет такой гадости, на которую он не пошел бы ради своей карьеры («дайте мне полизать ваш сапог, ваше превосходительство»). К тому же он безграмотен и бездарен.

Фигура Набюса показана с той совершенной убедительностью, с той грошнцательной беспощадностью, которые свойственны характеристикам Гийу. За Набюса следуют другие. Вот грязный сладострастник Мока, единственной культурной потребностью которого является наклеивание марок на тарелки. Вот Глатр, занимающийся вырезыванием картинок из журналов мод. Он составляет из них целые альбомы и «не ограничивается просто наклеиванием вырезанных картинок, а проводит целые часы, придумывая самые хитрые комбинации, складывая из этих картинок экстравагантнейшие эротические сцены. Так он вознаграждает себя за огорчение, что не имел возможности ни разу побывать в дорогих домах терпимости Парижа... Вот жалкий Бабино, шовинистический кликуша, развлекающийся дома «фехтованием с собственной тенью».

«В помешательстве этих людипек было что-то гнетущее, это повод не для смеха, а для негодования». Эта авторская ремарка показывает, какой обнаженностью отличаются образы в книге «Черная кровь». Повсюду мы видим прямое направление удара. Автор никогда не скрывает своего отношения к происходящему и любит доводить зрелище уродства, человеческого падения до жуткого гротеска. Он показывает жизнь лица со всею глубиной реалистического изображения, со множеством характерных мелочей, с полным знанием этого мира. Фигуры Набюса, Мока и других педагогов отличаются изумляющей рельефностью. Они взяты из самой гущи действительности, убедительность их беспорна. Это — правда. В самых гротескных сценах, в самых издевательских и злых описаниях Гийу остается на почве действительности. В этом огромная вескость тех выводов, которые заставляет сделать роман. В безымянном французском городке происходит то, что свойственно сейчас всему буржуазному миру. Умирает опошленная и обесмысленная культура; стали отвратительными ничтожествами те интеллигенты, которые явля-

ются носителями этой лжекультуры. Показывая, каких глубин может достигнуть человеческое падение и насколько всеобъемлющей может сделаться пошлость, Гийу дает правильную картину того, во что превращает своих прислужников капитализм. При всей гротескности своей эта картина ханжества, отупения, шкурничества, низости весьма близка к истине. Негодование писателя, который принадлежит к тем подлинным мастерам культуры, которые связали свою судьбу с народом, здесь законно и неизбежно.

Главной целью господ Набюса, Мока и подобных им является сохранить свое благополучие. А дело происходит в очень беспокойное время. Сквозь весь роман проходит цепь эпизодов, в которых мы видим солдат, отправляющихся на фронт, в этой массе начинает пробуждаться сознание, что война ведется в интересах капиталистов, из уст в уста передаются рассказы о бунтах в армии, повсюду зреет грозное недовольство. Эта линия «Черной крови», показывающая, где симпатии автора, освещает весь роман как бы заревом пожара. В этом свете господ Набюса, прикрывающиеся гуманистической ложью, и господ Мока, ничем не прикрытые, одинаково отвратительны и воспринимаются как воплощение мира, который пришел к своему концу.

Гийу ищет слово, которое выразило бы все отвращение к этому миру, и находит его: мокрица. Вот что такое Набюса и другие. И безымянный город, в котором живет множество Мока и Глатров, получает заслуженное название: Мокрицгород.

Над всем возвышается грандиозная фигура Мерлена Крипюра. Это преподаватель философии, о котором один из его учеников мог сказать: «Единственно чистый человек среди всей этой банды продажных мясников». Крипюр недаром живет в мире мокриц — его существование полно мрака, вечно грязный его костюм, отвратительное логово его квартиры, страшные его отношения с Майей производят неприглядное впечатление. Оно возникает с самых первых страниц романа. В Крипюре есть что-то уродливое. И вместе с тем это человек, сумевший понять все безобразие мира, в котором он живет, воспитавший в себе бесконечную ненависть к людям-мокрицам. С самого начала Крипюр сложен. Он отталкивает и привлекает.

Мы видим, что этот провинциальный философ, не в пример своим коллегам, глубоко культурен. Он понимает толк в Бенвенуто Челлини, в Ницше и Ибсене. Он напи-

сал ряд книг и пишет новую; в этой книге он намерен высказать все, что думает о современном мире. Этот «труд всей его жизни» носит название «Хрестоматия отчаяния». Временами Крипюр колеблется, не назвать ли книгу иначе: «Щелчок в нос» или «Смерть крысам». Он циник. Он ни на что не надеется. И если в молодости он написал книгу о «вдохновенном отшельнике» Тюрнье, романтике, который предпочел мечту действительности, о возвышенной и чистой любви его к Мерседес, то теперь он начисто отказывается от этого своего романтического увлечения. Он предается полному отчаянию, он «повернулся задом к цивилизации», чтобы погрузиться в тягостное оцепенение. «Единственно, что поддерживало его, была надежда, что он напишет свою «Хрестоматию» как защитительную речь или, вернее, как обвинительный акт, где он разоблачит все, где раскроется горькая правда».

Крипюр очень репителен в своей критике и беспощаден в своих уничтожающих оценках. Он есть живой «вызов обществу». Но в злых разоблачениях Крипюра есть какое-то внутреннее бесплодие. Их беспредельный цинизм (Крипюра недаром называют «профессором распущенности») лишает их той яростной силы, которую всегда приобретает слово борца. Крипюр не хочет остаться «в шкуре мокрицы», но цинизм мешает ему выбраться из нее. И подобно тому, как неопытна его личная жизнь, много мути и грязи в его мыслях, во всем его поведении. Так, однажды он произносит в лице гнусную шовинистическую речь, хотя это и противно его убеждениям. Исходя из того, что «жизнь — абсурд» и что «величие человека состоит в том, чтобы познать эту абсурдность», он все предает осмеянию. Этот нигилизм Крипюра простирается и на человеческое достоинство. Он проповедует nihilisme absolu, что означает абсолютное отрицание. Он страшно одинок, он — отщепенец, в его горьких суждениях о мире есть много правды, но цинический нигилизм Крипюра обесмысливает всю его критику и тесно связывает Крипюра с тем «гнилым миром», который ему столь ненавистен. Он хочет «бежать», «порвать», но он не может этого сделать. В этом трагедия Крипюра.

Здесь Гийу дает поразительно верное и глубокое раскрытие внутренней опустошенности многих западных интеллигентов, того глубочайшего маразма, который мы видим, например, в произведениях да и в самом облике современных циников. Образ Крипюра — реальнейший

образ. В нем содержатся весьма характерные для современного распада черты. Крипюр сложен. Но в кажущейся глубине Крипюра, в его цинизме отчаяния со всею полнотой показано, как капитализм может испакостить и исковеркать незаурядного человека.

Важнейший момент романа, кульминационная точка его — это пощечина, которую Крипюр дает Набюсэ. Все приходит в движение. В целой серии быстро сменяющихся картин показан ход событий, подготовка дуэли, отношение всех к поступку Крипюра. Всего более интересны здесь переживания самого Крипюра. Он думает, что это «пощечина миру». Он придает своему поступку символическое значение. Но это не значит, что Крипюр вышел из порочного круга, что он наконец «порвал». Напротив, он погружается еще глубже в циническое свое отчаяние, и страницы романа все чаще заполняются «психологическими пейзажами» в духе Достоевского, бредом и кошмарными видениями Крипюра. Появляется подобие соловубовской Недотыкомки, неведомо откуда взявшаяся русская «тройка». Действительность теперь лишь мерцает за густой завесой какой-то темной фантастики. Выступает на авансцену сумасшедшая старуха де Вилла-план, — ее жалкая и бредовая любовь к молодому авантюристу Каминскому, ее самоубийство. Все это также сделано со смутными намеками на Достоевского («разыгрывается русский роман»), с использованием экзотических русских слов: «голубчик», «извозчик». Все сплутывается в клубок кошмара. «Весь мир стал сумасшедшим домом!»

Видимо, автор стремился передать здесь мрачный хаос последних дней Крипюра, но художественно вся эта нарочито усложненная часть романа бледнее остального. Не этим подражанием Достоевскому и современным западным декадентам силен Гийу.

В пестром клубке можно выделить одну нить. У заведующего учебной частью Маршандо сын на фронте. Маршандо получает извещение о том, что завтра сын его будет расстрелян по приговору военного суда. Он бросается на вокзал, чтобы поехать в Париж, но ему не удается сесть в воинский поезд (других поездов нет). Жена Маршандо в отчаянии просит депутата Фореля спасти ее сына и встречает холодный и равнодушный отказ. Эта трагедия рассказана простыми, глубокими и потрясающими словами. Здесь Гийу обходится без всякой достоевщины и создает незабываемое.

Дуэль не состоялась, но Крипюр за несколько дней так приучил себя к мысли о смерти, что ему уже не хочется вернуться в мир живых мокриц («Я больше ничего не могу»). И после того как любимые его собачки разорвали в клочья «труд всей его жизни» — «Хрестоматию отчаяния», он стреляет себе в сердце. Смертельно раненного, на извозчичьей кляче, которую он любил называть «тройкой», его везут через весь город в больницу. На улицах умирающего Крипюра встречают все те, кого он так презирал. Этой трагической процессией заканчивается роман о несчастном философе, которого засосала мокричья жизнь.

И, как луч света, прорезает безрадостный этот финал заключительная фраза «Черной крови»: «Уже более часу, как пароход Люсьена снялся с якоря». Слова эти заставляют читателя вспомнить о том, что прямой линией прошло сквозь весь роман. У Гийу есть определенная положительная позиция, которая позволила ему с такую глубиной вскрыть всю гнусность мокричьего существования. В «Черной крови», с самых первых страниц до концовки, разворачивается большая и патетическая тема молодых, людей нового мира, людей, в которых возрождается человеческое достоинство. Тема «отплытия к новым берегам».

«Я хочу быть честным, настоящим человеком», — говорит Крипюру его ученик Этьен Кутюрье, отправляющийся на фронт. Люсьен Бурсье, которого война сделала инвалидом, порывает со своими родителями, ибо отец его пошляк и лжец. Франси Монфор пишет гневные стихи против империалистической войны; он не хочет больше «идти на поводу». Стремления этой молодежи еще бесформенны. Юноши поднялись против отцов своих и против буржуазного мира, еще не зная, с каким оружием пойдут они в бой. Все они пережили глубокий кризис («Я не знаю, зачем я живу на свете», — говорит Этьен), и все они пытались получить у Крипюра, своего учителя, ответ на проклятые вопросы. В столкновении с молодыми всего более ярко обнажается несостоятельность Крипюра и все бесплодное шутовство его. Люди хотят получить средство борьбы с капитализмом, они полны пафоса этой борьбы, полны надежд и веры в человечество, а у Крипюра нет ничего, кроме дряблого и жалкого скептицизма, кроме цинической безнадежности, кроме чистого отрицания. Вот почему молодежь сразу отходит от него, разочаровывается в нем. И хотя все эти юноши прекрасно понимают, что Крипюр



Анри Барбюс



Анри Барбюс



Поль Вайян Кутюрье



Франсуа Морняк

лучше и выше, чем господа Набюсэ, Мока и Глатры, они все же видят, что старый циник никогда не вырвется из объятий «гнилого мира», который цепко держит его. Он слишком «вогнал себя в тьму».

С полной убедительностью Гийю показывает, что крипюровское отрицание враждебно борьбе за новый мир, что крипюровщина, свойственная многим западным интеллигентам, является препятствием к освобождению мастеров культуры от ига капитализма.

«Вы верите в человека?» — спрашивает Крипюр у Люсьена Бурсье. Сам-то он не верит в человека, а Люсьен и его друзья полны этой веры, ибо они хотят освободить человека, разрушив капитализм. Они гуманисты в подлинном смысле этого слова («в этих людях все было готово к пробуждению и к победе»). И в романе Гийю с большой силой и убедительностью осуществлено противопоставление безрадостного, гнилого мокричьего мира и перспективы будущего, во имя которого борются и будут бороться Люсьены Бурсье и Франси Монфоры. Это противопоставление, сделанное мощно, показывает, насколько широк и значителен охват романа.

И не удивительно, что такой французский критик, как Жан Шлюмберже, в недавней статье упрекает Гийю именно в том, что он разоблачил своего героя. «К сожалению, Гийю не решился возложить на Крипюра всю ответственность за его падение; понадобилось — и это плохо — возложить эту ответственность на общество, которое представлено в виде театра кукол, где паяцы, представляющие буржуазный порядок, выставляют напоказ чудовищное ханжество, глупость и грубое хвастовство».

Шлюмберже вынужден признать исключительную силу образов романа «Черная кровь», в частности Крипюра («запечатлевшегося в моей памяти с особой рельефностью»), но он никак не может простить Гийю того, что он показал Крипюра как социальное явление, показал на фоне реальных картин буржуазного общества. Эти картины настолько реальны, что Шлюмберже боится их; вот почему он старается обвинить Гийю в карикатурном преувеличении. Шлюмберже более понравился бы чисто психологический этюд. Но в том-то и сила книги Луи Гийю, что она не так поверхностна и безопасна, как того хотел бы буржуазный критик, что она наносит неотразимый удар.



ЛУИ АРАГОН В ГОДЫ ВОЙНЫ

Военная катастрофа 1940 года, режим Петена и немецкая оккупация тяжело отозвались на французской литературе.

Но уже в 1942 году появляются напечатанные в подполье номера «Леттр франсез». Это был подвиг Жака Декура. Когда немцы его расстреляли, его место заняли Жан Полан и Клод Морган. «Леттр франсез» выходит регулярно. Она ведет борьбу с позорной покорностью. Она зовет к сопротивлению, к защите поправленного достоинства родины. Ее голос слышит вся страна. Немцы и Виши преследуют ее, но тщетно.

Одновременно с «Леттр франсез» начинается своя деятельность — тоже в подполье — «Полночное издательство».

В январе 1943 года появляется «Честь поэтов» — великолепный сборник, свидетельствующий о том, что французский лиризм обрел в годы испытаний новую силу.

Приведу четверостишие из «Честь поэтов», показывающее, где коренилась вера французских патриотов в победу.

Никто, никто из вас не одинок,
Братья, надежда простерла над нами два больших крыла.
Здесь называют надежду Францией, там — Россией...
С вами вместе — сыны Волги.

Подпольные издания сделали известными многие имена, которые никто раньше не знал: Жак Дестен, Франсуа

ла Колер, Вателе, Меркадье, Арно де Сен-Роман, Жан Дюо, Морис Эрван, Лоран Даниэль, Минервуа. За каждым из них стоят произведения, которые подчас изумляют своей энергией, особенно стихи. И все это литература, сражавшаяся каждой строкой, обращенная не к «любителям стиха», а к народу. Свежий ветер! Когда после победы стало возможно назвать тех, кто отстоял честь французской литературы, то оказалось, что Жак Дестен, Франсуа ла Колер, Арно де Сен-Роман — это Арагон, давно уже известный стране поэт; что Жан Дюо, Морис Эрван — это не менее известный Элюар; что Лоран Даниэль — это Эльза Триоле; Минервуа — это Клод Авелин; Жан Нуар — это Кассу; Жан Дэме — это Муссинак. Наряду с ними стали в строй рожденные «страшными годами» писатели — Пьер Сегерс, Лоис Массон, из которых борьба за Францию сделала превосходных мастеров литературы.

«Во тьме, окруженная опасностями, французская литература искала свой завтрашний день», — писали в «Тетрадах освобождения». Да, искала, переживая глубочайшее обновление. Она служила народу. Возрождение шире проявилось в поэзии, может быть, потому, что в формах лиризма скорее могло найти свое выражение все то, что пришлось в эти годы пережить человеку, для которого трагедия родины была его личной трагедией.

Бесспорно, крупнейшей фигурой поэзии французского Сопротивления был и остается Луи Арагон. Чтобы воздать должное «поэту родины», как назвал его Морис Торез в докладе на съезде КПФ в июне 1945 года, попытаюсь показать сделанное им в «страшные годы», что прославило его во Франции и за ее пределами, обеспечило ему глубокую признательность его народа.

«Между двух войн» было для Арагона временем, когда он боролся за освобождение французской литературы от засилья деморализаторов. Он уже тогда был подлинным французским патриотом. Ему принадлежит требование «возврата к реальности». Два романа, которыми он начал серию «Реальный мир», — «Базельские колокола» и «Богатые кварталы» — были убедительной реализацией этого призыва. Участие Арагона в движении Народного фронта, в защите Испанской республики, в разоблачении «мюнхенского зла» было само собой разумеющимся. Этот писатель жил жизнью своего народа, и его богатое возможностями и достижениями творчество не могло быть нейтральным. Отметим, что Арагон сделал много, чтобы рассказать сво-

ему народу правду о Советской стране (книга стихов «Ура, Урал!»).

«Страшные годы» сделали его первым поэтом Франции. Он глубоко, как гражданин и поэт, пережил трагедию, поведал о ней «кровью сердца» (так можно назвать по-русски его сборник «Le Crève-Coeur»). Он стал солдатом Сопротивления. В его стихах нашли выражение горечь небывалой катастрофы, мужество лучших, вступивших в борьбу, и надежда, уверенность, которые нужны были народу как воздух. Когда сейчас перечитываешь томики, вобравшие поэтическую энергию, которая восторжествовала над самыми тяжелыми испытаниями, приходишь к выводу, что это — лучшее из созданного поэтом за всю его жизнь.

Последуем за Арагоном по пути, который он прошел в годы войны. Открывается этот путь стихами, написанными во время «странной войны», которой немцы и их французские сообщники обманули бдительность Франции.

Отступая перед врагом, предатели из клики Даладье и Петена одновременно вели чудовищное наступление на французский народ. Были сосланы на каторгу депутаты-коммунисты, разгромлены рабочие организации. Подлинные патриоты подвергались жестокому преследованиям, в то время как там, на фронте, «в комьях грязи мы глохли под противогазом», сознавая, что эта «странная война» — подлый обман.

В стихах Арагона, написанных на фронте и позднее, в первые дни после разгрома, французы «речь ведут на трагедийном языке». Все представляется здесь «ночью среди бела дня», «новой Вальпургиевой ночью», «средневековой ночью», «видениями апокалипсиса». Поруганная и обесчещенная Франция стала подобна древнему Пергаму, — она лежит в развалинах. Она «разорвана в клочья», и поэт «несчастней, чем само несчастье». В этом хорале скорби постоянно звучит мотив «растерзанной любви», весь «вихрь образов» окрашивается этим переживанием личного горя.

В стихах сборника «Le Crève-Coeur» запечатлена трагедия, пережитая французским народом.

Удары, нанесенные героической Советской Армией немецко-фашистским захватчикам, изменили весь ход войны и позволили Франции выйти из состояния оцепенения, сплотить и ввести в действие свои антигитлеровские силы.

В книгах Арагона, следовавших за его первым военным сборником, можно проследить, как родилось и росло Сопротивление свободолюбивого французского народа.

В конце 1942 года в Швейцарии вышла книга стихов Арагона «Глаза Эльзы», получившая, как и «Le Crève-Coeur», огромную известность во Франции. Здесь много таких стихов, которые обычно называют стихами о любви, и лиризм Арагона, чистый, как горное озеро, и глубоко человечный, достигает в этой книге большой выразительности, — но сильнее всего здесь чувство родины.

Скорбь поэта безгранична. Он бережно перебирает воспоминания о красотах французского юга, о камнях Парижа, о глади Лауры, об Аргонских лесах и садах Версаля, он всматривается в дали французской истории, чтобы вдохнуть в себя величие прошлого, он вспоминает строки Расина, Стендаля, чтобы смягчить щемящую боль сердца, — ведь все это родина, ныне страдающая и униженная. Достаточно назвать здесь одну из самых глубоких и впечатляющих поэм сборника — «Та, что прекраснее слез».

Трагически прекрасный образ родины встает с этих страниц, полных муки, но не отчаяния: поэт уверен в бессмертии своей родины и ждет часа, когда она поднимется из дымных развалин. Эту надежду вселяли стихи Арагона в тех, кто боролся за Францию, и в этом была сила его поэзии. Стихи об Эльзе, при всей их лирической интимности, обращены к дальним горизонтам: Франческа да Римини, Лаура, воспетая Петраркой, Изольда — образы совершенной любви, созданные мировой поэзией, вступают сюда, чтобы раздвинуть рамки лирического повествования. Эта возвышенная и возвышающая любовь живет «au beau milieu de notre tragédie» — «посреди нашей трагедии», и ее ничем не отделить от «зарева, окрасившего даль».

Но, конечно, дело не сводилось только к этим мотивам. Не стань поэзия Арагона оружием действия, ей не хватило бы воздуха. И вот в подпольной печати появляются Жак Дестен, а потом и другие имена, которыми Арагон вынужден был прикрывать свое авторство. «Французская заря» («La Diane française») — так называется сборник, в котором соединились эти стихи. Став простым, ясным и, хочется сказать, народным, стих Арагона достигает огромной силы. «Баллада о человеке, который пел под пыткой», облетевшая всю Францию, может служить примером. Не только героический образ мужества, данный в этих стихах, но каждая короткая, как удар, строка («Je meure et France demeure») — «Я умираю, но Франция остается») были призывом.

Мощная «Песня о сорока тысячах» — о неравной борьбе марсельцев против немецких карателей — передает нарастание угрозы, исходящей из немой и бессильной пока толпы. Последние строчки, переплетающиеся с «Марсельзой», доводят это нарастание до предела, веришь, что взрыв близок и неизбежен. Трогательно-прекрасная «Легенда о Габриэле Пери» запечатлела действительно ходившее в народе предание о том, что на могиле расстрелянного французского героя всегда цвели голубые гортензии; неизвестно, когда и кто их туда приносил, а стража никак не могла справиться с наводившими на нее ужас цветами... Эта легенда, кажется, достигает предела прозрачной и трагической образности. И здесь каждая строка, полная внутренней музыки, к сожалению, не передаваемой никаким переводом («Et fleurit Gabriel Peri» — «И расцвел Габриэль Пери»), призывает к возмездию, к действию. Так же трудно передать во всей ее поэтической силе концовку «Легенды»:

И бьется еще для Франции
Сердце Габриэля Пери.

Арагон пишет «Песню франтирера», которая действительно пелась партизанами, пишет «Французскую песню» и «Французский марш», чтобы дать их людям, взявшимся за оружие. Народное движение окрыляет поэта, его стихи наполняются бодростью, он видит приближение зари.

Не раз в призывных стихах Арагона возникает образ Советской России, образ вдохновляющий и высокий:

Слушай, Франция, ты не одна..
Пусть примером нам русское мужество служит...

Приведем из «Французской зари» еще одно стихотворение, показывающее, как разнообразна была боевая поэзия Арагона. Оно называется «Новобранец ста деревень». Покидая свой дом, «маки» уносит с собой сто звучных названий знакомых ему французских деревень, — из этих «любимых имен», пахнущих родиной, составляет целая патриотическая поэма.

Стихи, составившие «Французскую зарю», писались в тяжелых условиях подполья, по разным поводам, нередко наспех, но теперь в книге, появление которой стало возможно лишь после победы, они образуют удивительно стройное целое: все они пронизаны одним все подчиняющим себе стремлением победить. Это — слова бойца.

Поэтическая работа Арагона в рядах Сопротивления охватывала самые разнообразные области. Арагон-сатирик создает «Musée Grévin» — книгу стихов, в которой показан жуткий «паноптикум» врагов Франции, это книга гнева.

Написал Арагон и несколько повестей; некоторые из них появились под псевдонимом в подпольных изданиях; после победы все вместе составили книгу «Servitude et grandeur des Français»*. Они дают картину французской жизни в годы 1940—1944-й со всей ее жестокой правдой. Как это и подчеркнуто названием, в эти годы не было одной Франции: одни стали коллаборационистами, другие боролись. Этому противопоставлению «servitude» и «grandeur», сделанному беспощадно, посвящена книга. Она, как и все, что делал в эти годы Арагон, актуальна. После победы вышел писавшийся в годы катастрофы роман «Орельен» — хроника 1922 года — новое звено в цикле «Реальный мир».

Можно лишь поражаться объему и разнообразию творческой работы Арагона в условиях опасности и лишений, в трагической обстановке катастрофы. Только преданность родине, только близость к своему народу дала Арагону возможность такого творчества.

1946

* «Падение (буквально — рабство) и величие французов».



НЕПОКОРЕННАЯ ФРАНЦИЯ

Буржуазная пресса прилагает немалые усилия, чтобы извратить картину действительного состояния литературы во Франции. Она старается убедить весь мир, что французская литература — это Жюль Ромен и ему подобные. Она раздувает репутацию новых лжегениев, рекламирует имена, которые сама же на другой день вынуждена предавать забвению. Кричащими пестрыми красками размалеван парадный фасад буржуазной литературы. В то же время буржуазные газеты и журналы пытаются скрыть существование во Франции могучей народной литературы, в рядах которой находится все жизнеспособное, талантливое, все значительное.

Не приходится удивляться, что из лживой буржуазной печати ничего нельзя узнать о таком писателе, как Андре Стиль.

Велика популярность этого писателя среди простых людей Франции. Он известен и далеко за пределами своей родины. В Советском Союзе талантливые книги Андре Стиля были встречены с глубочайшим интересом. С искренней симпатией относятся к судьбе его героев советские читатели.

Андре Стиль — молодой писатель. После двух книг рассказов, имевших успех, он приступил к созданию трилогии «Первый удар», две части которой уже опубликованы.

Работе над третьей частью реакция пыталась помешать, посадив талантливого писателя за тюремную решетку.

Во всех произведениях Андре Стиля ярко и правдиво отображена современная Франция, жизнь ее простых людей, борющихся за честь и достоинство родины.

В этом смысле Андре Стиля можно назвать писателем одной всеобъемлющей темы.

Уроженец Северной Франции, выросший в шахтерском поселке и хорошо знающий жизнь простого народа, Андре Стиль в своих произведениях рисует живые образы французских рабочих, дает правдивые картины быта трудящихся. Он показывает, как воспитываются и закаляются герои и бойцы за народное дело, как зреет будущее Франции.

Несомненно, две уже вышедшие в свет части трилогии «Первый удар» — «У водонапорной башни» и «Конец одной пушки» — являются самым значительным творческим достижением Андре Стиля. Но молодого, еще недавно начавшего свой писательский путь автора целесообразно воспринимать в перспективе всего им написанного. Чтобы воссоздать эту перспективу, стоит вспомнить обратившую на себя внимание книгу рассказов Андре Стиля «Сена вышла в море».

Эта книга вводит читателя в круг интересов и стремлений простых людей Франции. Действие происходит в наше время, когда борьба трудящихся за мир, свободу и независимость достигла во Франции высокого подъема. Увлечательна и значительна жизненная правда, раскрывающаяся в этих рассказах. Описывая промышленный район на севере Франции, Андре Стиль заставляет нас вникнуть в судьбы всей страны. Он показывает, что повсюду, от севера до юга, идет ожесточенная борьба народа против поднимающейся на американских дрожжах реакции.

Шахтеры, докеры, кораблестроители, рабочие консервных фабрик, с которыми мы знакомимся в рассказах Стиля, не являются слепой массой, как любит представлять народ буржуазная литература. Автор убеждает нас в том, что простые люди Денена, Френа и других городов, городков и селений промышленного севера начинают прекрасно разбираться в том, где их друзья и где враги. Эти люди перенесли все тяготы недавней войны и гитлеровской оккупации, они ничего не забыли и многому научились. Со всей решимостью стремятся они предотвратить новую мировую войну.

Не случайно в большинстве рассказов Стиля такое значительное место занимают воспоминания о годах сопротивления немецким захватчикам, когда народ ощутил себя силой, способной дать отпор ненавистному врагу. Французская реакция и ее американские вдохновители смертельно боятся неумирающих традиций народного сопротивления. Но как ни стараются предатели вытравить из памяти французского народа эти прекрасные традиции, они живут и зовут сегодня на бой за честь и достоинство родины.

Рассказы Андре Стиля дают наглядное представление о том, как растет сплоченность и сознательность французских трудящихся, крепнет их уверенность в своих силах.

Как известно, политика реакционного правительства, продавшего Францию американским захватчикам, встречает решительный и все более возрастающий отпор со стороны народа. Ненависть к предателям охватывает честных патриотов. Вся страна кипит возмущением, повсюду происходят массовые антивоенные демонстрации трудящихся. В портах Франции докеры отказываются грузить оружие и боеприпасы. Смертоносные грузы войны летят на дно. Одну из таких типичных для современной Франции картин народной жизни очень ярко передает рассказ «Сена» вышла в море», который дал название всему сборнику.

В рассказе описываются знаменательные события, происходящие в одном из северных портов Франции. Автор не указывает точно место действия, как бы подчеркивая типичность картины. Ненавидимое народом правительство терпит крах в своих попытках подавить сопротивление, которое оказывают его предательским действиям докеры, рабочие судоремонтных мастерских и верфей и все трудящиеся порта. Ни многочисленные отряды охранников, ни танки, ни раскольнические действия профсоюзных провокаторов из «Форс увриер», ни всяческие ухищрения омерзительной империалистической пропаганды не могут поколебать единства и сплоченности трудящихся этого портового города.

Самым главным и впечатляющим в этом произведении является то, что в нем с полной ясностью показано, кто является настоящим хозяином французского порта, в котором происходят описываемые события, как и настоящим хозяином всей страны.

Это не правительство Кея, Плевена, Пипе или какого-либо другого презренного ставленника реакции, а простые люди Франции, ее народ, берущий в свои руки защиту интересов своей родины и дело мира.

Писатель имел полное основание дать своей книге подзаголовок «Рассказы в защиту мира», ибо эти яркие изображения Франции сегодняшнего дня проникнуты чувством уверенности в силе простых людей, сплоченных стремлением к великой цели — защитить мир и национальную независимость.

В трилогии «Первый удар» происходит развитие и углубление большой темы, владеющей всеми помыслами Андре Стиля: темы борьбы народа за освобождение Франции от американской кабалы. Первая часть трилогии — «У водонапорной башни» — дает картину событий, происходящих в одном из оккупированных американцами французских портов. В полных жизни главах, всегда внутренне завершенных и как бы стремящихся стать небольшими самостоятельными повестями и вместе с тем плотно складывающихся в массив большого романа, автор развертывает галерею ярких образов простых людей из народа. В большинстве это докеры, терпящие тяжелую нужду, потому что американская оккупация омертвила французский порт, лишив грузчиков куска хлеба. Андре Стиль описывает нищету простых людей не только с глубочайшим сочувствием к обездоленным, он реалистически обнажает причины, которые вызвали тяжелые лишения, выпавшие на долю трудящихся. Причины этой нищеты коренятся в том, что страну терзают уол-стритовские хищники. «Нищета — это янки», — говорит один из докеров.

В романе, представляющем сгусток современной действительности, убедительно показано, что американская оккупация — не только позор для Франции, но и муки, безработица, голод.

Картина тяжелых бедствий, на которые обречены простые люди Франции, освещена в романе Андре Стиля светом ясного и пронизательного политического анализа. Отсюда уверенный и мужественный тон всего повествования. Очень наглядно, с глубоким пониманием действительности и настроений народа автор показывает, что страшная нищета не вызывает в докерах чувства покорности, а рождает неукротимую ненависть, гнев против захватчиков.

Труженики французского порта вынуждены искать действительной защиты против ненавистных захватчиков.

Сила самих обстоятельств толкает их на это. Простые люди все яснее видят, что нищета и голод являются союзниками реакции, выполняющей приказы из-за океана. Растущее единение народа, гнев, зреющий в сердцах людей, грозное сопротивление, которое повсюду встречают американские оккупанты, — вот те драгоценные черты действительности, которые автор чутко уловил и убедительно изобразил в своем романе.

Андре Стиль показывает народ, собирающий силы для того, чтобы сбросить чужеземное иго. В этом — пафос его произведения.

Загнанный нуждой, оставшийся без крова докер Гиттон поселяется в заброшенном доте «атлантического вала», ютящиеся в полуразвалившихся деревянных бараках докеры перебираются в помещение, которое собирались занять под свою канцелярию американские оккупанты, группа смельчаков пишет на самом видном месте в гавани патриотический лозунг: «Американцы — в Америку» — во всем этом автор видит не случайные, отдельные и разрозненные события, а развитие и нарастание чего-то единого, исключительно важного. С пристальным вниманием вглядываясь в жизнь, он открывает все новые и новые признаки сопротивления врагу, которое оказывает французский народ.

Описывая отдельные факты и эпизоды народной борьбы, автор наглядно показывает, как мужественное сопротивление докеров, «находящихся на передовой линии», привлекает к ним симпатии всех простых людей в городе и его окрестностях, всех, кому ненавистно ярмо американской оккупации.

И крестьяне, которых хотят согнать с земли их отцов в угоду ненасытной американской военщине, и такие далекие от всякой политики люди, как Эрнест Ламбер, чей дом подлежит сносу в связи с постройкой американского военного склада, — все тянутся к докерам. Пример «людей, которые готовы к бою», ободряет всех. Растет негодование народа. Все честные люди сплываются против поработителей Франции.

Андре Стиль внимательно изучил и ярко осветил в своем романе типичные процессы, происходящие в современной Франции. Он сделал наглядным и осязаемым размах стихийного возмущения, охватывающего миллионы французских патриотов. Он рассказал и о великой силе, которая цементирует массы и вносит в стихийное возмущение не-

обходимую сознательность и целеустремленность, о великой силе, которая делает народное сопротивление столь грозным для врагов Франции.

С увлекательной широтой и живой убедительностью представлена в романе Андре Стиля работа французских коммунистов — лучших сынов своего народа и подлинных защитников его интересов. Писатель проникновенно изобразил величие этой трудной и самоотверженной работы на благо народа. Подробно описывая жизнь и деятельность безработного докера Анри Леруа, который становится руководителем одной из секций коммунистической партии в портовом городе, раскрывая неразрывную живую связь партии с народными массами, показывая силу глубочайшего единства политики Французской коммунистической партии с интересами французских трудящихся, Андре Стиль дает яркую и глубоко впечатляющую картину мужественной и беззаветной борьбы коммунистов за свободу и независимость Франции.

Правдивое изображение современности, данное в книге Андре Стиля, наглядно и убедительно доказывает, что именно коммунисты защищают национальные интересы, что именно коммунисты борются за честь и достоинство Франции, что именно в коммунистах воплощены надежды всех честных людей Франции и ее будущее.

Естественно, что роман, с такой глубиной воссоздавший ход исторических событий, осветивший логику современной действительности, немедленно получил широчайший отклик и сделал Андре Стиля одним из любимых писателей французского народа.

Этот роман был переведен на русский язык и очень быстро завоевал широкую известность в Советском Союзе. Наряду с некоторыми другими произведениями зарубежной прогрессивной литературы он был удостоен Государственной премии за 1951 год.

Вслед за первой частью трилогии появляется вторая — «Конец одной пушки». Этот роман непосредственно продолжает события, которыми заканчивалась предыдущая книга. Докеры поселились в захваченном ими помещении, забаррикадировались за толстыми железными дверями, готовые всеми силами защищать свое «завоевание» от нападения охранников или полиции.

Еще полнее, чем в первой книге, показаны в новом романе жизнь и деятельность коммуниста Анри Леруа, чье влияние и авторитет в создавшейся напряженной об-

стаповке все возрастают. К этому передовому бойцу за народные интересы, к этому благородному человеку обращены самые искренние симпатии простых людей, защищающих свою родину от презренных захватчиков.

Между безработными докерами, фермерами, сгоняемыми со своих участков, обитателями домов, на месте которых американцы собираются построить свой аэродром, между всеми честными патриотами и все больше наглежащими захватчиками с каждым днем нарастает и обостряется борьба.

«Как образуются лавины» — так назвал автор одну из глав второй части, подчеркнув этим основное в изображаемых им событиях. Неуклонно накапливающиеся силы народного сопротивления действительно подобны грозной лавине, которая сметет врагов Франции. Едва возникнув, «комитет защиты» стремительно вырастает в серьезную силу, привлекает в свои ряды всех честных патриотов. Нейтральных не остается. Лавина растет с каждым днем и часом.

В главе «Чернильное пятно» автор показывает, как даже школа становится ареной ожесточенного столкновения. Лучшие классы предоставлены детям американских офицеров. Французские дети занимают в нетопленных, грязных каморках, они плохо одеты и голодны. В сердцах французских детей, по-своему осознающих, что происходит, закипает гнев против тех, кто оскорбляет и унижает их родину. Обстановка такова, что «дети захвачены политикой». Патриоты-учителя возмущены тем, что совершается у них на глазах. Не только учителя, но и доктор Деган, и другие представители интеллигенции вовлекаются в патриотическое движение борцов за свободу и независимость своей страны. Лавина народного гнева захватывает и их.

Попытки охранников и полицейских выселить крестьянина Гранжона и разорить его ферму вызывают открытое сопротивление, в котором участвуют и докеры и крестьяне. Среди патриотов растет «уверенность в победе».

Американцы ведут себя все более разнузданно. Они уже не только натравливают французскую полицию на трудящихся, как было в первые дни после их высадки, но и сами начинают нагло «поигрывать револьверами». Это вызывает особое раздражение французов, охваченных ненавистью к презренным оккупантам, которые «привыкли располагаться в чужих странах, как дома».

На каждом шагу французы сталкиваются с фактами,

которые вызывают у них все возрастающее возмущение. На дорогах Франции погибают люди, раздавленные американскими грузовиками, американская солдатня пьянствует и насилует французских женщин, разоренные войной старики Андреани, не выдержав лишения и позора, кончают жизнь самоубийством. Со страниц романа встает перед нами Франция, обесчещенная и взывающая к возмездию. Патриотическое произведение Андре Стиля убедительно свидетельствует, что современная французская действительность чревата конфликтами, бурными социальными потрясениями.

Народ Франции еще сдерживает себя, но чаша его терпения уже переполнена. На стороне «американской партии» остаются только люди, утратившие честь и совесть. Честные люди даже из буржуазной среды отказываются поддерживать политику современного французского правительства, политику предателей, продавшихся американцам. Мы видим, как на этой почве происходит раскол в семье реакционно настроенного офицера торгового флота Дюкена и его жена примыкает к движению патриотов и сторонников мира.

Андре Стиль все время дает нам понять, что описываемые события не ограничиваются территорией одного французского порта, что борьба, которая там ведется, имеет важное значение для всей страны и для всего народа. И хотя действие происходит «далеко от Парижа», оно — на главной магистрали, и простые люди, с которыми читатель знакомится в романе «Первый удар», ведут борьбу за Францию.

Сила правдивого и насыщенного произведения Андре Стиля в глубоком проникновении в явления действительности, в ясном представлении о том, каков ход современной истории.

Роман «Конец одной пушки» кончается яркой и полной драматического напряжения главой, в которой описывается, как первая же американская пушка, которую пытались выгрузить, создав предварительно «атмосферу террора», введя в заблуждение докеров относительно содержания больших ящиков, летит на дно залива. Этот эпизод, как и эпизод переселения докеров, которым закончилась первая книга романа, подчеркивает то действительное и активное начало борьбы, которым проникнуты обе части трилогии.

«Конец одной пушки» — книга о борющемся народе. Это книга о непокоренной Франции.

Рассказывая о мужестве простых людей своей страны, Андре Стиль с глубокой убежденностью, с гордостью, любовью и преданностью к своей родине свидетельствует о том, что американским захватчикам и их презренным пособникам никогда не удастся поработить свободолюбивый французский народ.

Заключительная часть трилогии будет называться «Париж с нами», и, судя по этому заглавию, она должна показать дальнейшее расширение фронта борьбы за мир и независимость Франции.

Следует вспомнить опубликованную в газете «Правда» первомайскую статью Андре Стиля «Мы смело глядим вперед!». Она как бы политически обобщает правдивое изображение современной действительности, данное в трилогии «Первый удар».

«Миллионы мужчин и женщин Франции,— пишет Андре Стиль,— следуя героическому примеру докеров, горячо стремятся достигнуть практических успехов в борьбе против военных приготовлений. Они выступают против оккупации Франции американскими войсками, ибо знают, что эта оккупация направлена на подготовку агрессивной войны, которая не может не угрожать кровным интересам французского народа. Они видят, что американская оккупация представляет собой военную поддержку извне фашизму, пытающемуся поднять голову во Франции. Они понимают, что империалисты готовят войну против французского народа, против всех миролюбивых народов. В этих условиях трудящиеся Франции твердо заявляют, что сумеют постоять за мир, за дружбу между народами.

Мы смело смотрим вперед, ибо мы знаем, насколько могучи и организованны силы лагеря мира»¹.

Когда враги французского народа попытались по американскому образцу упрятать за тюремную решетку выдающегося писателя и мужественного борца за мир и независимость родины, эти слова прозвучали с особой силой, ибо все творчество и вся деятельность Андре Стиля не имели и не имеют никакой другой цели, кроме цели защиты мира и достоинства Франции.

Французский народ, возмущенный действиями прислуживающего Уолл-стриту правительства, дал обнаглевшим реакционерам по рукам, добился освобождения Андре Стиля, чье молодое и вдохновенное творчество служит делу мира и независимости его родины.





ЗАВЕРШЕНИЕ ЦИКЛА
«ТЕАТР РЕВОЛЮЦИИ»

1

Драма «Робеспьер» написана сорок лет спустя после того, как Ромен Роллан начал в 1898 году драмою «Волки» большой цикл, посвященный Французской буржуазной революции. После перерыва, длившегося с 1927 года («Леониды»), Роллан снова возвращается к одному из важнейших замыслов своего творчества. Таким образом, глубокие изменения во взглядах великого писателя, о которых свидетельствует хотя бы «Прощание с прошлым» 1931 года, должны были отразиться в новой драме Роллана. Уже это одно показывает, каково значение драмы «Робеспьер».

Все творчество Роллана, монументальное по своей природе, складывается из нескольких больших циклов — «Жизнь великих людей», «Театр революции», «Жан Кристоф», «Очарованная душа». Драматический цикл, посвященный Французской революции, проходит сквозь все роллановское творчество, становясь как бы лейтмотивом его, отражая в себе основные моменты сложной его истории. В этом особенное значение «Театра революции».

Драма «Робеспьер» завершает цикл, возвышаясь над всеми драмами Роллана, посвященными французской революции. Этим она обязана не просто творческой удаче и не только той удивительной свежести, тому молодому порыву, с каким написал ее Роллан. Сила драмы в том, что она близка к исторической правде и показывает якобин-

скую диктатуру как вершину, которой могла достичь Французская буржуазная революция. Этой мыслью проникнута вся драма. Высокий пафос ее отличается большой естественностью, он вытекает из глубокого понимания исторической действительности и исторической роли таких якобинцев, как Робеспьер, Сен-Жюст, Леба, Кутон, являющихся главными героями драмы. Самое реалистическое из произведений цикла оказывается и самым героическим.

Драма «Робеспьер» выходит за пределы той схемы, которая формально положена в основу построения всего «Театра революции».

Она совсем не является продолжением драмы «Дантон», хотя формально и следует за нею. Можно сказать, напротив, что в «Робеспьере» дана во многом прямо противоположная оценка важнейших вопросов истории Французской буржуазной революции — оценка более правильная, более соответствующая исторической правде.

Новая драма Роллана во многом спорит с прежними взглядами писателя, не соглашается с ними, опровергает их. Огромный политический опыт, накопленный Ролланом за последние годы, когда совершилось превращение Роллана в революционного гуманиста, оказал глубочайшее влияние на его историческую концепцию. Именно это возвышает драму «Робеспьер» над остальными драмами цикла.

Было бы неправильно сказать, что новое произведение Роллана совсем не повторяет абстрактно-гуманистических отклонений от исторической правды, которые были в прежних пьесах цикла. Старое и новое, прошлое и настоящее Роллана встречаются в драме «Робеспьер» и очень резко противоречат одно другому. Не может быть, однако, двух мнений в оценке итогов этого спора — слишком очевидно, что основная линия драмы является линией исторического реализма.

Развитие всего цикла исторических драм Роллана не представляет собою картины постепенного неуклонного подъема. Оно знает большие взлеты и глубокие падения. Достаточно сопоставить одну из первых драм цикла «Четырнадцатое июля» с близкой ей по времени драмой «Торжество разума» или с «Игрой любви и смерти», написанной спустя четверть века, чтобы стала ясна неравномерность развития исторического цикла, отразившего весь сложный и трудный путь художника. В частности, глубокий кризис двадцатых годов наложил явственный отпечаток на такие произведения, как «Игра любви и смерти» и «Леониды».

И очень характерно, что драма «Робеспьер» сосредоточила в себе самое ценное из того, что содержалось в предшествующих частях цикла и вместе с тем противостоит ошибкам этих драм.

В первом предисловии к «Четырнадцатому июля» Роллан говорил: «воскресить силы прошлого, оживить его действительные силы... разжечь героизм и веру народа пламенем революционной эпопеи, чтобы дело, прерванное в 1794 году, было продолжено и завершено народом, более зрелым и сознающим свое назначение: таков наш идеал». Это было написано в 1901 году. Все лучшее в исторических драмах Роллана является выполнением этой программы. Выполняет ее и «Робеспьер».

Но мы знаем, что некоторые прежние исторические драмы Роллана проникнуты другим устремлением. В «Игре любви и смерти» и в «Леонидах» не чувствуется ни веры в народ, ни революционного пафоса, ни убеждения в том, что революция, «прерванная в 1794 году», должна быть «продолжена и завершена народом». В крушении якобинской диктатуры Р. Роллан пробовал найти подтверждение фаталистической концепции исторического процесса, который представлялся как движение по «замкнутому кругу», как бесконечное и бесцельное повторение. Поэтому две эти драмы представляют трагическое выражение разочарования в народе и революции, они глубоко пессимистичны и далеки от исторической правды.

Совершенно иная мысль высказана в статье Роллана «Неизбежность революции 1789 года», написанной одновременно с драмой «Робеспьер». «Революция 1789 года, — пишет Роллан, — остановилась на полпути, и память о ней призывает народ к новым битвам». Как видим, здесь повторена мысль, высказанная Ролланом в предисловии к «Четырнадцатому июля». Там, где Роллан отступал от этой мысли, реальные картины исторической действительности сменялись бледными абстракциями. В драме «Робеспьер» мысль о неизбежности «новых битв» получает самое глубокое и полное свое воплощение. Вот почему «Робеспьер» не просто завершает весь цикл, посвященный Французской революции, но и возвышается над ним.

Сам автор считает необходимым отметить особенное значение драмы «Робеспьер». Он пишет в послесловии:

«Как и в других пьесах моего «Театра революции», я в этой драме больше стремился к моральной правде харак-

теров, чем к материальной правде фактов. Впрочем, в «Робеспьере» я следовал правде фактов в гораздо большей степени, чем во всех остальных моих драмах. Смею надеяться, что подлинное лицо истории отражено в «Робеспьере» более верно, чем мне это удалось в «Дантоне», который появился до того, как плодотворные исторические исследования пролили новый свет на историю революции».

Это разъяснение знаменательно. Если в нем теория «двух правд» еще продолжает выступать в качестве предпосылки исторических изображений Роллана, то все же сам автор считает необходимым отнести ее в большей степени к прошлым своим созданиям, чем к новой драме. В очень осторожной формуле цитированного нами послесловия Роллан достаточно ясно говорит о неудовлетворительности теории «двух правд». На всем протяжении цикла эта теория была трудно одолжимым препятствием. Она была вызвана внутренними противоречиями всего творчества Роллана. Коллизия, которую Роллан хотел видеть в истории, была лишь своеобразным преломлением того абстрактного гуманизма, в рамках которого долгое время билась мысль художника.

Достаточно обратиться к таким историческим драмам Роллана, как «Дантон» или «Игра любви и смерти», чтобы увидеть, что «моральная правда характеров» имеет здесь основой абстрактно-гуманистические теории двадцатого века и потому оторвана от той материальной правды фактов XVIII века, которая создавала подлинные характеры участников революции. Понимая это, Роллан не раз подчеркивает, что его целью было писать историю не какого-то «определенного времени», а «всех времен». Иными словами, этот «универсальный закон» скрывал за собой отступление от исторической правды.

Это чувствуется еще в «Робеспьере». Но многие важнейшие образы приобретают удивительную цельность, здесь нет того неустраняемого разрыва между «двумя правдами», который был у Роллана прежде. Для исторического реалиста это единственно возможный путь изображения.

Роллан поставил себе задачу показать острейший момент Французской буржуазной революции — последние месяцы якобинской диктатуры. Он делает героем своей драмы Робеспьера как «величайшего человека революции». С самого начала он знает, что ему придется защищать своего героя от гнусной клеветы, которую распространяли многие поколения буржуазных «историков». Он страстно

заинтересован в «материальной правде фактов», она-то и создает величие образов якобинцев.

Робеспьер и его друзья изображаются в этой пьесе как «якобинцы с народом». Перед нами не замкнутая драма отдельных личностей, а социальная драма в подлинном смысле этого слова. «Теперь для нас совершенно ясно, — пишет автор в послесловии, — что Робеспьер возглавлял революцию не только в силу цельности своей натуры, но и в силу гениальной прозорливости и непоколебимой преданности народному делу». В обнаружении социального смысла трагедии якобинцев — сильнейшая сторона пьесы.

Противопоставление робеспьеровского мира и термидорианцев сделано с большой яркостью. Социальные причины термидора показаны в драме Роллана весьма убедительно.

«Робеспьер» неизбежно должен был стать опровержением всего того, что в предшествующих драмах о Французской революции было порождено антиисторической теорией «двух правд». Именно поэтому «Робеспьер» не вмещается в ту схему, которая завершается «Леонидами» — сентиментальной картиной всеобщего примирения.

Сам образ Робеспьера, бегло намеченный хотя бы в «Дантоне», был там принижен наперекор «материальной правде фактов», которая только в последней драме Роллана сближается с «моральной правдой характеров». Говоря о драме «Дантон», Стефан Цвейг, в полном соответствии с тем, что написано у Роллана, утверждает, что Дантон был «любим народом», в то время как Робеспьер был «чужд массам». Именно таков смысл контраста, подчеркнутого в ранней драме Роллана. Можно отметить еще, что Робеспьер показан там и этически непривлекательным, — только этой цели служат гнусные реплики Вадье. В новой драме Роллана исправлена эта историческая несправедливость.

Вспомним сцену суда над Дантоном в одноименной пьесе Роллана, сцену весьма тенденциозную и затемняющую исторический смысл события. Достаточно сопоставить этот эпизод с тем, как показан в «Робеспьере» термидорианский заговор, созданный той же контрреволюционной буржуазией, рупором которой стал в конце концов и Дантон, чтобы понять, как глубоко изменился подход Роллана к одним и тем же историческим событиям. Пожалуй, с еще большей ясностью чувствуешь это, когда после «Робеспьера» обращаешься к «Леонидам», формально завершающим весь цикл.

Вместе с тем драма «Робеспьер» блистательно подтверждает мысль о том, что Французская буржуазная революция развивалась, стремительно разрастаясь от события к событию вплоть до своей вершины — якобинской диктатуры. Эту мысль Роллан высказывал и раньше, но теория «замкнутого круга» оттесняла и затемняла ее.

«В первой французской революции за господством *конституционалистов* следует господство *жирондистов*, за господством *жирондистов* следует господство *якобинцев*. Каждая из этих партий опирается на более передовую. Как только данная партия продвинула революцию настолько далеко, что уже не в состоянии ни следовать за ней, ни тем более возглавлять ее, — эту партию отстраняет и отправляет на гильотину стоящий за ней более смелый союзник. Революция движется, таким образом, по восходящей линии»¹. После того как написан «Робеспьер», Роллан уже не может не согласиться с этими словами Маркса, которые служат убедительным опровержением теории «замкнутого круга». В своей новой драме Роллан подходит довольно близко к заключенному в формуле Маркса пониманию истории Французской революции.

2

В драме «Робеспьер» показаны события, уплотненные на небольшом отрезке времени. Действие начинается в день казни Дантона и кончается 10 термидора. Это составляет меньше четырех месяцев. На огромном полотне Роллан выводит множество исторических деятелей Французской революции, не раз на сцене показаны массы. Мы видим заседания Конвента и Комитета общественной безопасности, улицы Парижа, Пале-Рояль, холмы Монморанси, собрание в якобинском клубе. Перед нами скромный дом столяра Дюпле, где жил Робеспьер, куда часто приходили Сен-Жюст, Леба и Кутон.

Стремительный поток ярких и правдивых картин охватывает основные моменты исторических событий, происходивших в последние месяцы якобинской диктатуры. Следуя документам, воспроизводя исторические факты, Роллан создает картину, полную жизни и трагического напряжения. Необычайно разросшаяся в своем объеме пьеса (на представление ее потребовалось бы не менее трех вечеров в театре) в высшей степени динамична.

Характерной особенностью драмы «Робеспьер» является то, что можно было бы назвать прямым изображением. Ничто не остается за пределами сцены, все совершается, все происходит на наших глазах, мы должны увидеть и пережить все без остатка. При исключительном многообразии новой драмы Роллана, вмещающей в себя, наряду с монументальными историческими изображениями, много картин глубоко интимного, психологического характера, вся драма в целом оставляет впечатление большой силы, простоты и смелости.

Являясь подлинным «отзвуком могучей эпохи», драма Роллана дает превосходное изображение ее «железных характеров».

Прежде всего это Максимилиан Робеспьер. Он показан очень полно, но никогда не заслоняет других, — пьеса Роллана совсем не является драматизированной биографией. В Робеспьере мы видим не только великого деятеля революции и мыслителя, не только оратора, слова которого потрясали мир, но и простого человека, очень скромного и душевного. В семье столяра Дюпле «Неподкупный» нашел себе приют; здесь он встретил и свою возлюбленную, Элеонору, старшую дочь столяра.

В драме очень хорошо показана глубокая цельность Робеспьера; это был человек, проникнутый сознанием своего революционного долга, душевная мягкость, даже сентиментальность и суровость, непреклонность сочетались в нем без внутреннего разлада — этот человек никогда не отделял себя от дела революции.

Робеспьер был «якобинец с народом». Эта черта постоянно выделяется в том образе, который дает драма.

«Разве я не связал свою судьбу с судьбою народа, — говорит Робеспьер во второй картине. — А когда меня травили, преследовали, разве я не черпал бодрости, не черпал новых сил в постоянной близости с ним?» В пятой картине он продолжает развивать эту мысль: «Я всегда был и всегда буду с народом, для народа и против этого бесстыжого класса спекулянтов, торгашей, рвачей, наживающихся на революции».

«Я призыву против вас народ... я иду к народу, к единственному другу!» — восклицает Робеспьер в день окончательного разрыва с реакционным большинством Комитета общественного спасения. И народ связывал с Робеспьером свои надежды, свою судьбу и судьбу революции.

Показывая безграничную преданность Робеспьера народным интересам, любовь его к народу, драма пронищательно отмечает абстрактную мечтательность, отличавшую идеи Робеспьера.

Тень Руссо витает над драмой. Мы знаем, что одним из лейтмотивов всего цикла было влияние идей Руссо на Французскую революцию. Роллан не раз раскрывает это влияние, а в «Вербном воскресенье» выдвигает его на первый план. В новой драме оно представлено с особенной глубиной. Весь идейный и этический мир якобинства, само возникновение типа людей, подобных Робеспьеру и Сен-Жюсту, со всеми характерными противоречиями их сознания, Роллан справедливо связывает с Руссо. В драме Роллана превосходно показано, как теории «Общественного договора» сказались в деятельности якобинской диктатуры, как они оплодотворяли мысль великих буржуазных революционеров. Руссо все время остается как бы незримым участником разворачивающихся перед нами событий. Образ Робеспьера больше других подчинен властному воздействию идей Руссо.

Сен-Жюст с его удивительной волей и мужественной ясностью мысли, его друг Леба, обычно забываемый историками и справедливо выдвинутый Ролланом на первый план исторической трагедии, связаны с Робеспьером общностью жизненной цели. Всех их революция сделала своими солдатами. Вся их энергия, все их поступки, стремления, переживания поглощены революцией без остатка. В тот критический момент революции, который показан в драме, каждый день таил в себе смертельную опасность, — поэтому спокойное и уверенное мужество великих якобинцев особенно отчетливо выделяется на фоне бурных, напряженных событий. Роллану удалось здесь с прекрасной простотой написать героические образы.

Роль Сен-Жюста в революции, его взгляды на положение, создавшееся в последние месяцы якобинской диктатуры, его споры с Робеспьером по вопросу о том, какими мерами должно пресечь термидорианский заговор, — все это полно освещается в драме.

В десятой картине устами Сен-Жюста изложена программа действий, гораздо более дальновидная и последовательная, чем та, из которой исходил Робеспьер со свойственной ему склонностью к отвлеченной идеализации. «Нужна железная рука, а у Робеспьера уже не такая рука, — говорит Сен-Жюст, — он замкнулся в себе, он теряет

связь с событиями... диктатура общественного спасения (Леба, я уверился в этом) сейчас единственный путь спасения республики. Она одна бы могла расчистить путь республике... Робеспьер — законник, он действует в рамках закона... Люблю его и жалею. Но человек не имеет права отказываться от действия и мечтать».

В монологе, из которого мы привели несколько строк, отражена попытка Сен-Жюста наметить самостоятельно путь к спасению революции. Безгранично преданный Робеспьеру, он не был тенью своего учителя. Это справедливо подчеркнуто в пьесе. Сен-Жюст как политический деятель показан в ней всесторонне, без всякой абстрактности. Сложное его чувство к Генриетте Леба, преданность Робеспьеру, трогательная дружба с Леба — все эти черты создают живой человеческий образ, необычайно привлекательный.

Леба с его глубокой гуманностью, которая, однако, никогда не мешала ему быть беспощадным к врагам революции, раскрывается всего более ярко в дружбе с Сен-Жюстом. Это настоящая поэзия мужественного братства. «Юным греком» называет своего друга Сен-Жюст, и в самом деле — Леба прекрасен. Чистота его чувств, возвышенность его намерений, его светлая цельность воспринимаются как выражение огромной человеческой красоты.

Рядом с ним безногий Кутон, обезображенный природой, кажется противоположностью лишь на один момент. В нем живет огромный, удивительный ум. Острая, едкая, беспощадная мысль Кутона направлена к одной цели — борьбе с врагами якобинской диктатуры. Кутон хладнокровнее и дальновиднее других оценивает создавшуюся тяжелую обстановку. Сарказмы Кутона срывают маску с притаившихся до поры до времени термидорианских заговорщиков. Кутон смело заглядывает вперед, не закрывает глаз на слабые стороны робеспьеровского идеализма. Уже после первых реплик Кутона мы начинаем любить его и понимать, что это был великий якобинец.

Фигуры Робеспьера, Сен-Жюста, Леба, Кутона — это первый план драмы. Ему резко противопоставлен второй план — Фуше и вся термидорианская клика. Якобинская диктатура и термидорианское подполье показаны непримиримыми — это величие и историческая правда против лжи, героизм и великодушие против подлости, против мерзкого шкурничества.

Роллан изображает остервенелую буржуазную реакцию, ищущую способа покончить с народным движением и с Робеспьером, в котором для нее воплощалось это движение. Седьмая картина — якшанье спекулянтов, шпионов Питта, монархической нечисти с термидорианцами — одна из сильнейших в пьесе. Мы видим здесь мерзкую фигуру Фуше, в руках которого сосредоточиваются все нити контрреволюционного заговора. Здесь выступает Тальен, приведенный в исступление арестом своей любовницы, спекулянтки Кабарюс; для этого человека революция — средство для наживы и развратной жизни. Здесь кишат все подонки Франции. Они заключают грязные сделки, они распродают Францию интервентам. В Пале-Рояле, в этом притоне спекулянтов, шпионов и шантажистов, оформляется термидорианская контрреволюция.

С уничтожающим сарказмом написаны эти сцены. Они развертываются в изумительную по своей силе и глубине картину «буржуазного порядка», жаждущего стабилизации, установления и узаконения права на грабеж, спекуляцию и наживу. Здесь пронизательно вскрыты прямые связи между интересами беснующейся спекулянтской нечисти и «политикой» термидорианцев. Фигура Фуше приобретает особую рельефность на фоне Пале-Рояля.

Еще в самых первых набросках Роллан предполагал дать в своем цикле Французской революции одну «аристофановскую» пьесу, бичующую предателей революции. Видимо, это намерение осуществилось в несколько иной форме, чем это предполагал первоначальный замысел. Аристофановские сцены есть и в пьесе «Четырнадцатое июля», но в «Робеспьере» они разрастаются, приобретая значение зловещего фона драмы. В Пале-Рояле кишит всякая нечисть; выделяя некоторые фигуры, автор отказывается индивидуализировать их все. В замечательной ремарке: «К столику проконсулов подходят: Тюрио, Леуантр и другие. Описывать их излишне. Их много, они как бы составляют хор» — подчеркнуто, что Пале-Рояль — собирательное обозначение, символ термидорианской контрреволюции. Панорама Пале-Рояля, показанная в драме, не только по-аристофановски беспощадна, но и намечает правильную оценку тех социальных сил, которые осуществили термидор. Это одно из самых глубоких проявлений исторического реализма драмы Роллана.

В статье «Празднество наций в Лондоне» Энгельс писал о том, что якобинскую диктатуру проводили «люди

железной энергии, которые добились того, что с 31 мая 1793 г. по 26 июля 1794 г. ни один трус, ни один торгаш, ни один спекулянт, словом, ни один буржуа не смел поднять голову»². Сцены в Пале-Рояле превосходно передают этот исторический момент. Буржуазная контрреволюция, загнанная в подполье, трусливо оглядывающаяся по сторонам, затаившая смертельную ненависть к якобинской диктатуре, готовит удар, прикрываясь самым подлым двурушничеством.

Картину дополняют представители Болота, от страха потерявшие голову. Эти мерзкие «жабы» хотят избавиться от Робеспьера, не рискуя своей шкурой. Сначала превосходная характеристика Болота дается устами Фуше: «на них столбняк нашел... они, как бараны, жмутся в кучу... все кишки у них светло». Потом, в сцене торга между Фуше и «жалким слизняком» Сийесом, окончательно выясняется отвратительная физиономия перепуганного Болота.

Таков мир, противостоящий Робеспьеру и его сподвижникам, этот мир простирается от спекулянтов Пале-Рояля до продажных изменников Фуше и Тальена и далее вплоть до Болота. Контраст этого уродливого и низменного мира с миром высокой и чистой якобинской героики составляет основу драмы «Робеспьер».

Контраст этот представлен с великолепной убедительностью. Он исторически справедлив, он вытекает из самого характера буржуазной революции. Наибольшим достоинством драмы является та полнота, яркость, страстность, которой достиг Роллан в изображении этого контраста. Можно привести много деталей, которые делают его осязательным. В десятой картине, после того как мы видели грязное двурушничество Барера, Колло д'Эрбуа и Билло-Варенна, после того как мы убедились, что Комитет общественного спасения уже превратился в филиал Пале-Рояля, действие резко устремляется ввысь, к потрясающему диалогу Леба и Сен-Жюста. Это производит эффект ослепительного света, ворвавшегося в густой мрак. Перед нами подлинныя люди. Мы вдыхаем чистый, свежий воздух.

Драма строго следует развитию исторических событий. Но смысл ее не в том, чтобы дать серию тонко исполненных гравюр, изображающих те или иные моменты истори-

ческой действительности. Дrame Роллана свойственна большая целеустремленность. Он хочет проникнуть в глубины истории, разгадать, почему обстоятельства сложились так, а не иначе. Следуя «материальной правде фактов», он хочет объяснить, почему пала якобинская диктатура, почему господин Фуше восторжествовал над Робеспьером в июле 1794 года. Он пытливно ищет причин этой катастрофы и не склонен ограничиться одним негодованием против термидорианцев. В этом узел драмы. Сюда стягиваются все ее нити.

Роллан справедливо видит в якобинской диктатуре вершину Французской буржуазной революции. Он показывает, что Робеспьер и его друзья были революционными демократами, защищали интересы плебейских низов, что все их стремления шли к тому, чтобы обуздать бушующую буржуазную реакцию. В вантозовских декретах, провозгласивших раздел имущества помещиков и богачей, сметенных революцией, и распределение этих имуществ среди бедноты, Роллан с полным основанием усматривает наиболее последовательное выражение политических целей якобинской диктатуры. Он показывает, что буржуазная реакция бешено сопротивлялась именно этим декретам, так и не проведенным в жизнь. Первою целью термидора была отмена вантозовских декретов наряду с прерияльскими декретами о защите революционной справедливости.

«Надо нам поддерживать непрерывно восстание народа, как огонь под пеплом. Пусть же ничто не нарушает нашего союза с народом... Не меньше, чем вы и Сен-Жюст, я знаю, что необходима классовая политика, нужно отнять у богачей награбленное и отдать беднякам. Вот в чем смысл вантозовских декретов». Так говорит Робеспьер, обращаясь к Леба, который требует принятия решительных мер против заговора.

Пятая картина, из которой взята эта реплика, картина философская по своему характеру, дает убедительное и ясное представление о том, насколько хорошо понимали Робеспьер и его друзья, что они могут опереться только на низы и что буржуазия уже не хочет идти дальше. Со свойственным ему сарказмом Кутон говорит, обращаясь в восьмой картине к Билло и другим термидорианцам: «Привет, о паладины разума! Не против Верховного Существа озлобились вы. Вы остервенились против декрета о революционной справедливости...» Этой ядовитой репликой разоблачается «идейная» маскировка, к которой прибегали

заговорщики, заседавшие с Робеспьером и Сен-Жюстом в одном Комитете. Насколько Робеспьер доверял народу и стремился действовать в его интересах, настолько Тальены, Бареры боялись народа и готовили ему западню. Но Роллан не идеализирует позицию Робеспьера.

Маркс говорит: «Весьма характерно для Робеспьера, что в то время, когда «конституционность» в духе Собрания 1789 г. считалась преступлением, достойным гильотины, все законы этого Собрания *против* рабочих продолжали сохранять свою силу»³.

В чисто шекспировской одиннадцатой картине Робеспьер ведет долгую беседу со старухой крестьянкой, которую он встретил в Монморанси. Здесь с замечательной глубиной показано внутреннее противоречие позиции Робеспьера. «Сынок» — с нежностью говорит Робеспьеру старуха мать, отдавшая революции своих сыновей. Она видит в нем своего и откровенна с ним. Вместе с тем Робеспьер узнает от своей собеседницы много горьких истин. Мечтательный идеализм встречается здесь с живою действительностью, которая гораздо сложнее абстракций.

— Мы стараемся, чтобы будущее было лучше настоящего, — говорит Робеспьер.

— Если бы ты мог сделать, чтобы хоть настоящее было получше, и на том спасибо, — отвечает ему старуха.

Собеседники говорят на разных языках.

«Робеспьер... Нельзя быть равнодушным к общественному благу... неужели вы, в вашей деревне, остаетесь равнодушными ко всему, что революция делает для вас, — к ее трудам, к битвам?»

Старуха. У нас в церкви часто бывали собрания, наши болтуны из кожи лезли вон, рассказывали нам бог весть что... а как-то приезжал из Парижа важный господин, разряженный такой, и показывал нам волшебный фонарь. Он нам говорил, что мир скоро переменится. Ну, мы вытаращили глаза и ждем. Так ничего и не дождалось. Устали только. Дворян и попов больше нет. Но их стада и денежки не для нас. У нас появились новые богачи, а кто был бедняком, так бедняком и остался. И, по правде сказать, у нас недовольны».

На этот справедливый упрек Робеспьер отвечает с крайним волнением: «Мы хотим строить республику для них, для бедных, на них опираясь. Мы отлично знаем, что революция бывает для богатых чаще всего лишь средством для незаконной наживы, накопления, лихоимства, мошен-

ничества, грабежей. Мы отлично знаем, что ее истинные друзья те, что отдаются ей без расчета,— это бедняки, крестьяне, рабочие — все, кого угнетают богачи...»

Но именно эту программу ему никогда не удалось провести в жизнь, и она осталась самой вдохновенной его иллюзией.

«Вот уже давно он ничего не делает для нас», — говорит мудрая старуха о Робеспьере, подводя этими словами итог беседе. Трагическое противоречие якобинской диктатуры представлено здесь с величайшей наглядностью.

В двадцать первой картине, показывающей, как вечером девятого термидора народ Парижа по призыву якобинцев собирается на площадь Ратуши, чтобы защитить Робеспьера, это противоречие еще более обнажается. Много секций отсутствует, а те, кто пришел, колеблются. Благодаря этому термидорианцам и удается осуществить контрреволюционный переворот.

«...Гибель Робеспьера означала победу буржуазии над пролетариатом...»⁴ Вместе с тем остается установленным историческим фактом, что ночью 9 термидора, когда решилась судьба Робеспьера и всей якобинской диктатуры, народные низы не оказали Робеспьеру достаточной поддержки. Драма Роллана стремится объяснить, почему это случилось.

Роллан мудро ставит вопрос о том, что решающим обстоятельством, обусловившим крушение якобинской диктатуры, было неразрешимое противоречие между идеалами великих якобинцев и практической возможностью их осуществления.

Можно привести много исторических фактов, показывающих, что Робеспьер оттолкнул от якобинской диктатуры надежных ее защитников. Одним из таких фактов, бесспорно, является борьба, которую Робеспьер непримиримо вел против «бешеных» и эбертистов, программа которых являлась стихийным выражением стремлений плебейских низов. Когда в двадцать первой картине выясняется, что секция гравильеров отказалась выступить, то надо помнить, что именно в этой секции пользовался огромным влиянием Жак Ру. Наряду с этим отсутствие «рабочих с улицы Сен-Мартэн» и колебания «предместий Антуан и Марсо», которые Симон Дюпле справедливо называет «сердцем парижского народа», объясняются не какими-либо случайными обстоятельствами, а тем, что массы были недовольны социальной политикой Робеспьера.



Ромен Роллан



Ромен Роллан и его жена Мария Павловна Кудашева

Максим Горький и Ромен Роллан



Уничтожив Леклерка, Жака Ру, Эбера, сохранив законы против рабочих, якобинцы в значительной степени подорвали свое влияние в народных низах. К сожалению, в драме Роллана эта сторона деятельности Робеспьера не получает правильного освещения. Следуя, как нам кажется, за Матъезом, автор не видит губительных последствий этой политики якобинцев.

В драме Роллана дано много конкретных подробностей, показывающих всю сложность положения якобинской диктатуры летом 1794 года. Однако народ иногда представлен здесь в качестве темной и косной силы, неспособной понять призывы великих якобинцев. Всплывает неубедительное противопоставление «героев» и «толпы». Вся картина, в которой показано последнее выступление Робеспьера в якобинском клубе, написана в духе этого противопоставления. Народ здесь выражает полное одобрение Робеспьеру и готовность следовать за ним до конца, но все это изображается как проявление полурелигиозного экстаза, и ремарка о том, что «толпа обезумела», здесь совсем не случайна.

Сначала недоумеваешь, почему последняя встреча Робеспьера с якобинской массой описана так, что напоминает какое-то радение. В одной из последних картин разъясняется, в чем здесь дело. В этой картине — утро 10 термидора — толпа издевается над поверженным Робеспьером, осыпая его оскорблениями. «Один из толпы» плюет в лицо Робеспьеру. Ремарка указывает, что «его можно было видеть в тринадцатой картине приветствующим Робеспьера на собрании якобинцев». Эту деталь Роллан намеренно подчеркивает, стремясь показать ею зыбкость, неустойчивость, обманчивость порывов «толпы». Таким образом, Робеспьер сразу оказывается покинутым всеми. Не надо разъяснять, что в этих эпизодах Роллан отходит от «материальной правды фактов», он отходит и от той основной линии драмы, которая не допускает изображения якобинцев и народа как «героев» и «толпы».

4

Напомним два классических суждения о причинах, определивших падение якобинской диктатуры. Первое из них принадлежит Марксу. Оно гласит: «...если пролетариат и свергнет политическое господство буржуазии, его

победа будет лишь кратковременной, будет лишь вспомогательным моментом самой буржуазной революции, — как это было в 1794 г., — до тех пор, пока в ходе истории, в ее «движении» не создались еще материальные условия, которые делают необходимым уничтожение буржуазного способа производства, а следовательно также и окончательное свержение политического господства буржуазии. Господство террора во Франции могло поэтому послужить лишь к тому, чтобы ударами своего страшного молота стереть сразу, как по волшебству, все феодальные руины с лица Франции. Буржуазия, с ее трусливой осмотрительностью, не справилась бы с такой работой в течение десятилетий. Кровавые действия народа, следовательно, лишь расчистили ей путь»⁵.

Развивая эту мысль, Ленин писал в статье «Можно ли запугать рабочий класс «якобинством»?» (1917): «Полной победы не суждено было завоевать якобинцам, главным образом потому, что Франция XVIII века была окружена на континенте слишком отсталыми странами и что в самой Франции не было материальных основ для социализма, не было банков, синдикатов капиталистов, машинной индустрии, железных дорог»⁶.

В драме «Робеспьер» Роллан делает немало поучительных догадок относительно исторической судьбы якобинцев. Но в Роллане исторический реалист еще продолжает спорить с историческим идеалистом. Историческая ограниченность якобинства, коренившаяся в реальных фактах действительности, превращается у Роллана в «роковую обреченность» — явно порочная теория, к которой Роллан уже не раз прибегал в своих драмах о революции. Порывая с исторической правдой, с реальной обстановкой трагедии якобинцев, как она дана в самой драме, Роллан вынужден для обоснования идеи «рока» обращаться то к второстепенным психологическим факторам, то к «вечным законам». Так, он приписывает исключительно важную роль не только «пессимизму» Робеспьера, но, например, тому обстоятельству, что Робеспьер был необычайно утомлен в последние месяцы своей жизни. Столь же преувеличивает он и «подозрительность» Робеспьера, которая якобы оттолкнула от него многих. Измена окружала Робеспьера. Он видел ее («иметь два плана, один для канцелярских служащих» — гласит запись в одной из его памятных книжек); в драме Роллана достаточно убедительно показана эта измена, гнездившаяся в самом Комитете общественного

спасения. То, что Роллан называет «подозрительностью» Робеспьера, лучше было назвать бдительностью.

Роллан далек от того, чтобы искать последнее объяснение катастрофы, постигшей якобинцев, в чисто психологических, чисто личных обстоятельствах. И все же эти психологические обстоятельства непомерно разрастаются, так же уводя нас от «материальной правды фактов», как уводит нас от подлинного образа народа абстрактное изображение «толпы». Тут одиночество Робеспьера становится уже не последствием исторических противоречий якобинской диктатуры, а какой-то самодовлеющей, чисто психологической темой. Эта особенность изображения Робеспьера бросается в глаза.

Автор считает необходимым подробно пояснить ее в послесловии. Мы узнаем, что Робеспьер «был вскормлен горьким стоицизмом, противоядием которому служил уход к богу Жан-Жака Руссо, к Богу-Провидению. Это не встречало сочувствия и окончательно обрекло Робеспьера на одиночество». Развивая свою мысль, автор пишет: «Робеспьер знал трагическое «обособление от всего мира»: острее всего оно ощущалось им среди толпы, истерически воспринимавшей его речи, его исповеди, среди толпы, которая, он это знал, назавтра его предаст».

В этих словах с полной ясностью обозначена причина, в силу которой Робеспьер Роллана иногда соскальзывает с исторической почвы, превращаясь в «героическую» абстракцию одиночества, мученичества, страдальчества. Эти «уходы» не имеют решающего значения и не могут затемнить весьма реальный и ясный образ, но они существенны для понимания того, как возникла новая драма Роллана и как сложен ее внутренний строй.

Гораздо более серьезно то, что Роллан считает одной из важнейших причин поражения якобинской диктатуры — «братоубийственную рознь» среди революционеров. Здесь старая концепция «братства врагов», которой Роллан отдал особую дань в «Леонидах», выступает с полной отчетливостью. В двадцать второй картине, в Ратуше, отказываясь подписать воззвание к народу, Робеспьер говорит с сожалением о том, что ему «пришлось вступить в борьбу против искренних республиканцев Билло, Колло и Карно». Ему кажется, что революция обречена на гибель, потому что он отбросил от себя таких людей, как Дантон. «Раньше все живые силы революции были в согласии: Марат, Дан-

тон, Эбер... Сегодня вокруг нас, сознаемся в этом, — пу-стыня».

И хотя в ответ на это раздается язвительная реплика Кутона: «Ты нынче ночью полон евангельского духа, Максимилиан», — автор все же не склонен согласиться с Кутонем. В противовес правильному пониманию хода буржуазной революции, все более разрастающейся вплоть до 1794 года, в противовес тому, что убедительно показано в его новой драме, Роллан делает попытку оживить старые иллюзии. Они наслаиваются на образы великих якобинцев.

Особенно сильная доза примиренчества внесена в образ Леба. Исторически он ни в чем подобном не повинен. Роль миротворца ему совсем не пристала. И все же она настойчиво ему навязывается. Уже в пятой картине Леба предлагает заключить мир с Фуше и Карье. «Они послужили революции. И могли бы еще послужить», — далее он сожалеет о том, что революция лишилась Дантона. И хотя здесь же суровый Леба требует решительных мер против заговорщиков, основная позиция его — соглашение: «В последний раз говорю, — помиримся с нашими разжалованными проконсулами».

Эта тенденция настолько «углублена», и порою реальные очертания характера Леба настолько стертые, что ему приписывается известная фраза жирондиста Верньо: «Печальная неизбежность революции, что она пожирает одного за другим своих сынов». Вот пример, когда исторической правде приходится потесниться перед гуманистическими абстракциями. Но, к счастью, превращение Леба в выразителя «евангельского духа» не проводится со всей последовательностью. «Железный характер» остается самим собой.

И когда в двадцать первой картине, на площади Ратуши, прощаясь со своей женой и завещая ей воспитывать сына, Леба говорит: «Берегите его, не дайте ему изведать чувства ненависти — это яд, губительный для человечества, от него погибает наша прекрасная революция... скажите сыну, что отец его всегда старался уберечь себя от этой отравы», — то эта реплика воспринимается как искусственная и противоречащая всему образу Леба. Ведь мы уже узнали другого Леба, мужественного и смелого друга Сен-Жюста. Что этому Леба совсем не свойственно примиренчество, убедительно показывает сама пьеса. Как бы неоступно за ним ни следовала бледная тень «евангельского духа», он все же остается воплощением мужества, смело-

сти и решительности, каким и был исторический Леба. Этому впечатлению содействует не только то, что рефлексия передана здесь довольно отвлеченными суждениями, в то время как революционное мужество раскрывается в живых порывах сердца, — но и постоянное присутствие Сен-Жюста, без которого Леба почти никогда не появляется на сцене. Образ же Сен-Жюста не принижен никакими гуманистическими абстракциями, и рядом с ним приобретает подлинные исторические черты фигура Леба.

Самих великих якобинцев Роллан заставляет сомневаться в том, правильно ли они поступили, проявив беспощадность ко всем без исключения отступникам революции. Еще более настойчиво мысль о том, что «братоубийственная рознь» погубила якобинскую диктатуру, проводится в изображениях некоторых термидорианцев — Колло д'Эрбуа, Билло-Варенна, Матье Реньо. Если первые два являются необходимыми участниками событий, охваченных исторической хроникой, то Реньо, второстепенная в историческом смысле фигура, выдвинута автором на первый план именно как рупор «надпартийной» рефлексии. Возможно, что это сделано ради сохранения некоторой цельности всего цикла — ведь Реньо играет большую роль в «Леонидах».

Ромен Роллан проявляет полную беспощадность к Фуше, фигура которого нарисована с силой непримиримой ненависти, со множеством деталей, которые обнажают мерзость этого предателя и всего термидорианского подполья. С уничтожающим сарказмом нарисовал он гнусную фигуру Тальена. В наглom и тупом жандарме Мерда, издающемся над поверженным Робеспьером, Роллан с пронзительностью большого художника дал поистине убийственное обобщение термидорианства.

Наряду с этими глубоко правдивыми образами Роллан считает возможным представить Колло, Билло и Реньо как людей, «искренне» заблуждавшихся. Возникает прямое противоречие с тем, как сам Роллан показывает историческое значение якобинской диктатуры. Совместить эту псевдогуманистическую апологию отступничества с тем, как изображены в драме Робеспьер и его друзья, можно было, лишь пожертвовав целостностью произведения; здесь сталкиваются два противоположных понимания истории Французской революции: глубоко правильное и ложное.

Вместо того чтобы с той глубиной, какая присуща всей

драме «Робеспьер», раскрыть историческую роль людей, изменивших народу и предавших революцию, вместо того чтобы раскрыть всю «материальную правду фактов», автор строит такую приблизительно схему: с одной стороны, сами робеспьеристы тяготились «братоубийственной рознью», с другой — были люди, которых термидорианцами сделала лишь их попытка добиться смягчения этой розни. И хотя в драме прекрасно показано, что скрывалось всегда за этими попытками, как показана в ней и полная революционная целесообразность той непримиримой борьбы с врагами революции, которую вел Робеспьер, — все же эта псевдогуманистическая схема развернута очень широко.

Сквозь всю драму проходит линия оправдания Билло, Колло и Реньо. В двенадцатой картине Фуше достигает соглашения с Болотом. Билло-Варенн негодует: «Никогда. Я не желаю иметь никакого дела с этими жабами... Нет, нет и нет! Я предпочитаю быть побежденным, но без них». Матье Реньо присоединяется к нему. В тринадцатой картине Билло, направляясь в якобинский клуб, где Робеспьер читает свою последнюю речь, клянется, что хочет мира. Здесь двурушнический маневр изображается как искреннее намерение. Правда, здесь же возникает черта, каких немало в драме Роллана: в начавшейся у входа в клуб свалке сторону Билло держат щеголи — термидорианские бандиты узнают в «миротворце» своего. В пятнадцатой картине на циничную, как всегда, реплику Фуше «Берите крапленые карты!» Билло отвечает с отвратительным жеманством: «Скорее я сожгу свою руку!»

Порой кажется, что все это написано лишь для того, чтобы показать, какой утонченной может быть подчас подлость, но нет, все метания Колло и Билло рассматриваются как проявление «благородства».

В восемнадцатой картине, воспроизводящей роковое заседание Конвента 9 термидора, Матье Реньо, усердно послуживший контрреволюционному заговору, как ни в чем не бывало говорит о своих союзниках: «Они мне мерзки... Это гадины... Уж лучше было пойти на мировую с Робеспьером». И дальше, — когда Сен-Жюста гонят с трибуны и начинается «столпотворение, напоминающее дьявольский шабаш в алтаре, разнузданное, дикое и нелепое», тот же Реньо кричит, чтобы Робеспьеру дали слово: «Даже если он преступен, он вправе защищаться... Бесчестная игра... Трусы, мне стыдно называться человеком!»

Люди «честной игры» — Колло, Билло и Реньо — пред-

ставлены прямодушными и даже «принципиальными» противниками Робеспьера. Чтобы допустить это, надо было закрыть глаза на историческую действительность и представить измену как «честное» заблуждение. Пришлось оставить зияющий провал между тем неприглядным впечатлением, которое оставляют эти люди, разоблачаемые всем ходом драмы, — и попытку разглядеть в их предательских махинациях нечто, располагающее в их пользу. Пришлось вкладывать в их уста такие слова, которые, с точки зрения автора, имеют немалую привлекательность и совсем не соответствуют характерам, обрисованным драмой. Пришлось совершенно оставить в стороне вопрос об объективном значении того, что сделали эти люди. Пришлось трусливым и лицемерным предателям приписать несвойственное им прямодушие.

Резкий, раздражающий диссонанс возникает каждый раз, как только появляется тема Колло, Билло и Реньо. Последняя, двадцать четвертая картина, посвященная «раскайнию» этих людей, не случайно является совершенно искусственным и совершенно неубедительным привеском к драме.

Но сила «материальной правды фактов» так велика в новой драме Роллана, что она побеждает даже в самом уязвимом ее месте. Фигуры Колло, Билло и Реньо — узел ее внутренних противоречий. Здесь старая борьба «двух правд» принимает самый напряженный характер. Может быть, всего более ясно это проявляется в том, что автору приходится поставить на одну доску Билло-Варенна и Гракха Бабефа, который действительно был спровоцирован термидорианцами, но который искупил свою ошибку непримиримой борьбой за торжество «коммунистической идеи» и своею кровью. Нарушение исторической правды здесь наглядно.

При весьма очевидном стремлении автора найти оправдание для таких людей, как Колло д'Эрбуа и Билло-Варенн, эта снисходительность опровергается всем ходом драмы. Их жалкое двуличие, их мелочная озлобленность, их тупая растерянность обнажены с полной беспощадностью. Все сближает этих людей с миром Фуше, делает их необходимой деталью термидорианского подполья. В том контрасте, который составляет стержень драмы, они не играют какой-либо самостоятельной роли и полностью поглощаются взбаламученной стихией буржуазного «порядка», стремящегося удушить революцию.

Весьма характерно, что в самой драме содержится очень много неопровержимых возражений против этой ложной концепции. Например, в десятой картине, изображающей двурушничество «примирение» Колло, Билло и других термидорианцев с робеспьеристами, дана прекрасная реплика Сен-Жюста, освещающая лицо предателей: «Все они лгут... От них за сто шагов разит ложью... Колло — фигляр... Билло задыхается, безуспешно стараясь проглотить свою ненависть... А Барер... Никто не в силах разгадать, когда он лжет и когда он говорит правду... Песок и грязь... Жизнь — за настоящего человека!»

Победа Роллана в том, что гуманистическая абстракция остается в конечном счете лишь отзвуком прошлого и оттеснена на задний план плодотворным историческим анализом, который лежит в основе драмы «Робеспьер».

5

В драме Роллана дано много убедительных и ярких доказательств того, чем были велики французские якобинцы. Именно этим захватывает она и потрясает. В этом ее непреоборимая сила. Новая драма Роллана возникла на почве всей сложной истории развития писателя. Если мы находим в ней отзвук старого, то господствует в ней, определяет ее патетическое содержание идея революционной непримиримости, которая помогла Роллану так глубоко и правдиво показать исторические события. Драма «Робеспьер» — одно из наиболее значительных произведений великого писателя — проникнута горячим сочувствием народу и революции.

Сквозь всю драму «Робеспьер» проходит мысль о том, что якобинцы были людьми, опередившими свое время. Уверенность Сен-Жюста в том, что будущее за них, раскрыта с огромной силой не только в пламенных суждениях великого якобинца, но и во всем его облике. Видя в Сен-Жюсте наиболее последовательное и глубокое выражение французского якобинства, Роллан все время рассматривает этого героя как человека будущего. Непокосимость Сен-Жюста, безграничная уверенность его в грядущей победе народного дела не были сломлены и гильотиной. Он погибает, глядя в будущее.

«Века проходят. Настанут иные времена. Наш прах будет священным для счастливого и свободного челове-

ства будущих времен,— говорит Сен-Жюст в предсмертный час.— Я никогда не буду побежденным!»

Эта уверенность в будущем потрясающе передана последними картинами драмы, она и создает то впечатление света, простора, великой надежды, с которым оставляешь «Робеспьера».

В этом смысле прекрасен конец двадцать третьей картины, являющейся, в сущности, подлинным завершением драмы. Сен-Жюст, обращаясь к раненому, измученному страданиями Робеспьеру, говорит, показывая на прибитую к стене Декларацию прав: «Мы ее создали, она победит».

Изображая Робеспьера и его сторонников как людей, «забросивших якорь в будущее» (слова Сен-Жюста), Роллан воспроизводит правду истории. «Революция 1789 года,— говорит Роллан,— была остановлена на полпути. Необходимо, по примеру наших товарищей в СССР, сделать так, чтобы она двинулась вперед во всем мире, пока все ее великие обещания не будут выполнены и социальная справедливость не будет установлена».

Энгельс писал в 1845 году о Французской революции: «Если бы влияние этой могучей эпохи, этих железных характеров не сказывалось еще в наш век торгашества, то, право же, человечество должно было бы прийти в отчаяние...»⁷

Все творчество Роллана было в той или иной степени обращено к «могучей эпохе». Среди ненавистного ему «века торгашества» Роллан жил, вдохновляясь великими воспоминаниями. В драме «Робеспьер» с удивительной полнотой выражено это исконное стремление роллановского творчества. Возвышая свой голос в защиту того «великого, неискоренимого, незабываемого, что дали якобинцы XVIII века»⁸, писатель, всегда стремившийся создавать героические образы, получает здесь возможность, может быть самую полную за все время своего творчества, создавать эти образы с величайшей естественностью, убедительностью и глубиной.

Каждое произведение Роллана — это мир идей. В драмах, жизнеописаниях Бетховена или Микеланджело, в романах господствуют, конечно, образы, и многим из них присущ возвышенный героический характер. Однако эмоциональная приподнятость и даже взвихренность прозы Роллана неотделима от развития питающих ее идей.

Художественное своеобразие Роллана заключено в удивительно целостном соединении идей, которые всегда очерчены резко, и чувств, которые текут бурной рекой. «Жан-Кристоф» представляет образец такого соединения, которое придает роману с ярко выраженной интонацией проповеди неотразимую эмоциональную убедительность.

Однако далеко не всегда роману или драме удается вобрать в себя сложный мир идей, которые развивает и защищает автор. В периоды бурных социальных потрясений, когда усвоенный Ролланом еще в молодые годы принцип «быть далеким от политики» обнаруживает свою несостоятельность и от проповеди высоких истин приходится переходить к борьбе, в творчестве Роллана приобретает важнейшее значение публицистика, всегда тесно связанная с его художественными произведениями, дополняющая, договаривающая, а иногда опережающая их.

Если раннее творчество Роллана не знает публицистики в собственном смысле слова, то великий духовный кризис,

пережитый им в годы первой мировой войны, приводит к такому глубокому вторжению публицистики, что наиболее существенное художественное произведение этого времени — роман «Клерамбо» — не только отступает на второй план по сравнению с получившими всемирную известность сборниками статей «Над схваткой» и «Предтечи», но и является лишь своеобразным дополнением к публицистике. Именно в этом отношении «Клерамбо» и представляет наибольшую ценность.

После того как исследователю стали доступны «Дневники военных лет»¹, значительно углубившие представление об отношении Роллана к империалистической войне, сделалось еще более ясным, что в эти годы завершился один период идейных исканий и творчества Роллана и начался другой, что переход из одного состояния в другое был бурный, мучительный и тяжелый. Как сам он позже признает, «Декларация независимости духа», опубликованная весной 1919 года, образует в его интеллектуальной жизни «границу между двумя периодами — это одновременно пункт прибытия и отправной пункт».

В свете новых данных еще более возрастает значение знаменитой исповеди — «Прощание с прошлым», написанной в 1931 году и оценивающей противоречия идейно-политической позиции автора в годы войны уже с революционной точки зрения. Это тем более важно сказать, что за последнее время предпринимаются попытки замолчать это великое роллановское произведение и создать неправильное, искаженное представление о том, каков был идейно-творческий путь писателя. Так, в недавно вышедшей книге Ж.-Б. Баррера, содержащей очень ценные тексты Роллана, среди которых есть немало публикуемых впервые, «Прощание с прошлым» не только не упоминается вовсе, но сделана даже попытка представить развитие Роллана в виде плавной эволюции, исключая какие-либо революционные толчки.

Баррер приводит неопубликованную запись Роллана, датированную 25 января 1925 года, в которой подчеркивается, что название знаменитой антивоенной статьи Роллана «Над схваткой» не следует понимать как призыв к самоустранению от какого-либо вмешательства в кровавый конфликт, терзавший все человечество, что, напротив, оно означает лишь специфическую форму действия.

«Случайный заголовок «Над схваткой», которым размахивал среди схватки человек, готовый задохнуться,—

подняв руки, он открывает рот, кричит, хочет перевести дыхание, исхлестанный оскорблениями, и наконец издает вызывающий клич, — этот заголовок меня предал. Он должен был выразить состояние человека, взбирающегося по веревочной лестнице над палубой, сотрясаемой ветром. И это было так. Но не обратили внимания на то, чего искал взор человека, висящего над кораблем, — а взор его искал путь корабля, и человек на веревочной лестнице был сигнальщиком. Он не покидает корабль. Если корабль потонет, он потонет вместе с ним. Но его долг не вмешиваться в сутолоку внизу. Он находится на посту. Он ведет наблюдение, чтобы обнаружить камни, скрытые рифы, перископ подводной лодки.

Я хочу сказать, что это знакомое мне трагическое видение, это состояние сторожевого, находящегося на посту, не покидало меня всю жизнь.

Я не искал этого состояния. Я никогда не хотел его».

Мы приводим эту весьма интересную выдержку, но, в противоположность Барреру, извлечшему ее из архивов Роллана, не можем не обратить внимания на чисто психологический характер данного в ней очень важного разъяснения. Так как Роллан неоднократно возвращался к этому вопросу и неоднократно рассматривал его в социально-политическом аспекте, мы приведем и другие соображения автора по поводу смысла слов «над схваткой».

Конечно, автор «Жан-Кристофа» не мог сохранять позу пассивного наблюдателя и его призыв остаться «над схваткой» ни в коем случае не означал приглашения к спокойному, незаинтересованному созерцанию. Слабость позиции Роллана заключалась не в этом. Достаточно прочесть роман «Клерамбо», в котором даны подробные и разносторонние комментарии, позволяющие глубже вникнуть в умонастроение Роллана тех лет, чтобы ущербность его позиции стала очевидной. Недаром первоначальное название романа было «Один против всех». Оно, конечно, тоже не являлось, как подчеркивает сам автор, «вызывающей претензией противопоставить одного человека всем». Однако пафос романа заключался именно в обособленности, в полном одиночестве героя, в недоверии к массам. Заглавие «призывало к настоятельно необходимой борьбе индивидуальной совести против инстинкта стада».

Ж.-Б. Баррер необоснованно стремится сделать это состояние Роллана извечным и старательно подбирает в своей книге цитаты, которые подчеркивают стремление

Роллана почерпнуть в одиночестве непоколебимую моральную силу. Он пытается представить Роллана в виде мужественного одиночки, который упорно держится того мнения, что это и есть наилучшая позиция. Такие настроения были, бесспорно, свойственны Роллану в определенный период его творческого развития, и Ж.-Б. Баррер не фальсифицирует цитат в том смысле, что он их выдумывает, но он фальсифицирует нечто большее — историю творчества Роллана, поскольку он пытается скрыть от читателя, что эти настроения были отброшены Ролланом и сменились уверенностью в победе социальной справедливости, новым отношением к политике и социальной борьбе, новым пониманием взаимоотношений между писателем и народом.

В новом освещении предстает и формула «над схваткой». Вот что говорит о ней Роллан в тридцатые годы: «Меня старались оболгать, приписывая мне невмешательство, на том основании, что я стал «над схваткой» наций, и не обращали внимания на то, что я боролся больше, чем кто-либо другой, — только я предлагал схватку более обширную (с моей точки зрения) и более важную».

И в другом месте: «Над схваткой» националистического прошлого, которое ожило в Европе, залив ее потоками крови, но «в схватке» решительной или, лучше сказать, в организованной борьбе против всех угрожающих сил прошлого, чтобы воздвигнуть новый мир, Союз Советских Социалистических Республик Труда человеческого».

Удивительно, что Ж.-Б. Баррер при всей его скрупулезности не заметил и не привел этих замечательных суждений Роллана, свидетельствующих о том, что он был намного сложнее и значительнее того спокойного созерцателя, которого из него пытаются сделать.

Великий перелом в творчестве Роллана связан с теми выводами, которые он делает из опыта первой империалистической войны, и особенно — с влиянием на него Великой Октябрьской революции, о чем Баррер также предпочитает умалчивать.

«Прощание с прошлым» дает очень точную, обильно документированную картину, показывающую, как совершались решающие перемены во взглядах Роллана. Необходимо отметить, что это произведение возникло из намерения автора прокомментировать сборники «Над схваткой» и «Предтечи» с новых позиций, на которых он находился к началу тридцатых годов. Чтобы восстановить в памяти

прошлое, Роллан перечел тогда еще никому, кроме автора, не доступный «Дневник военных лет». Он очень серьезно готовился к созданию своего нового произведения, которое он по праву назвал своей «Исповедью».

Выводы, к которым приходит Роллан, настолько значительны и столь смело опрокидывают многие традиционные представления, что, не принимая их во внимание, нельзя представить себе в подлинном свете его идейно-творческое развитие.

«Перелом 1914—1915 года был также и для меня резким душевным переломом. Понятно, мне это далось нелегко. Целые дни, месяцы мук понадобились мне, чтобы родить на свет новое существо и перешагнуть через умершее прошлое».

Роллан объявляет «очень бледными» свои статьи, которые «боролись лишь с ненавистью — не с самой войной», и прямо говорит о «трагедии человека, написавшего «Над схваткой». И хотя он буквально выстрадал эти статьи, он сурово относится к ним из-за их внутренней противоречивости, которая стала ясна Роллану 1931 года. «То было лишь начало неустанного странствия, путь которого я усеял вырванными с корнем предрассудками, разоблаченными иллюзиями, отброшенными дружбами». Так оценивает Роллан этот трудный и сложный период своего творчества.

«Я совсем не был человеком действия, я был человеком мысли», — пишет он, подчеркивая основную слабость своей позиции. «Теперь я смотрю на дело иначе. В те времена я еще не понимал так, как понимаю сейчас, сущность буржуазной идеологии».

Все «Прощание с прошлым» проникнуто радостным чувством нового. Это потрясающая своей искренностью, мужеством, силой заключенной в ней мысли картина революционных изменений, совершающихся в сознании великого писателя. «Прощание с прошлым» получило огромный отклик во всем мире, оказало глубочайшее влияние на многих писателей капиталистических стран, помогло им стать на новый путь. Это один из поразительных документов всемирной литературы.

Сквозь всю исповедь Роллана проходит тема Октябрьской революции и ее воздействия на ход мировой истории. О себе самом Роллан говорит, что он принял твердое решение «стать в ряды СССР». Как прекрасно известно каждому, кто читал Роллана, этим решением был на долгие годы определен пафос его жизни и его творчества. Вот почему

Баррер, вознамерившись игнорировать все это, не мог дать и не хотел дать верной картины развития творчества Роллана, и попытка его скрыть некоторые важнейшие стороны великого духовного наследия писателя является во всех отношениях попыткой с негодными средствами.

Все сказанное выше не означает, что следует преуменьшать значение таких книг Роллана, как «Над схваткой», «Предтечи» или «Клерамбо», — нет, их только надлежит рассматривать исторически, как рассматривал их сам автор «Прощания с прошлым». Тогда обнаруживается и то, что было значительно в них, и то, что было их слабостью.

Характерно, что Роллан любил подчеркивать свою склонность к историческому изображению действительности, которое является единственно правдивым. «Не только по профессии, но и по природе своей я историк, чуждый иллюзиям». «Во мне всегда живет историк, недоступный страстям и страху», — признается он в другом месте. Этим заветам Роллана и необходимо следовать при рассмотрении его творчества.

II

Новый период творчества и общественной деятельности Роллана, начавшийся после социалистической революции в России, после окончания первой мировой войны, отмечен, как известно, всеобъемлющими изменениями. О том, насколько интенсивно в эти годы работал писатель над художественными произведениями, свидетельствует создание второго великого романа — «Очарованная душа» и завершение цикла драм о Французской революции. Наряду с этим публицистика продолжает занимать в творчестве Роллана очень важное место. Сам он обозначил этот период своей жизни как «годы борьбы» — мы имеем в виду название его книги «Пятнадцать лет борьбы» (1919—1934), в которой собраны его важнейшие выступления.

Книга «Пятнадцать лет борьбы», в состав которой входит и «Прощание с прошлым», дает представление о том, какой титанический труд в борьбе за социальную справедливость принял на себя писатель. В великолепной «Панораме», являющейся введением к книге, показано, как он стал народным писателем, участником и вдохновителем борьбы масс за социальное раскрепощение, борьбы против фашизма и новой империалистической войны. Говоря о

том, что его «выступления наделали немало шума», Роллан возвращается к жгучей для него теме: «Мои враги, заинтересованные в том, чтобы не слышать, притворялись, будто по-прежнему видят во мне автора «Над схваткой» (кстати сказать, они прочли только заглавие этой книги), — они не хотели видеть, что вот уже пятнадцать лет я бросаюсь в схватку и оказываюсь в первых рядах, как только речь заходит не о подлой войне между народами-братьями, но о священной войне во имя этих народов против проклятого, зловредного общества, общества эксплуататоров и поработителей».

Как видим, это попадает не в бровь, а в глаз Барреру, который притворяется, будто никогда не читал «Панорамы», — во всяком случае, он ни словом о ней не обмолвился.

Пафос «Панорамы» — это пафос бури, стремительного движения вперед, окрыляющей борьбы за новый мир, за будущее.

Однако, увлекаемые этим пафосом, мы видим все трудности, которые встречались на пути великана, все внутренние противоречия, которые ему пришлось преодолеть. В «Панораме» терпеливо, внимательно, исчерпывающе полно разъясняются все подробности каждого этапа развития и с пророческой силой освещен общий смысл программной книги.

Первый документ, открывающий книгу, — «Декларация независимости духа», о которой уже упоминалось. Запечатленные в ней иллюзии подвергнуты откровенной критике в «Прощании с прошлым» и в «Панораме». В книге приведены, а в «Панораме» прокомментированы письма к Барбюсу, относящиеся к началу двадцатых годов. Они напоминают о «споре с Барбюсом по вопросу независимости духа», который начался в связи с возникновением группы «Кларте», не нашедшей поддержки со стороны Роллана. Резкие расхождения впоследствии сменились тесным сотрудничеством двух французских писателей в борьбе против фашизма и войны. «Наши тезисы представляли собой, — говорится в «Панораме», — две стороны одной и той же монеты. И на обеих сторонах, и лицевой и оборотной, стояла печать революции». Как исторические документы, эти письма чрезвычайно интересны.

Полные энтузиазма выступления в защиту Советского Союза, приведенные в книге, свидетельствуют о том, какой напряженный интерес, какую горячую симпатию возбуж-

дала в Роллане первая в мире социалистическая страна. Мы видим, как постепенно СССР становится оплотом всех его надежд.

Он пришел к этому сложным и трудным путем. Включая в сборник «Пятнадцать лет борьбы» ряд документов, в которых выражена его растущая привязанность к СССР, Роллан считает необходимым и поучительным подчеркнуть, с какими тяжелыми предрассудками ему пришлось встретиться на пути к революции. Письмо к Бальмонту и Бунину (1928) является характерным примером не только решимости Роллана защищать дело социалистической революции, но и проявлением глубокого внутреннего кризиса, который обуревал писателя в двадцатых годах и который ему предстояло преодолеть впоследствии. Это свидетельство кричащих противоречий. «Я без колебаний делаю свой выбор в происходящем ныне поединке между революционной Россией и остальным миром», — заявляет Роллан, но здесь же приводит целый ряд оговорок относительно сделанного им признания, свидетельствующих о том, что ложь, распространявшаяся врагами СССР, еще искажала его восприятие социалистической действительности.

Это письмо было опубликовано на русском языке в 1928 году в «Вестнике иностранной литературы» одновременно со статьей А. В. Луначарского «Ответ Ромену Роллану», которая вскрывала противоречивость суждений Роллана.

«Он достаточно благороден и умен, — писал Луначарский, — чтобы видеть в СССР, в руководящей им партии авангард человечества; он достаточно смел, чтобы призывать защищать его от козней и возможных насилий реакции. Но он прекраснодушен и поэтому осуждает авангард человечества за его решимость, за его жестокость, за его практичность и воображает, будто может чему-то научить его...»²

Нисколько не стесняясь называть вещи своими именами, с чисто роллановской откровенностью Луначарский обнажил слабые стороны позиции Роллана, подчеркивал, что он «часто перебарщивает просто в словесном выражении своих разногласий с нами» и подчас допускает прямые ошибки «по причине неполной своей осведомленности».

Однако двойственная позиция автора письма к Бальмонту и Бунину не помешала Луначарскому, другим советским критикам и всем советским читателям правильно попятить намерения Роллана и правильно взвесить огромную

положительную ценность его выступления. Все мы были убеждены в том, что Роллан выйдет победителем из внутреннего кризиса, и мы были правы — Роллан стал «в ряды СССР».

Выступления в защиту народов, стремящихся свергнуть иго колониального рабства, выступления против вошедших в моду пропагандистов «пан-Европы» с их маневрами, антисоветский характер которых Роллан сразу разглядел, — все это знаменательные направления ударов, которые он уверенно наносит.

Наконец, в самом большом разделе книги — «Против фашизма в Европе» — сосредоточены сохраняющие и сегодня свою боевую энергию документы, показывающие, что Роллан, уже давно боровшийся против фашизма Муссолини, вступил в схватку с гитлеровцами с первого дня их воцарения в Германии, разоблачая их кровавые преступления, мобилизуя энергию народов для сокрушительного отпора врагам человечества.

Ромен Роллан становится одним из крупнейших деятелей международного антифашистского движения. Его творчество неотделимо от горячей схватки.

В 1935 году в статье для нашей «Правды», в которой Роллан свидетельствует, что Октябрьская революция стала «новым днем человечества», он говорит и о своих идейных исканиях, о своем творчестве: «Простите меня, если обязанности, связанные с активной деятельностью, не позволяют мне подробно ответить на ваш вопрос: «Как я пришел к коммунизму». Об этом я рассказал недавно в моей последней книге «Пятнадцать лет борьбы». Это был вопрос честности и прямолинейности. Я отрешился от той невозмутимости духа, в которой находят убежище осторожные «эстеты», — их я всегда презирал, этих писателей, проповедующих искусство для искусства, отрицающих необходимость связи между искусством и народом, между искусством и жизнью, между искусством и активной деятельностью, к чему я постоянно стремился. Для меня не было другого выхода. Не было другого пути для разума и для справедливости»³.

Эта предельно сконцентрированная и ясная оценка книги «Пятнадцать лет борьбы» в высшей степени точна, и все документы, в ней приведенные, все перипетии сложного идейно-творческого развития, в ней отмеченные, действительно представляют лишь отдельные грани очень прочно связанного целого.

Автор «Очарованной души» выступает здесь как политический деятель, осознавший все великое значение организованного народного движения в защиту социализма и мира, как обличитель социального зла, как пролагатель новых путей человечества.

Между этим томом публицистики и заключительными томами «Очарованной души» существует самое тесное единство, о чем автор неоднократно свидетельствует на страницах «Панорамы». И совершенно естественно, что в политических выступлениях Роллана можно встретить такие строки: «Я вас приглашаю прочесть только что вышедшие в свет два последних тома «Очарованной души» (вторую часть «Провозвестницы» — «Роды»), где эволюция моих героев — Марка и Аннеты Ривьер — комментирует мою собственную».

Одновременно с книгой «Пятнадцать лет борьбы» выходит тесно связанная с нею книга «Через революцию — к миру». В центре ее находятся выступления, посвященные подготовке к Амстердамскому международному антивоенному конгрессу, состоявшемуся в августе 1932 года.

В отчете, который Роллан опубликовал в журнале «Эроп», в воззвании к борцам за мир (оно было опубликовано за два месяца до конгресса) и в обращении, прочитанном на первом заседании конгресса, Роллан, являвшийся душой этого исторического, всколыхнувшего весь мир собрания противников войны и фашизма, в высшей степени убедительно говорит о том, что только всенародное движение, только «единый фронт» всех прогрессивных сил может поставить несокрушимую преграду войне, которую готовят империалисты.

В этом смысле он называет Амстердамский конгресс «актом самосознания народов мира». В этом смысле он говорит о «поголовном ополчении мирового Народа». В этом смысле он говорит о действии как о единственной силе, которая может быть противопоставлена надвигающейся войне. Роллан резко критикует беспочвенный пацифизм, который способен посеять только жалкие, отвлекающие от борьбы иллюзии, и настойчиво заявляет о необходимости «скрепить союз интеллигенции, достойной этого имени, с тем, кто является воплощением действия, живым действием, — с рабочим народом».

Плодотворность этих идей Роллана очевидна, и благодаря этому стало таким глубоким и могущественным воздействие мысли Роллана не только на Амстердамский

конгресс, но и на все мировое общественное мнение. Гигантски вырос моральный и политический авторитет Роллана. К его словам прислушивается все прогрессивное человечество.

Очень важное место в книге «Через революцию — к миру» занимают вопросы единства всех сил, действительно способных противодействовать войне, несмотря на всякого рода идейные расхождения. Повторяем, что Роллан этих лет непримирим к беспочвенности иллюзорного пацифизма, но вместе с тем он настоятельно требует, чтобы под знаменами защитников мира собрались все живые силы. В частности, он многократно подчеркивает значение того народного движения «непротивления», которое развивалось тогда в Индии под идейным влиянием Ганди.

«Я протягиваю руку Пролетарской Революции во всем мире, и там, где она уже осуществилась, и там, где идет борьба во имя ее. И, как я упорно повторял на Амстердамском конгрессе и на Конгрессе Лиги борцов за мир, я призываю объединить для этой борьбы, от которой зависит судьба всего человечества, все силы — и непротивления, и организованного насилия».

В другом месте Роллан пишет: «Пусть сторонники непротивления и сторонники насилия образуют две различных армии, пусть, я согласен! Но пусть они будут союзниками и действуют согласованно! Или они погибнут. И численно более слабая армия не признающих насилия погибнет первой».

Он призывает и к тому, чтобы так называемое движение «осуждающей совести» тоже было вовлечено в общий поток сил, борющихся против войны.

«При любых обстоятельствах, что касается меня, я никогда не покину сторонников движения «осуждающей совести» и гандистского «неприятя». Я требую для них права активного участия в борьбе за мир».

В предварительном извещении о выходе книги «Через революцию — к миру» Роллан подчеркивал, что среди прочих материалов там будет помещено и «несколько обращений к представителям интеллигенции с целью просветить их сознание и привлечь их к участию в борьбе». Дух этого своеобразного «просветительства» пронизывает всю публицистику Роллана тридцатых годов. Очень часто Роллан использует свой собственный опыт в качестве примера. Так, он пишет во введении к книге «Через революцию — к миру»:

«Однако в первое время после войны долг не вырисовывался так ясно перед моими глазами, как сегодня. Потребовались долгие годы споров с самим собой — «пятнадцать лет борьбы», — чтобы пробраться сквозь чащу проблем, которые мешали нам действовать, распеленать сознание от сомнений и страхов. В особенности мне надлежало согласовать два антагонистических принципа: «ненасилие», это выражение веры стоических душ Запада и Востока всех времен, веры, нанесшей ушибы молодому Оливье, брату Кристофа, прежде чем она стала достоянием Клеамбо, брата Ганди, — и абсолютную необходимость социальной революции, которая очищает мир от всякой скверны, от чудовищ, освобождает его и спасает от разрушения».

Как мы видели, Роллан пришел не только к четкому разграничению действительно «антагонистических принципов», но и к признанию того, что всенародное движение борьбы за мир, борьбы против фашизма должно включать всех честных людей без различия их политических, религиозных, моральных убеждений. Идея «единого активного фронта» проходит сквозь все выступления Роллана.

Мотивы широчайшего единства, объединения всех демократических сил в защиту мира актуальны и сегодня. Роллан всегда возражал против малейших проявлений сектантства в антифашистском движении. Он настаивал на очень гибкой, учитывающей всю сложность положения тактике, что не мешало ему резко осуждать беспочвенные пацифистские затеи, которые не имеют ничего общего с массовым народным движением.

В книге «Через революцию — к миру» с великолепной убедительностью показано, что интеллигенция может приобрести значение реальной общественной силы, лишь соединив свои стремления со стремлениями трудящихся масс. Только прочная связь с народом поможет интеллигенции избавиться от сковывающих социальную активность предрассудков и иллюзий.

«Надо идти вперед, господа, — пишет Роллан в статье «Воля к миру». — Надо порывать с прошлым, как бы почтенно оно ни было, раз оно доказало свою вредность и свою несостоятельность».

В 1935 году, которым помечены оба указанных выше сборника публицистики, уже после того, как они вышли в свет, Ромен Роллан приехал в Советский Союз. Это был праздник для нашей страны. Это был праздник и для на-

шого великого друга, о чем он очень искренне и увлекательно рассказал впоследствии:

«Преобладающее впечатление от моего путешествия в Москву — это могучий поток молодой, бьющей через край жизненной энергии, ликующей от сознания своей мощи, от гордости за свои успехи, от уверенности в своей правде... Это в истории и называют «великими моментами», моментами, когда народы достигают вершины своей судьбы и когда начинается новая эра мира».

Посещение СССР было началом многих новых связей Роллана, и в последующие годы тесные отношения с советской молодежью, переписка со многими советскими коллегивами, со многими самыми отдаленными уголками Советской страны занимают важное место в его кипучей деятельности.

III

После 1935 года публицистика Роллана уже не собиралась, и наше издание⁴ в какой-то мере восполняет образовавшийся пробел.

Большое место в публицистике Роллана второй половины тридцатых годов занимает борьба испанского народа против фашизма. Роллан звал на помощь защитникам свободы и независимости «все силы прогресса, всех людей доброй и мужественной воли, сражающихся за социальную справедливость». Он призывал их «встретиться лицом к лицу с общей опасностью: реакцией убийц, стремящихся уничтожить и поработить народы Запада».

Роллан видел в испанских событиях преддверие новой мировой войны. «Мир Франции в опасности», — говорил он. «Человечество! Человечество! Зову тебя! Зову вас, люди Европы и Америки, на помощь Испании. Если вы будете молчать, завтра ваши дети, ваши жены, все, что вы любите, все, что делает жизнь прекрасной и священной, погибнет в свою очередь».

В знаменитых статьях «За неделимый мир» и «На защиту мира» Роллан точно предсказывал близкое начало второй мировой войны. Он обращал внимание всех на то, что «гитлеровская Германия лихорадочно готовится к нападению», что происходит «развязывание чудовищных сил», несущих в себе войну. В такой обстановке особенно нелепа и вредна деятельность мягкотелых пацифистов,

проповедующих «пассивное сопротивление», которое весьма на руку фашистским бандитам. Роллан клеймит духовную растленность таких «непротивленцев», как Фелисьен Шаллей и Жорж Мишон, считая их взгляды равносильными капитуляции перед Гитлером.

В этих статьях еще раз с глубокой убедительностью показано, что объединение всех демократических сил Европы достаточно для того, чтобы не позволить войне возникнуть, чтобы обуздать свирепствующий в Европе фашизм. Все силы Роллана, вся его неукротимая энергия были направлены на организацию всенародного отпора надвигающейся войне.

СССР был для него основой уверенности в том, что фашизм будет разгромлен. «Я знаю, — писал он в статье «На защиту мира», — что Советский Союз является самой мощной гарантией социального прогресса и что счастье человечества находится под его защитой. Я знаю, что это наша живая крепость...»

Как известно, разразившаяся катастрофа застала Роллана больным, в состоянии упадка физических сил. Он пережил оккупацию, не утратив веры в то, что фашистское иго, придавившее Францию, будет рано или поздно сброшено. Он не терял веры в Советский Союз. Незадолго до своей смерти в письме к Ж.-Р. Блоку он писал: «Передайте от моего имени привет всем моим друзьям в СССР и советской молодежи, которая так дорога мне». Однако творчество Роллана в эти черные годы, хотя они и отмечены созданием новых произведений, внесших много ценного в завещанное нам духовное богатство, все же не имеет того боевого характера, которым отличается замечательная эпоха тридцатых годов, когда Роллан выступал как борец за социальную справедливость и деятель, связанный с великим движением народных масс.

Это высоко его подняло, это запечатлелось в смелом и глубоком новаторстве романа «Очарованная душа» и в его публицистике, оставившей неизгладимый след в памяти человечества. Эти годы являются вершиной творчества Роллана. В эти годы возникают замечательные новые образы и ясно обозначается та гармония между мыслью и действием, о которой он всегда мечтал.

Эпилог творчества Роллана приходится на полные муки годы оккупации, «тяжкие, разметавшиеся, точно в бреду, мрачные годы морального угнетения и болезни», по его точному определению. Несмотря на это, его творчество и в

это время освещено все тем же немеркнущим светом «годов борьбы».

Публицистические произведения Роллана свидетельствуют, что вступление великого французского писателя на революционный путь было итогом развития его творчества, всех его длительных и трудных исканий.

Особое значение публицистики Роллана заключается в том, что она отражает не только революционные изменения, совершавшиеся в сознании одного из крупнейших писателей двадцатого столетия, но и те глубочайшие сдвиги, которые происходили во всей всемирной литературе под воздействием Великой Октябрьской революции. Всемирная литература вступала в новую эпоху своего развития, и Роллан был одним из тех, кто пролагал ее пути.

1958



ЭСТЕТИКА РОЛЛАНА

I

Ромен Роллан всегда любил свет теории. В этом сказались не только навыки ученого (им он навсегда остался, хотя занятия литературой и заставили его покинуть кафедру в Сорбонне), но и склонность к глубокому и всестороннему познанию процессов жизни, отличающая все его художественное творчество.

Кроме многочисленных блестящих исследований по истории музыки, составляющих особую и специальную область его деятельности, Ромен Роллан постоянно занимался вопросами эстетики, истории живописи и театра и особенно много — вопросами теории и истории литературы.

В настоящем томе 1 собраны далеко не все сочинения Роллана по вопросам эстетики и истории театра, живописи и литературы, но он может дать достаточно полное представление о богатстве и всеобъемлющем многообразии духовных интересов Роллана, о том, на какой плодотворной почве возникло и развивалось его художественное творчество.

Расположение эстетических, историко-художественных и историко-литературных сочинений Роллана в порядке хронологической последовательности, принятое в настоящем издании, делает наглядной эволюцию взглядов писателя на важнейшие проблемы литературы и искусства и

позволяет поставить их в связь со всем развитием его художественного творчества*.

В 1896 году в журнале «Ревю де Пари» была опубликована статья никому тогда еще неведомого автора Ромена Роллана «Причины упадка живописи в Италии». Эта статья была началом большого пути, хотя автор впоследствии не вспоминал о ней и внимание исследователей она не привлекала.

Являясь подробным резюме докторской диссертации Роллана, эта статья во многих отношениях интересна. Ей ни в какой мере не свойственны черты внешней академичности, которые, естественно, казалось бы, могли встретиться в работе начинающего исследователя. Это очень ясная, самостоятельная по мысли и очень целеустремленная работа.

Первую статью Роллана, конечно, надо воспринимать в связи с состоянием французской культуры в конце XIX века. Она отмечена печатью времени и прежде всего влиянием Брюнетьера, который был учителем Роллана. У него молодой ученый мог почерпнуть недоверие к разуму и тот антиинтеллектуализм, который столь резко называется в таких близких по времени выступлениях Брюнетьера, как «Искусство и мораль», «Латинский гений», «Потребность веры», «Возрождение идеализма».

Впрочем, молодой Роллан не склонен был подражать авторитетам, и зависимость от Брюнетьера внешне не проявилась ни в цитатах, ни в каких-либо заимствованиях. Но она сказалась в том предубеждении против власти разума, которое не получает развития в дальнейшем творчестве Роллана. Тем интереснее познакомиться с этой ранней и малоизвестной его работой.

В статье освещается состояние итальянской живописи в конце пятнадцатого и в первой половине шестнадцатого столетий и тот творческий кризис, который пережило новое поколение художников после того, как со сцены сошли ве-

* В «Приложении» к 14-му тому Собрания сочинений Р. Роллана даны отрывок из книги «Пеги» (которая была одной из последних работ Роллана), освещающий начало сотрудничества Роллана в «Двухнедельных тетрадах», где на протяжении 1904—1912 гг. печатался «Жан-Кристоф», а также «страницы из дневников Роллана» — «От «Жан-Кристофа» до «Кола Брюньона», опубликованные под этим названием во Франции в 1946 г. Эти ценные тексты, еще не переведенные на русский язык, представляют своеобразный авторский комментарий к тем работам Роллана в области эстетики, которые составляют содержание тома.

ликаны — Леонардо да Винчи, Боттичелли, Микеланджело.

По мнению Роллана, итальянская живопись XV—XVI веков забледевает недугом интеллектуализма, утрачивает свою непосредственность. Автор убежден, что «упадок искусства связан с естественным ходом цивилизации», что «его обычной причиной являются успехи интеллекта». И хотя он оговаривается, что «было бы неверно утверждать, что интеллект мешает искусству достичь величия», его не покидает предубеждение против разума.

Разрыв итальянской живописи с живой действительностью Роллан усматривает уже в творчестве Микеланджело, подчеркивая, что он, «подобно Платону», был полон «отвращения ко всему реалистическому», что он «презирал пейзаж», «презирал колорит». Он «относился с презрением к благочестивому, мещанскому реализму немцев и фламандцев». Если же говорить о Леонардо да Винчи, то, несмотря на все различие принципов его школы с принципами школы Микеланджело, «интеллектуализм затронул его более, чем кого-либо другого». У него «интеллект сковывает и замораживает страсти».

Для того чтобы сделать более наглядной свою мысль, Роллан приводит в пример Пуссена, следовавшего эстетическим идеалам итальянского Возрождения. В его творчестве, утверждает Роллан, настолько возобладал интеллектуализм, что его «искусство полностью порабощено разумом». Не обладая гигантской творческой силой своих учителей («мистический порыв Микеланджело к божественному совершенству, по крайней мере, оставлял полную свободу его чувству, непосредственному и мощному»), Пуссен «доводит до предела их интеллектуализм».

Ссылаясь на Ломатцо — художника и теоретика тех времен, особенно четко выразившего требования, которые интеллектуализм предъявлял к живописи, разрушая ее непосредственность, Роллан стремится показать неизбежность и неуклонное развитие кризиса итальянской живописи. Он не чуждается своеобразного социологизма и стремится связывать явления в области живописи с аналогичными явлениями в других областях общественной жизни. «Интеллектуализм, — пишет он, — был свойствен не только некоторым итальянским художникам; таков дух Италии в целом». Если это и не очень убедительно, то, во всяком случае, намерение автора поставить искусство в большой ряд социальных явлений очевидно.

Роллан приходит к выводу, что в рассматриваемый период развития итальянской живописи где-то позади остаются «дерзкие попытки постичь природу, чтобы вырвать у нее ее тайны». Живопись уже «не отражает природу наподобие зеркала», а становится ретроспективной. Те, которые приходят после того, как Леонардо и Микеланджело сделали великие открытия, уже не борются за новые открытия, а «предают прошлому».

Повсюду они находят «готовые формулы, каноны, рецепты». В такой обстановке происходит не только «отход от природы», но и «отказ художника от своей творческой индивидуальности и непосредственных восприятий во имя догмы». И если «подлинны таланты всегда сознавали, что они — таланты», если «разум просвещает их чувства», то «у натур менее одаренных и менее цельных разум заменяет сердце, он убивает впечатление, которое является основой искусства, тупит блеск его, лишает произведение свежести и непосредственности».

На этом отвлеченном противопоставлении чувства и разума держится вся статья, что лишает ее исторической перспективы, делает крайне односторонней. Ранняя работа Роллана содержит спорные утверждения, она догматична, но что существенно в ней — это настойчивые, требовательные поиски реализма, охватывающего всю сложность действительности.

Роллану не хватает чувства истории, и он еще далек от того, чтобы глубже проникнуть в суть итальянского Возрождения, как он это сделал позже в «Жизни Микеланджело». Тезис «антиинтеллектуализма» не позволяет ему видеть историческую действительность во всей ее сложности. Противопоставление «непосредственности» и «сознательности» в искусстве приобретает искусственный и малопродуктивный характер.

И все же эта работа привлекает своей горячей убежденностью в том, что правда является душой подлинного искусства, — привлекает своим пристальным вниманием к традициям реализма. В этом смысле она представляет интерес как веха в духовном развитии писателя.

О том, как стремительно было это развитие, как много острых или трудных проблем пришлось вскоре разрешать начинающему автору, свидетельствует напечатанная четыре года спустя статья «Яд идеализма». Это — своеобразный творческий манифест Роллана: ему уже пришлось вмешаться в острую схватку, распроставшись с тем уравни-

вешенным спокойствием, которое так ясно проявилось в академически-корректном тоне статьи «Упадок итальянской живописи».

Статья «Яд идеализма» появилась в «Ревю д'ар драматик» в 1900 году. Ее нельзя сейчас перечитывать без волнения. Мы видим, как сложно было положение Роллана уже в самом начале писательского пути. Молодой Роллан с его жаждой большого искусства, с его безграничной верой в человеческий гений попадает в стоячее болото символистско-декадентского искусства, в атмосферу «умственной спячки».

Ни на одну минуту он не обольщается павлиньей цветистостью лжеписателей, которые застилают «ясность рассудка чем-то вроде мистического тумана». Надо отдать должное пронизательности, с какой Роллан ставит свой диагноз. Надо отдать должное мужеству, с каким он бросается в борьбу за искусство жизненное и правдивое.

«Дряблые грезы декадентского искусства, — шипит он, — бескровное безразличие неомистиков, даже именуемое себя трансцендентальным всепрощением идеалистической мысли, отрешенной от реального мира и презирающей его, — все это глупости в момент, когда все силы должны быть направлены к реальному. Все реакционные литературные и политические течения пользовались этим состоянием отупелости...»

Сила критики упадочного буржуазного искусства заключалась в том, что Роллан выдвигал в противовес этому искусству «дух реальности». Дневники 1895—1897 годов — это свод внимательных наблюдений над современным искусством, которые легли в основу выводов, сделанных в статье «Яд идеализма». Вот, например, характеристика писателя, который был одною из типичных фигур того времени: «Порой я обнаруживаю в Барресе душу убийцы, какую-то помесь комедианта, мыслителя, убийцы и садиста. Наивность себялюбия, исполненного причуд, среди нравственного разложения, отдающего трупом, зараженное гниением сердце... мне становится жутко на этом кладбище души. Развратник или безумец».

В этих же дневниках, разоблачающих декадентское лжеискусство, дано прекрасное выражение той непримиримости, с какою Роллан вел борьбу. «Я поклялся... не слагать оружия... не заключать мира со скоморохами мысли и искусства и жестоко бичевать лицемерие и убийст-

венную глупость, которые встретятся на моем пути». Статья «Яд идеализма» является новым подтверждением этой клятвы, подобно «Ярмарке на площади», которая будет создана позже. Этой клятве Роллан не изменял никогда.

Роллан не был критиком ради критики. Он выдвигал положительную программу, основой которой были реализм и народность. Но Роллана увлекал не тот реализм, который покорно следует за жизнью, копирует ее (пример такого бескрылого реализма молодой Роллан видел в Золя, что было несправедливо, — Золя, конечно, гораздо выше и значительнее; позже Роллан пересмотрел свой взгляд на Золя), а некий возвышающий реализм, смело устремляющийся против безобразий действительности, — реализм героический.

Чтобы правильно понять Роллана той поры, когда писался «Яд идеализма», надо не забывать, что он считал возможным противопоставлять идеализм фальшивый, лицемерный и достаточно гнусный, трусливо прикрывающий порочную действительность, — идеализму подлинному, насыщающему искусство стремлением преобразовать действительность. Это противопоставление ему лежит в основе статьи, и так как в понятие подлинного идеализма Роллан вкладывал не обычный философский смысл, то и оказывалось, что этот идеализм есть лишь второе обозначение подлинного реализма.

Проследим за мыслью автора. «Для идеализма нет хуже врага, чем ложный идеализм, — рассуждает Роллан. — Подлинный и мужественный идеализм не считает для себя унизительным тщательное изучение природы; когда он пипет, он не закрывает глаза на мир...» «Ложный идеализм, обходящийся без наблюдения и без опыта, есть не что иное, как тщеславная лень, довольствующаяся болтливой риторикой, унаследованной от старого иезуитского образования, от латинского красноречия, от романтической и псевдокорнелевской выпренности... Мы не можем забыть, что сочинениями Корнеля питались экстравагантности и неоромантические бессмысленности ришпенгов, ростанов и сарду; в этой псевдогероической атмосфере создавались лживые души разных копее; это такой яд, который извратил моральное чувство народа и затуманил его реальное представление о вещах до того, что он стал принимать преступление за геройство, а фальшивомонетчиков за мучеников.

Пусть это зрелище заставит нас призадуматься. Будем остерегаться идеализма и идеалистов, не находящихся в постоянном и тесном соприкосновении с действительностью. Предохраним себя от идеалистического яда».

Как видим, критика фальшивого искусства захватывает и область традиций: Роллан беспощадно расправляется с «глиняными гениями» современности, с «блюдолизмами славы» и с жалкими попытками этой литературы, «сочащейся как из сырого, пропитанного плесенью подполья», подвести под свою бесстыдную деятельность некий исторический фундамент. Удары, которые наносит Роллан, беспощадны.

Свой идеал искусства Роллан строит на правде. Вот единственный путь большого и подлинного искусства, путь борьбы с «духом рассудочной проституции».

«Нужно воспитывать в душах любовь к истине, чувство истины, властную потребность в истине... нужно иметь смелость вырвать с корнем, если надо — силой, любовь к иллюзиям, убаюкивающим, убажачающим, ласкающим и в конце концов отравляющим волю. Есть только одно лекарство: правда. Надо видеть и отображать жизнь такой, как она есть. Идеалисты, реалисты — у всех один долг: взять за основу реальное наблюдение, реальные факты, реальные чувства... Нужно, чтобы произведение прочно стояло на земле. Чтобы оно участвовало в земной жизни. Чтобы, изображая действительность, художник дерзал смотреть ей в лицо».

Вот с какой силой, с какой ясностью провозгласил Роллан свои требования к искусству. Это была смелая и широкая программа, находившаяся в самом резком противоречии с тем, что делалось в искусстве, современном Роллану. Мы знаем, что вся жизнь писателя была осуществлением этой программы, — объявив еще в 1900 году войну «декадентскому старью и неомистическому хламу» и высоко подняв знамя героического реализма, Роллан начал свой путь, который привел его к великим достижениям. Статья «Яд идеализма» показывает Роллана в начале исканий.

Роллан никогда не отделял искусства от общественной жизни. Так было и в девяностых годах, когда начали складываться его взгляды на искусство. Вся эстетическая концепция молодого Роллана неразрывно связана с разочарованием в буржуазной демократии («торгашеская демократия»), с попыткой, пусть еще мало подкрепленной, выступить против капитализма.

«Принципы справедливости» становятся краеугольным камнем его эстетики.

Шарль Пегги, который тогда еще был мужественным врагом капитализма, замечательно сказал о людях, подобных не только ему самому, но и молодому Роллану: это поколение, «принесенное в жертву», обманутое поколение. Что имел в виду близкий друг Роллана в те годы, издатель «Двухнедельных тетрадей», долгое время остававшихся единственной трибуной, которой располагал автор «Жан-Кристофа»?

Дело Дрейфуса, всколыхнувшее широкие слои общества, вызвало рост радикальных и социалистических симпатий среди французской интеллигенции. Тем более глубокое разочарование охватило многих после того, как стало ясно, что доставшаяся радикалам и демократам победа не внесла существенных изменений в жизнь Третьей республики. Произошло полное разоблачение кумиров либерализма.

В «Прощании с прошлым» (1931) Роллан описал свое первое разочарование в буржуазной демократии, оказавшее решительное влияние на его судьбу. Перед ним впервые обнажилось тогда все ничтожество «поддельных принципов» и «фальшивых идей». В эти годы — он с сарказмом называет их «панамскими» — широко распространились настроения, которые имел в виду Пегги, говоря об «обманутом поколении». Роллан начинает литературную деятельность с сознанием того, что общество его времени есть «трагический ужас».

Об этом надо помнить, чтобы в полной мере представить себе ненависть молодого Роллана к капиталистическому миру, понять всю силу его грозного пафоса. Значение этого решающего поворота разъясняется и во введении к сборнику «Спутники»: «Дело Дрейфуса повлияло на меня в том смысле, что пробудило во мне Французскую революцию. Оно захватило меня всего. Я стал дышать страстями масс, взявших Бастилию, и неистовством Конвента. Гений действия, вызванный мною к жизни, передал мне свой героический оптимизм. Он спас меня в эти годы...»

Свое представление о том, каким должен быть художник, Роллан построил исходя из того, что подлинное искусство должно быть силой, способной атаковать капитализм. И молодой Роллан ищет опору в социалистическом движении. В дневниках 1895—1897 годов есть много записей,

свидетельствующих об этом. Вслед за Анатолем Франсом, Эмилем Золя, незаслуженно оставшимся в тени Жюлем Ренаром и другими писателями, составлявшими тогда цвет французской литературы, Роллан проявляет горячий интерес к социалистическим идеям.

«По мере того как я проникаю истинами социализма, беспредельная радость овладевает мною... — пишет Роллан. — Если есть какая-нибудь надежда избежать гибели, которая угрожает современной Европе, ее обществу, ее искусству, то надежда эта заключается в социализме. Только в нем усматриваю я начало жизни... В течение ста лет Европа станет социалистической или перестанет существовать».

Мы знаем, что от этих ранних деклараций Роллана до революционной вершины его творчества, достигнутой в 30-х годах, лежит путь и трудный и сложный. Потребовался большой исторический срок для того, чтобы Роллан стал социалистическим писателем в полном смысле этого слова. Преодолеть иллюзии абстрактного гуманизма и сблизить свое творчество с движением масс, поднимающихся на борьбу, оказалось весьма трудной задачей, особенно в условиях, когда социалистический горизонт Роллана не простирался за пределы сентиментальной утопии.

Когда читаешь статью, посвященную Жоресу (август 1915 г.), трудно избежать впечатления, что, при всей своей искренней любви к замечательному деятелю, Роллан все же не очень глубоко вникал в суть тех идей, которые проповедовал Жорес. Отсюда несколько феерический характер образа, который запечатлен в этой статье. «Добрый бородатый великан» поднимается на трибуну, чтобы «бросить в толпу своим однотонным и медеподобным голосом, напоминающим пронзительный звук трубы, те отчеканенные слова, что разносились по всему обширному амфитеатру и трогали сердца, — слова, от которых во всем зале трепетала душа целого народа, соединенного в одном общем волнении. И какое прекрасное зрелище представляли порой эти массы пролетариев, воодушевленных великими мечтами, которые из глубоких далей вызывал Жорес, и пивших в голосе своего трибуна греческую мысль».

Это очень красиво, захватывающе, интересно, но это слишком театрально и далеко от действительности. Таким и было первое представление о социализме, возникшее у Роллана. Первая попытка его стать на сторону социализма не привела ни к чему, иллюзии абстрактного гуманизма

возобладали, и это внесло глубокие противоречия в развитие писателя. Сила его ненависти к капиталистическому варварству и сила его мечты об освобождении человечества могли полностью реализоваться только на революционном пути.

Таким образом, уже первые шаги Роллана на литературном поприще были связаны с напряженной идейной борьбой. Сделать то, что считал своим долгом сделать молодой писатель, было не так-то просто: надо было пробиваться вперед с боем, надо было преодолевать отчаянное сопротивление и надо было найти твердую опору в общественных силах.

В 1902 году на английском языке была опубликована небольшая монография Роллана «Милле» — очень важная веха в духовном развитии Роллана.

Имя автора еще ничего не говорило английским читателям, и на обложке было обозначено его ученое звание: «Профессор истории искусств Высшей нормальной школы в Париже».

Эта книга является до известной степени загадкой. Она никогда не издавалась на французском языке, и автор очень редко вспоминал о ней. Между тем здесь впервые намечается размежевание между работой Роллана-исследователя и Роллана-художника. «Милле» является одновременно историко-теоретическим этюдом и первым произведением того так счастливо найденного Ролланом жанра, который представлен героическими жизнеописаниями Бетховена, Микеланджело и Толстого.

Это размежевание, эта кристаллизация художественного жанра из исследовательской работы уже сами по себе достаточно характерны для Роллана, чтобы привлечь к «Милле» внимание читателя. Но, конечно, еще более интересен весь тот круг суждений об искусстве, которые высказаны автором в связи с творчеством художника, занимающего в истории французской живописи девятнадцатого столетия особое место.

Надо сказать, что здесь резко проявляются колебания и сомнения ищущего свой путь автора. Ему не хватает подлинного исторического взгляда на события, как и в статье об упадке итальянской живописи. И в «Милле» догматизм преобладает над диалектикой, что мешает исследователю дать верную, глубокую картину исторической действительности.

Первое, что отмечает автор в «Милле», — это отрешен-

ность его творчества от социальной борьбы. Роллан оспаривает мнение тех, кто связывает творчество Милле с социалистическим движением и симпатиями. Думать, что «полное мелодраматизма изображение страданий трудящихся» имеет у Милле значение сознательной социальной критики, — это значит идти вразрез со многими заявлениями самого художника. Ссылаясь на подобные заявления, Роллан свидетельствует, что Милле «оставался равнодушным к политике и не признавал социализма». Хотя он был современником революции 1848 года и, «вполне естественно, сочувствовал народу и питал к нему братскую привязанность», хотя он изображал жизнь крестьянства «с глубоким, неприкрашенным реализмом», — Милле все же никогда не становился на путь борьбы против социальной несправедливости.

«Всю свою жизнь он возмущался, что на него наклеивали ярлыки».

Роллан очень тщательно исследует социальную непроницаемость Милле с ее внешней стороны. Он приводит и выдержку из письма Милле, в котором незадолго до Парижской коммуны он еще раз заявлял: «Я всем своим существом против этого демократического направления... Я крестьянин из крестьян». В этих словах выражено настоящее исступление ограниченности, но Роллан приемлет их, как приемлет и мысль Милле о том, что «миссия искусства — это миссия любви, а не ненависти». Он подчеркивает, что Милле «изображал страдания бедных» вовсе не для того, чтобы вызвать «ненависть к имущим классам», ибо «к богачам он чувствовал не вражду, а скорее сострадание».

Он сочувственно отмечает в связи с этим религиозность Милле, подчеркивая, что это правилось в нем Толстому. Он сопоставляет Милле и Курбе, творчество которого было открыто связано с социальной борьбой, что привело этого крупнейшего художника в ряды коммунаров. И, конечно, неправильно, что он говорит не о «примере Курбе», а об «исключении», каким он якобы являлся. Здесь проявляется определенная тенденция.

Роллан совершенно не ставит вопрос о том, что значение народных картин Милле несопоставимо с его отсталыми идейными убеждениями. Даже там, где он, казалось бы, не может оставить в стороне это противоречие, столь трагическое для Милле, он избегает говорить о нем. Исторический факт, что «Сейтель» Милле появляется в свет одно-

временно с картиной Курбе «Похороны в Орнани», отмечен в книге лишь для того, чтобы еще раз подчеркнуть несостоятельность «революционных претензий», которые связываются некоторыми критиками с фигурой сеятеля. Между тем можно было как раз в этой связи более глубоко оценить социальную роль «Сеятеля» и других картин, написанных Милле. Роллан уклоняется от этой возможности, и Милле в его интерпретации остается покорным судьбе, самоуглубленным, отрешенным от политических страстей изобразителем крестьянской жизни с ее вековой костью.

Роллан явно преувеличивает спокойствие живописи Милле и сглаживает силу социального недовольства, выраженного в пессимизме Милле, в его презрении к искусству, служащему богатым, враждебному правде и обманывающему своей цветистой поверхностью.

Реализм и народность Милле, бесспорно, не были такими сентиментальными, какими они выглядят в этом раннем этюде Роллана.

Монография завершается разделом «Творчество и эстетическая теория Милле», в котором мы встречаемся с некоторыми чертами, уже знакомыми по статье «Упадок итальянской живописи». Здесь и афоризмы Ломатцо, здесь и Пуссен, с которым несколько неожиданно сближается творчество Милле. Но такова уж природа догматического мышления: интеллектуализм Пуссена и Ломатцо, взятый вне исторических условий, превращается в совершенно искусственный критерий, которым измеряется творчество Милле.

И, конечно, здесь возникают противоречия, которых Роллану не удастся устранить: связывая с классицизмом Пуссена ораторскую манеру, которую он считает свойственной живописи Милле, Роллан как бы открывает в Милле ту патетическую сторону социального возмущения, которую сам художник старательно отрицал.

В изображении жизненной судьбы Милле, его трагического одиночества и его мужественной непреклонности явственно обрисовываются черты того героического жизнеописания, которое впоследствии приобретает свою законченность в книгах о Бетховене и Микеланджело.

Тема трагической судьбы художника отчетливо звучит и в описании скорбного пути Милле, и в том, как старательно сосредоточены здесь многочисленные факты из жизни французских художников девятнадцатого столетия,

свидетельствующие, что самоубийство, к которому был близок и Милле, безумие, смерть от голода встречаются здесь на каждом шагу.

В том же году Роллан напечатал в «Двухнедельных тетрадах» предисловие к письму Толстого, которое во многом представляет развитие мыслей, высказанных в статье «Яд идеализма».

Как известно, это письмо Роллан получил 4 октября 1887 года в ответ на свое обращение к автору «Войны и мира». Письмо Толстого оказало глубокое влияние на все развитие будущего писателя. Оно помогло ему осознать «искусственный, болезненный и бесплодный характер современного искусства», который «вытекает из того, что у него нет корней в земной жизни». Оно отвечало его мучительным исканиям, его «мольбам» о «наступлении того момента, когда искусство войдет в общую массу народа очищенным от своих привилегий, от пенсий, от орденов, от казенной славы». Оно укрепило в Роллане презрение к проникнутому фальшивостью буржуазному искусству, к «тысячам паразитов, позорно живущим за его счет».

Это письмо также укрепило в нем уверенность, что большой художник не может идти путем компромисса с окружающим его лицемерием, что ему предстоит серьезные испытания, которые он должен выдержать, если хочет остаться собою.

Характерно, что в предисловии подчеркнуто значение Толстого-обличителя. Это находится в противоречии с несколькими сентиментальной трактовкой творчества Милле и показывает, как молодой Роллан начинал борьбу против «сумеречного» декадентского искусства, сознавая всю сложность этой задачи. В письме Толстого он почерпнул энергию и волю к действию.

Включая в 1935 году это предисловие в сборник своих статей, Роллан сопровождает его небольшим постскриптом, в котором особое ударение сделано на реализме Толстого и обличительной силе его великого искусства.

«Он (Толстой) мне представляется, подобно Жан-Жаку Руссо, сидящим на развалинах старого мира, разрушению которого он содействовал, на пороге нового мира, наступление которого он, сам того не желая, подготовил и которому предстоит идти дальше, оставив его позади».

Таким образом, Толстой как «воплощение долга служить человечеству», Толстой — беспощадный реалист привлекает и вдохновляет молодого Роллана.

В 1903 году выходит в свет книга «Народный театр. Опыт эстетики нового театра», которая занимает исключительно важное место в творческом развитии Роллана.

Она составлена из статей, печатавшихся на протяжении ряда лет в журнале «Ревю д'ар драматик», и в ней изложен итог исканий автора, который к этому времени уже написал ряд драм и «Жизнь Бетховена». Многие противоречия его ранних работ уже остались позади, многие еще сохраняют свою остроту.

В опубликованных недавно во Франции «Мемуарах» приводится своеобразный творческий манифест 1892 года, в котором молодой Роллан впервые определяет основную задачу, стоящую перед ним как писателем. Он считает своей обязанностью стремиться к созданию «искусства народа», расчистив ему путь среди хлама и грязи выродившегося буржуазного искусства.

Ненависть к этой декадентской профанации искусства так велика, что будущий автор «Жан-Кристофа» объявляет себя сторонником принципа «искусство для искусства». Это понятие, совершенно несовместимое с устремлениями Роллана и никогда не встречающееся в эстетических его работах, применяется здесь в том значении, что новое искусство не может иметь ничего общего с декадентской фальшью и должно быть очищено от нее.

Намечая контуры обширных замыслов, Роллан подчеркивает в этой первой творческой программе, что главное, к чему он будет стремиться, — это создание «искусства действия», что произведения, которые будут им написаны, должны помочь народу осознать свои силы и пробудить его.

Этот очень интересный документ нельзя не поставить рядом с книгой «Народный театр», где в гораздо более зрелой и законченной форме выражена идея народного искусства.

Во введении к «Народному театру» автор заявляет, что он стремится «создать новое искусство для нового общества». Отмечая, что «успех социалистических идей привлек внимание художников к новому властелину, единственными истолкователями которого были до сих пор политики», он исходит в своих суждениях из того, что «благо искусства» должно быть равносильно «благу народа».

Эта смелая и увлекательная программа рассматривается в книге Роллана не только с чисто эстетической точки зрения, а как программа практических действий в области

современного театра. Поэтому в книге много цифр, статистических выкладок, документальных ссылок; приводятся цены на места в театрах, подробно описываются предпринимавшиеся ранее попытки создания доступного массам театра во Франции и других странах.

Роллан, естественно, больше всего говорит о репертуаре народного театра, о том, что нужно играть на сценах, доступных народу. Он посвящает большой раздел «театру прошлого» и приходит к выводу, что «искусство прошлого более чем на три четверти мертво». С ним нельзя, конечно, согласиться, но нельзя не связать это недоверие к классическому наследию с тем, что молодой Роллан стремился во что бы то ни стало утвердить в народном театре решающую роль современных авторов.

В большом перечне драматургов, которые могли бы принести успех народным театрам, встречаются имена Толстого и Горького.

С пристальным вниманием Роллан изучает попытки деятелей Французской революции внести новый дух в театральную жизнь и приходит к выводу, что необходимо провести в жизнь замечательные проекты, оставшиеся неосуществленными.

Исторические ссылки в книге Роллана весьма интересны, и очень характерно, что в революционных начинаниях в области театра, рухнувших вместе с якобинской диктатурой, он ищет фундамент для обширных и смелых планов создания народного театра во Франции.

Роллан с удовлетворением констатирует, что его пьеса «Дантон» была поставлена «в пользу бастующих рабочих тюлевых фабрик Северного департамента» и что перед началом спектакля произнес речь Жорес. Год спустя постановка его пьесы «Четырнадцатое июля» нашла большой общественный отклик и была сочувственно воспринята той народной массой, в которой он видел основу нового театра и нового искусства.

Народ — вот духовная среда, в которой должен черпать свое содержание современный театр. Пафос народности — первооснова эстетических взглядов молодого Роллана.

Высмеивая «лакейское искусство», столь усердно поощряемое буржуазией, Роллан говорит о новаторстве, о широких перспективах, открывающихся перед искусством, которое служит «благу народа». Интересны его соображения относительно «монументального искусства для народа, творимого народом», относящиеся не только к эстетике на-

родных празднеств, но и ко всем видам художественного творчества.

И хотя перед нами «Опыт эстетики нового театра», но, как подчеркивает сам автор, «народный театр — ключ к целому миру нового искусства, к миру, который искусство только еще начинает предчувствовать». И совершенно естественно, что от этой эстетической программы тянутся нити ко всему последующему творчеству Роллана, а также ко многим явлениям демократической литературы во Франции. Что же касается драм Роллана, посвященных Французской революции, то они представляют в известной мере прямую реализацию художественных принципов, провозглашенных в книге «Народный театр».

Высказанное здесь требование, чтобы народный театр создал «героическую эпопею Франции» и таким образом «вернул французов к их национальной истории как источнику народного искусства», относится прежде всего к лучшим достижениям драматургического творчества Роллана, хотя и в этом отношении «Опыт эстетики», последовательно развивающий высказанную еще в манифесте 1892 года мысль об «искусстве действия», шире области театра.

Необъятные перспективы искусства, которое содействует «пробуждению свободы» и которое так ярко может проявить себя в народных празднествах, возникают вследствие того, что искусство начинает жить жизнью своего народа. Наступает время, когда писатель, музыкант, художник должен задуматься над теми возможностями, которые возникнут, «если социальное движение, которое увлекает нас, завершится, если народ достигнет наконец верховной власти».

Эта перспектива народной революции, воспринимаемой как высшее благо для искусства, свидетельствует о том, что Роллан смотрел далеко вперед; она придает его книге «Народный театр» особое значение.

Переиздавая эту книгу десять лет спустя, Роллан с горечью должен был признать, что изложенные в ней планы развития народного театра во Франции рухнули. Но с тем большей силой он подтвердил верность провозглашенной программе. «Эта восторженная вера была одной из самых чистых, самых священных сил нашей юности. Никогда мы от нее не отречемся».

Роллан высказывает уверенность в том, что народное искусство — «искусство мужественное и мощное, отображающее коллективную жизнь», — еще восторжествует во

Франции. Он еще раз выражает свое презрение «блестящему и нарумяненному закату» декадентской литературы.

Это был уже канун войны. Роллан к тому времени закончил эпопею «Жан-Кристоф», где эстетическим проблемам уделено большое внимание: в поединке с преуспевающей декадентщиной, который разыгрывается на страницах тома «Ярмарка на площади», представляющих своеобразный эстетический трактат, мы часто находим отзвук мыслей, высказанных в «Народном театре».

Программа народного искусства, как она была изложена в 1903 году и подтверждена десять лет спустя в «Жан-Кристофе», выдвигала Роллана в первые ряды писателей его времени.

В этой программе были заложены основы прогрессивного литературного движения — требование народности последовательно сочетается в ней с требованием «подлинного реализма».

Конечно, этой эстетической программе были свойственны глубокие противоречия, которые подчеркнуты и предисловием 1913 года. Хотя автор и исходит из того, что «эпоха охвачена смятением», его суждения все же проникнуты тревогой перед революционным пробуждением тех самых масс, к которым он относится с горячей симпатией. Когда Роллан пишет, что, по его мнению, «счастливы безмятежные эпохи и творения», этим он выражает сентиментальный характер своих чаяний и надежд на то, что его время не будет временем глубоких социальных потрясений. Мы знаем, что ход истории был иным и что она потребовала от «мастеров культуры» прямого ответа на вопрос об отношении не только к народу, но и к народной революции.

Однако противоречия, свойственные книге «Народный театр», ни в какой мере не означают, что изложенная в ней эстетическая программа не имела глубокого прогрессивного значения не только для самого Роллана, но и для мировой литературы в целом, все более крупным явлением которой становилось его творчество.

В 1913 году было опубликовано предисловие Роллана к тому Полному собранию сочинений Стендаля, содержащему «Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазии». Оно называется «Стендаль и музыка» и интересно не только как превосходный историко-литературный и историко-музыкальный этюд, но и потому, что здесь освещена малоизвестная сто-

рона отношений Роллана к духовному наследству Стендаля.

Отмечая «отвращение к напыщенности и лицемерию», свойственное этому писателю, Роллан показывает, что реализм Стендаля носил возвышенный характер, что идеалом Стендаля был «человек, приближающийся к совершенству». Он ссылается на глубокое восхищение Стендаля произведениями Чимарозы и его суждения об этом композиторе. Отмечая во многих оценках Стендаля стремление связать явления искусства с явлениями общественной жизни, Роллан подчеркивает свое согласие с таким объяснением природы эстетических явлений и сам делает попытку объяснить внутреннюю противоречивость Стендаля, постоянно ощущаемый им разрыв между началами разума и чувства («его чувственность и его интеллектуальность кажутся принадлежащими двум разным существам»), исходя из социальных условий.

Очень интересны соображения Роллана о том, что Стендаль чувствовал, что он «находится как бы между двумя мирами» — французской культурой XVIII века и начинающейся эпохой романтизма, а также о том значении, какое придавал Стендаль фактору «политического и морального воскрешения» (иными словами — общественного подъема), о глубоком уважении и доверии, которое он питал к народу. Роллан показывает, что именно сложность, многогранность творческого облика Стендаля, его демократический гуманизм в конце концов делают его величайшей фигурой французской литературы девятнадцатого столетия.

Сравнительно небольшая работа Роллана очень содержательна и не только освещает важную проблему классического наследия, но и ставит ее в определенную связь с запросами современности.

II

Годы первой мировой войны были особенно сложными и мучительными для Роллана. Вся его энергия направлена на то, чтобы выразить душевное смятение перед лицом происходящего и с высот гуманизма осудить империалистическое варварство. В эти годы Роллан становится публицистом, и все написанное им отмечено глубочайшей трагичностью.

Роллан скорбит «об окровавленном человечестве», но он не знает, чем помочь ему. Ставшее знаменитым название одной из его антивоенных статей — «Над схваткой» — никогда не означало, конечно, что автор хотел отвернуться от действительности. Оно означало лишь признание бессилия одиночки. И хотя публицистика Роллана этих лет неизбежно приобретала политический характер, она была далека от тех путей, которые могли бы вывести ее за черту пацифизма. Роллан не примыкает к революционным силам, которые накапливались в социалистическом движении. Он жил совсем недалеко от Циммервальда и Кинтала, но не принимал участия в этих исторических собраниях.

В статье о Жоресе, опубликованной в разгар войны, он с восхищением отмечал в облике социалистического вождя соединение «моральной высоты с энергией действия», но ему самому недоставало этой целеустремленной «энергии действия».

Отчасти в силу такой обособленности Роллана его антивоенная публицистика чем дальше, тем больше переходит в план литературно-эстетической критики. Так, значительная часть сборника «Предтечи» состоит из статей, посвященных отдельным литературным произведениям, а также некоторым литературным журналам, занимавшим антивоенную позицию. Настоящий том включает в себя большую часть этих статей. Заранее можно предположить, что политическая позиция Роллана не могла не отразиться на его эстетической позиции, и действительно, на этих статьях лежит густой налет абстрактного гуманизма, и многое в суждениях Роллана о литературе, которую порождала империалистическая война, нечетко, неясно и недостаточно объективно.

Никак нельзя, например, согласиться с Ролланом, когда он высоко оценивает драму Стефана Цвейга «Иеремия» — надуманную, абстрактную, проникнутую глубокой растерянностью перед лицом событий; навязчивый пацифизм совершенно убивает в ней художественность.

Никак нельзя согласиться и с восторженным отношением Роллана к «Автобиографии» Альфонса Петцольда, «народности» которой, как это уже видно из подробного изложения, сделанного Ролланом, проникнута духом смирения, рабской покорности и подобострастия перед сильными мира сего.

Гораздо более важно и значительно, что Роллан считал необходимым показать на ряде примеров, как художествен-

ная литература начинает вбирать в себя нарастающее возмущение масс. В стихах Марка де Ларреги и Жана де Сен-При, в поэме Мартине, «проникнутой скорбью и возмущением», полной драматизма, он находит новые характерные черты. Он говорит о революционности некоторых произведений, написанных людьми, побывавшими в окопах. Ему кажется, что эти произведения «способны взволновать народ и поднять его на восстание».

Но не следует переоценивать эту сторону статей Роллана, посвященных произведениям антивоенной литературы. Непоследовательность наглядно проявляется в отношении к роману Барбюса «Огонь» и особенно в сопоставлениях между этим действительно революционным произведением и чисто пацифистской книгой Андраша Лацко, о которой Роллан отзывается с подлинным восхищением, не останавливаясь и перед тем, чтобы поставить рядом Лацко и Шекспира («статья «Трагедия Запада»). Сначала, говоря о «шедеврах Барбюса и Лацко», он одинаково их обоих превозносит, но уже в статье «Страждущий человек», посвященной книге Лацко, он оказывает этой книге явное предпочтение перед романом Барбюса, в котором будто бы «человеческая масса проклинает бедствие, но приемлет его».

Это настолько неправильно и настолько не соответствует всему духу романа Барбюса, что, делая такой вывод, Роллан вступает в прямой конфликт с фактами. Впрочем, время давно разрешило этот спор, и о пацифистской книге Лацко никто сейчас не вспоминает, а книга Барбюса продолжает потрясать умы.

Две статьи посвятил Роллан новым американским журналам, выступавшим против войны. И если данная им оценка журнала «Север артс» является довольно беглой и не раскрывает сложных внутренних противоречий позиции этого журнала, то в статье, посвященной журналу «Мессиз», который в настоящее время существует под названием «Мейнстрим», проявились и превосходная осведомленность, и глубокая проницательность автора. Напомнив о том, что против войны выступают такие писатели, как Максимум Горький, «чей гений и чья интеллектуальная честность составляют честь и гордость европейской литературы», и «смелый Эптон Синклер», Роллан высоко оценивает деятельность журнала, стремящегося объединить передовые силы литературы, и особо отмечает участие в нем Джона Рида, который был тогда еще мало кому известен и статью

которого «Миф об американской густоте» он излагает очень подробно, вплоть до великолепной заключительной фразы: «Терпение народа имеет границы. Берегитесь восстания!»

И хотя Макс Истмен, о котором Роллан отзывался тогда положительно, давно уже изменил делу рабочего класса и превратился в ничто, этот анахронизм не может испортить великолепную статью, и она сохраняет все свое значение и в настоящее время.

Литературная критика Роллана в военные годы имела большое значение, хотя идейная шаткость позиций автора, конечно, стесняет ее размах.

Необходимо принять также во внимание, что именно в эти годы устанавливается связь между Ролланом и Горьким. («Через бои, траншеи, через окровавленную Европу мы протягиваем ему руку»², — писал Роллан.) Свидетельство тому — опубликованные в «Предтечах» документы, знаменующие начало столь плодотворной дружбы двух великих писателей.

Как и всегда, наряду с произведениями современной литературы Роллан и в годы войны обращается к создателям классики. Очень характерно, что одновременно с книгами Барбюса, Лацко и других современников он перечитывает и Шекспира.

В том, что он говорит теперь о Шекспире, естественно услышать отзвук тех настроений, которые проявились в его критике современных книг о войне.

Если довоенному творчеству Роллана были свойственны глубокие внутренние противоречия, а попытки обрести то, что сам Роллан называет «гармонией», слиянием мечты с действием, оставались тщетными, то в годы войны духовный кризис достигает предельной остроты. Призывая себе на помощь мудрость и опыт гениев прошлого, Роллан искал у Шекспира ответа на самые жизненно важные вопросы.

Четыре очерка о Шекспире написаны в разгар войны. В эти годы Роллан был, как никогда, одинок, а борьба, которую он с великим мужеством вел против кровавых преступлений империализма, как никогда, обнажала трагизм его одиночества.

Первый очерк имеет характер воспоминания и начинается словами: «Когда он пришел ко мне в первый раз, я был еще ребенком». Путь Роллана отмечен рядом знаменательных встреч с Шекспиром («он не переставал вме-

шиваться в мою жизнь»), — так было в школе, когда жестокую правду Шекспира он предпочел возвышенной отвлеченности Корнелия; так было в студенческие годы, когда при помощи Шекспира он сбросил «покрывало лжи фальшивого идеализма»; так было во время поездки молодого Роллана в Рим, когда Шекспир вызвал к жизни его первые драматургические опыты.

«Под его крылышком родились мои первые итальянские драмы: «Орсино», «Эмпедокл», «Бальони», «Калигула», «Осада Мантуи», «Ниобея» — убогие детские произведения, полные наивных и слабых мест, простодушных подражаний, но исполненные желания походить на него». Связаны с влиянием Шекспира и драмы о Французской революции: «Мы мечтали об историческом театре, который воскресил бы дремавшую мощь прошлого нашего народа, как это сделал для своего народа автор двух «Ричардов» и четырех «Генрихов». Поставлен под знак Шекспира и «Жан-Кристоф». «В том году, когда я написал «Антуанетту» в Оксфорде, я совершил паломничество в Стратфорд-на-Эйвоне. И к тому же, разве Бетховен, который зажег снова, как яростный и колеблемый ветром факел, душу Кориолана, не является в части своих произведений и своей жизни героем Шекспира?»

Наконец, в годы войны («когда все рушится вокруг») Роллан снова перечитывает Шекспира и елизаветинцев — Марло, Вебстера, Форда, Флетчера, Бен Джонсона.

«Прощание с прошлым» дает полное представление о том, что переживал Роллан в этот момент обращения к Шекспиру. Ему казалось, что «все погибло: друзья, родина, цивилизация...».

Тень этого настроения ложится на новую встречу Роллана со своим старым другом.

Роллан не только с замечательным проникновением выявляет в произведениях Шекспира их потрясающую жизненность, мощный и всеобъемлющий реализм, — он настойчиво подчеркивает, что этот реализм был страстным и негодующим, что все произведения Шекспира были раскрытием «грозных истин».

«Шекспир разоблачает все формы лицемерия — социального и морального». Этот художник, «творчество которого отражает все содрогания мира», был великим обличителем. Роллан показывает, какой поистине страшный человеконенавистнический мир раскрывается в произведениях Шекспира, — с невиданной убедительностью, с

вызывающей смелостью обнажены здесь самые темные стороны действительности.

Эта характеристика шекспировского реализма дана не столько в историческом плане, сколько ради прямой аналогии с окружающей Роллана действительностью. В связи с одним из сонетов Шекспира Роллан замечает, что великий художник «с отвращением говорит о такой жизни, где всякая свободная сила, всякое правдивое искусство связаны по рукам и ногам и задушены». Ясно, что эти слова обращены Ролланом к настоящему. Словами Шекспира он выражает здесь свою горечь и свое отчаяние. Перечитывая Шекспира в годы войны, Роллан делает следующий вывод: «Несмотря на все перевороты в мире, все осталось прежним, и... если человек нашел новые средства порабощения и убийства, то душа его не изменилась».

Из Шекспира («Великая братская душа») Роллан извлекает урок, вполне соответствующий той трагической смятенности, которая так характерна для него самого в годы войны. Об этом наглядно свидетельствует уже упоминавшаяся статья, посвященная «Иеремии» Стефана Цвейга: явно посредственное произведение берется как «пример высшей свободы духа» по той только причине, что оно отмечено печатью абстрактного гуманизма.

Роллан далек в этот период от объективности. Пацифистскими настроениями проникнуто и его понимание Шекспира. Рядом с Шекспиром-обличителем стоит Шекспир как воплощение «милосердия», которое якобы «постоянно служит мостом, переброшенным через ров, разделяющий и отдельных людей, и классы...».

Так складывается внутренняя тема очерков о Шекспире. «Истина Шекспира», его «правдолюбие», с одной стороны (здесь Роллан дает яркую и глубокую характеристику шекспировского реализма), с другой стороны — «милосердие» Шекспира, означающее отказ от борьбы, примирение, то, что сам Роллан называет «над схваткой».

Эта вторая сторона является выражением скорбного разочарования. «В трагической ночи, в которой шествует мрачная Истина, остается одна звезда, один слабый проблеск: Милосердие». В этих словах выражены настроения Роллана, уже не имеющие отношения к Шекспиру и связанные только с его тщетным стремлением возвыситься над безумием действительности.

«Что еще мог я сделать? На что был способен в ту пору слабый и одинокий человек? Плотины были прорваны.

Европа уже затоплена... Единственной возможной для меня деятельностью оставалась попытка собрать одиночек, сохранивших независимость, «gagi nantes», чтобы защитить хотя бы свободу духа».

И когда Роллан отвечает на вопрос, почему же так лучезарно творчество Шекспира, хотя в нем столько «страшного» и «трагического» («где же скрыто солнце?»), он видит разгадку в том, что Шекспир с гениальной силой выразил «самую сущность искусства: освобождение духа через искусство». Вот кульминационная точка исследования Шекспира, предпринятого в годы войны, неразрывно связанного с тем кризисом, который переживал Роллан.

К ряду мыслей, высказанных в очерках о Шекспире, необходимо было сделать примечание, которое мы и находим уже в первом очерке: «написано во время войны». Эта авторская ремарка показывает, что статьи о Шекспире надо воспринимать в свете всего последующего развития Роллана. Только тогда мы поймем их правильно. Даже в годы трагического одиночества и пацифистского отчаяния Роллан с величайшей убедительностью показывал, что подлинное искусство всегда правдиво и всегда обращено против социальной несправедливости. Вот что действительно роднило Роллана с Шекспиром.

* * *

В первые годы после войны и на всем протяжении 20-х годов творчество Роллана находится под влиянием пережитого потрясения. Его эстетическая мысль в этот период отмечена скорее глубокими сомнениями и колебаниями, чем решительным движением вперед. Это соответствует и тому, что создает в эти годы Роллан как художник: новые звенья «Театра революции», в которых отражена внутренняя смятенность автора, трагедия одиночества, запечатленная в романе «Клерамбо», а также первые тома нового романа — цикла «Очарованная душа», где чувствуется, что смелый замысел не сразу и с большим трудом прокладывает себе путь сквозь сомнения и колебания автора.

Сказывается это и в историко-литературных работах Роллана. Очерк о Токвиле и Гобино относится к началу 20-х годов; в нем дана интересная картина расхождений между демократом-гуманистом Токвилем и реакционером

Гобино, постепенно превращающимся в подлинного мракобеса, наследство которого так усердно эксплуатировали впоследствии фашистские «теоретики».

Характерно прежде всего, что Роллан при всем отвращении к взглядам, которые постепенно приобретали такую чудовищную законченность в реакционных концепциях Гобино, совершенно отказывается от их критики. Его «невмешательство» доходит до того, что он позволяет себе говорить о «мужественных и разочарованных взглядах Гобино», хотя и понимает, что свойственное Гобино «нескрываемое презрение к прогрессу, к либерализму, к гуманитарному опиуму», к демократическим идеалам» было не чем иным, как оборотной стороной его махрового чело-веконенавистничества.

Противопоставляя взгляды Токвиля и Гобино, автор пытается объяснить их резкую противоположность неизбежным столкновением двух поколений, между тем как это была самая доподлинная политическая борьба.

И не случайно, что, переиздавая эту статью в 1936 году, Роллан считает необходимым сопроводить ее специальным примечанием: «Написано и опубликовано в 1923 году. Впоследствии автор вступил в ряды бойцов». Вся статья и это характерное примечание, вставляющее ее в определенную историческую рамку, важны для понимания настроений Роллана и внутренней борьбы, бушевавшей его в 20-х годах.

Почти одновременно со статьей о Гобино написаны воспоминания о встрече с Ренаном, свидетельствующие о том, что влияние Ренана, которому не могли не поддаться молодые интеллигенты, оказалось бессильным перед демократическими убеждениями, уже укоренившимися в Роллане.

«Ренан, развлекавшийся в блистательной своей старости поэтической игрой, созданием красивых драм мышления, наполненных сладостным медом его безмятежной и трагической иронии», не увлек юношу, искавшего другого пути. Эта встреча с находившимся в зените своей славы и своего обаяния скептиком означала для Роллана неприятие пессимистической философии невмешательства, которую проповедовал в самой изящной форме Ренан, «старый поклонник Экклезиаста», предававшийся «опасной игре интеллектуального кокетства».

Мы узнаем, что «освежающее дыхание «Войны и мира» поддержало молодого человека в критический момент и мо-

гучий реализм Толстого дал ему силы для предстоящей борьбы.

Статьи о Гобино и Ренане противостоят одна другой, и их своеобразный контраст подчеркивает всю остроту противоречий во взглядах автора.

Статья «Воспоминания о Карле Шпиттелере и беседах с ним» относится к 1925 году. Это великолепный литературно-критический этюд, знакомящий с трагической судьбой писателя, которого замалчивает буржуазная критика. Но это в известной мере и автобиографический этюд на тему духовной усталости: «...я решил перевести дыхание на лоне вечного искусства».

Вот почему возникает определенное противоречие между раскрытой с глубоким воодушевлением героикой Шпиттелера («этот поэт, наследник героической Швейцарии, никогда не знал страха») и настроением примиренности и великого одиночества, которое Роллан считает столь же свойственным поэзии Шпиттелера («она представляется мне как некий Матергорн — одинокая альпийская гора»).

Полный трагической силы очерк об удивительном поэте-романтике, отдавшем предпочтение древнему мифу о Прометее перед современной действительностью, можно сопоставить с жизнеописаниями Бетховена и Микеланджело: то же величие, та же чистота снеговых вершин, то же полное одиночество.

Автор «Олимпийской весны» писал в двадцатом веке и остался почти неведомым. И хотя этот пример цивилизованного варварства не может не поражать, Роллан все же ничем не обнаруживает своего негодования.

Дух всепрощения сказался и в статье о великом романе Шарля де Костера, опубликованной в 1927 году.

Если сопоставить четыре очерка о Шекспире и статью об «Уленшпигеле», бросается в глаза много общих черт, как есть много общего во взглядах Роллана военных лет («над схваткой») и 20-х годов, когда Роллан переживает глубокие колебания в поисках решения. Это был кризис, который привел его к освобождению от предрассудков пацифизма, к вступлению «в ряды СССР». В 20-х годах писались и книги о Ганди, Вивекананде, Рамакришне, которые не просто были данью признательности и уважения культуре великого народа, ставшего жертвою колониального угнетения, — Роллан обращался к мыслителям Индии в надежде найти путь нереволюционного изменения общества.

Такими настроениями окрашена и замечательная во многих отношениях статья об «Уленшпигеле». Как и очерки о Шекспире, как все, что пишет Роллан в это время, она двойственна.

Справедливо сближая роман Шарля де Костера, эту «народную эпопею», с устремлениями собственного творчества (действительно, многое в «Уленшпигеле» напоминает бурную жизнь «кламезийского кума Кола Брюньона»), Роллан дает яркое, вдохновенное, богатое оттенками раскрытие основного содержания «Уленшпигеля». Он определяет это произведение как «героическое романсеро народа, идущего к свободе», называя автора «эпическим поэтом свободы».

В этой книге воспет народ, «народ, который трудится, смеется, страдает и борется». Ее герой — «народный богатырь», «освободитель... мстящий за свой народ топором». В этой книге «воплощен дух народа Фландрии».

Величие и силу Шарля де Костера Роллан видит в том, что он был народным писателем, в том, что он вел героическую «борьбу за творчество» (разве вся жизнь Роллана не является такой борьбой?), исходя только из интересов своей родины и своего народа.

Роллан показывает, с какой глубиной отражено в «Уленшпигеле» народное движение шестнадцатого века, борьба с угнетателями и интервентами, как «воля, полная ненависти», пропизывает это бурное, ослепительное произведение. Роллан с восхищением говорит о книге Шарля де Костера как о примере великого и пламенного искусства: «это бич возмездия», «это вихрь свободы», «это беспощадная битва». И Шарль де Костер — подлинный поэт потому, что он есть «знамя своего народа».

Пафос прекрасной статьи Роллана в том, что она проникнута негодованием против врагов человечества. Вместе с тем здесь дана и та программа «милосердия», которая уже известна нам из очерков о Шекспире. Роллан осуждает «печальную жестокость» книги, ему кажется, что «священная месть» угнетателям могла бы быть смягчена. Плохо, что Шарль де Костер не проявил «милосердия» к врагам своего народа.

«О чем идет речь в этой длинной эпопее, написанной в конце XIX века? О войнах XVI века между Нидерландами и Испанией. О войнах жестоких, не знающих ни великодушия, ни пощады как со стороны угнетателей, так и со стороны угнетенных. О войнах, которых ничем не иску-

пить, ибо по прошествии трех столетий поэт ничего не простил!.. Такая ненависть спустя три века!..»

«Задыхаешься... от такой жестокости...»

Противоречие в суждениях Роллана здесь как бы выставлено напоказ. Оно ничем не скрыто. Тем нагляднее убеждаешься, что будущее Роллана было не в сентиментальной проповеди «милосердия», а в борьбе. Именно в этом пафос статьи об «Уленшпигеле». Идея воинствующего гуманизма и народности господствует здесь над всем, отесняя на край горизонта пацифистский туман.

Что касается пацифистского довода «милосердия», то Роллан, в поисках некоторой аргументации, обращается к историко-литературным параллелям, которые нельзя признать правильными и убедительными. Так, он оспаривает влияние Рабле на автора «Уленшпигеля», хотя оно несомненно. Для того чтобы опровергнуть это сближение, устанавливаемое почти всеми критиками, Роллану придется заключить, что в смехе Рабле нет «ни следа злобы», в то время как «смех фламандского Уленшпигеля безжалостен». Невозможно согласиться с этим. Рабле был обличителем пламенным, и клеймящий смех Рабле всегда был оружием наступления на человеконенавистничество и мракобесие. Рабле был «солдатом действия».

Нечто подобное происходит и с другой историко-литературной параллелью. «Я думаю о том, — пишет Роллан, — что в это же самое столетие эта ненавидимая Испания создавала доброго рыцаря Дон-Кихота Ламанчского... Кто бы мог подумать, что это добродушие исходит от нации, которая угнетает, а эта жестокость — от нации угнетенной?» Это утверждение противоречит действительности. Конечно, Дон-Кихот совсем не был пацифистским «добрым рыцарем», в этом образе заложена священная ненависть к тем самым угнетателям, против которых обращен и роман Шарля де Костера. Следовало сближать то, что Роллан разделяет.

Проблема революционного насилия кажется Роллану 20-х годов пугающе неразрешимой. Он горячо сочувствует народной революции, но не приемлет сопровождающего ее насилия. В предисловии к «Амоку» Стефана Цвейга, стремясь как-то оправдать пристрастие к патологическому, особенно явно выступающее в очерках, посвященных Гельдерлину, Ницше, Достоевскому, Роллан пишет о том, что в ненормальности этих высокоодаренных людей проявляется нечто «сверхнормальное». «Оно подобно смерчам или

тайфунам, в которых сказывается неистовство природы, ее пароксизм и, может быть, ее высшее выражение — революции, ударами топора прокладывающие себе путь сквозь залежи и чашу, — кровавые межи, которыми отделяются одна от другой эпохи природы».

Как значительнейший писатель двадцатого столетия, Роллан не может пройти мимо самого главного в его эпохе — мимо совершающейся социальной революции, но подняться до революционного миропонимания ему удастся только ценою мучительной внутренней борьбы. Отсюда приведенное выше суждение, отсюда характерные противоречия, проявившиеся в «Привете русским читателям», которым открывалось Полное собрание сочинений Роллана на русском языке.

«Привет» написан в 1929 году. Автор заявляет о своей искренней симпатии к советской революции, к народам, ее осуществившим. Но он имеет весьма своеобразное представление об этой революции: в ее реальную характеристику влетают такие мотивы, как «вековое мученичество русского человека», такие сопоставления, как сопоставление народа с «Распятым», означающее, что революция равносильна жертве.

«Великая революция, — пишет Роллан, — чьим меченосцем и в то же время крестоносцем сделалась Россия, открывает собою новый период в истории человечества». В этой фразе явно видна чужеродная примесь к совершенной прозрачной, кристально чистой мысли Роллана. Таков и весь «Привет». Очень верно Роллан осознает связи своего творчества с устремлениями социальной революции и одновременно пытается соединить принятие революции с этикой социального вегетарианства. Советуя революции «протягивать врагам дружескую руку», Роллан совершенно забывал о том, что враги эти готовы на все, лишь бы остановить победоносное шествие революции, и запятнали себя тягчайшими преступлениями против человечества. Он в данном случае закрывал глаза на интервенцию империалистов против Советской России, на расправу реакции с венгерской и немецкой революциями. Предрассудки абстрактного гуманизма мешали Роллану двигаться вперед, но он отсекал их один за другим и одержал над ними победу.

«Привет» был написан накануне решающего кризиса, — от «Прощания с прошлым» его отделяют лишь два года. Недаром Анатолий Васильевич Луначарский, который написал предисловие к русскому Собранию сочинений Рол-

лана, вынужден был полемизировать³ с его «Приветом». Но через четыре года, когда начало выходить второе издание, Луначарский уже мог отметить в постскриптуме: «Роллан теперь уже не тот». Это было меткое и совершенно справедливое примечание.

III

Тридцатые годы, имеющие такое большое значение для всего творчества Роллана, были годами, когда кристаллизовались его эстетические взгляды. Программа реализма, одухотворенного, смело вторгающегося в жизнь во имя торжества социальной справедливости, была воплощена в таких замечательных художественных произведениях, как последние тома «Очарованной души».

Эти «годы борьбы», как их называет сам Роллан, были годами торжества его идей, его исканий, его самых возвышенных стремлений. Не случайно новый этап открывается великой исповедью — «Прощание с прошлым». Этим произведением ознаменован исторический перелом во всем творчестве Роллана, и было бы неправильно рассматривать «Прощание с прошлым» только как политический документ. Несомненно, что это и программа эстетических требований.

В этот период им написан ряд историко-литературных работ, а также знаменитый этюд о значении ленинских взглядов на литературу.

В 1932 году, к столетию со дня смерти Гете, Роллан опубликовал статью, имеющую большое значение. Надо заметить, что, воспользовавшись юбилеем Гете, реакционеры всех мастей решили прикрыть его авторитетом свои антинародные и антигуманистические стремления. Статья Роллана прозвучала в этой обстановке как выступление в защиту великих ценностей прошлого, в защиту передовых идей современности.

Роллан называет Гете «писателем, который никогда не лгал». «Стойкий реализм», колоссальное упорство в поисках истины, непреклонность — вот черты величественного облика Гете, которые выделяет Роллан. Все помыслы веймарского мудреца устремлены к тому, чтобы дать реальную картину действительности, показать «жгучую, как огонь», истину.

Роллан доказывает убедительнейшими примерами, что

Гете, который, «как и мы, видел крушение миров», который «прошел сквозь огонь», необычайно современен.

«Парабола его жизни пересекала поле более изрытое, чем наше», — в исканиях Гете современные мастера культуры могут почерпнуть бесконечно много волнующего, близкого и поучительного. Роллан настойчиво подчеркивает, что «Гете никогда не выходил из строя», что он умел «двигаться вперед, падать, вставать, действовать, трудиться, бороться...».

«Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день готов за них на бой» — эти слова умирающего Фауста Роллан приводит как глубочайшее раскрытие сущности всего творчества Гете и как напоминание современным писателям об их общественном долге. «Слова эти — наше знамя». Черты мужества, непреклонной энергии, действия преобладают в роллановском портрете Гете.

Отношение Гете к революции Роллан изучает с особым вниманием. Он приводит много суждений Гете, которые позволяют ему сделать вывод, что «неукротимая ненависть, социальные взрывы не пугают Гете». Это опять-таки очень злободневно. Как мы знаем, сам автор статьи еще недавно не мог без некоторых колебаний обсуждать этические проблемы революции.

Роллан воссоздает облик Гете в самых возвышенных и патетических очертаниях. Он склонен оставить в стороне глубочайшие противоречия Гете. Он называет «кажущимися» «колебания мысли Гете по такому важному политическому вопросу, как революция». Известно, что это было совсем не так. Знаменитые суждения Энгельса открывают путь к подлинному, всестороннему и реальному пониманию Гете.

Но даже при некоторой своей идеализирующей прямолинейности этюд Роллана дает верное освещение прогрессивного значения творчества Гете.

К очерку о Гете близок очерк о Гюго — «Старый Орфей», как по времени, так и по тем эстетическим убеждениям, которые высказаны в нем.

«В 1884 году... творчество Шекспира меня совершенно поглотило... В 1885 году я пал жертвою Гюго». Это признание, казалось бы, переносит центр тяжести в область автобиографического воспоминания. Но речь идет о гораздо большем: напечатанный в 1935 году этюд представляет попытку истолкования значительного влияния Гюго на Роллана.

«Французский Толстой... возвышающий свой голос в защиту жертв против угнетателей», был одним из тех французских писателей, которые оказали прямое воздействие на творческое развитие Роллана. Замысел цикла драм, посвященных Французской революции, сложился под влиянием Гюго. Подобно Гете, автор «Возмездий» был для Роллана примером мужества и величия.

«Не являемся ли мы бессознательно посевом звуков, сорвавшихся с лиры «Старого Орфея?» — спрашивает Роллан, имея в виду творчество современных писателей, преданных революции.

Статья о Гюго подтверждает самые тесные связи творчества Роллана с традициями Гюго. Когда Роллан пишет, что «имя и дух старца веют среди знамен движущейся вперед армии», когда он называет произведения Гюго «библией борцов» и с восхищением говорит о «героической риторике» Гюго, то все эти признания нельзя не связать с характернейшими чертами творчества самого Роллана. С не меньшим основанием можно отнести к самому Роллану замечательное определение, которое дано в этой статье творчеству Гюго: «живое воплощение возмущившегося сознания народа».

Гюго для Роллана не просто «спутник», но и «предтеча», наследие которого Роллан принимает и развивает в новых условиях. В очерке «Старый Орфей» показано, что умирающей Гюго, как и весь мир его идей и чаяний, ближе всего парижским рабочим. Это им по праву принадлежала главная роль во время торжественных похорон Гюго, — в этом и других полных глубокого смысла наблюдениях выражена кровная близость великого художника с его народом.

Запавшую ему в душу идею народности искусства Роллан вынашивает, начиная с первых своих творческих опытов. Если в 30-х годах творчество Роллана приходит в состояние цветущего равновесия, то именно в силу того, что оно развивается в глубоком единстве со стремлениями французского рабочего класса.

В один ряд с очерками о Гете и Гюго необходимо поставить и написанный несколькими годами позже очерк о Руссо. Мы видим, что и здесь прочные нити связывают творческие искания Роллана с великим наследием, с тем духом обновления, который принес с собою Руссо: «Он постиг, он преобразовал, он революционизировал не только современное ему, но и будущее общество».

Очерк Роллана ставит Руссо в прямую связь с историческим поворотом, который был осуществлен Французской революцией, — гениальность Руссо, потрясающая смелость его творческих открытий, непререкаемая сила его духовного воздействия коренятся в этой близости его к поднимавшемуся на штурм феодализма народу. Руссо был голосом революционного народа, вот почему он «до сих пор оплодотворяет человеческую мысль».

В обстановке высокого творческого подъема возникает важнейшая эстетическая работа Роллана, по сути своей непосредственно связанная с проблематикой социалистического реализма.

В 1934 году в журнале «Эрон» появляется статья «Ленин. Искусство и действие».

Подобно тому как в общественно-политических взглядах Роллана «мысль Ленина, чистая и острая, как меч»⁴ произвела решающий сдвиг (это прекрасно показано в «Прощании с прошлым»), знакомство с произведениями Ленина, в частности с «Что делать?» и статьями о Толстом, внесло новый свет в его понимание основных вопросов эстетики. Роллан цитирует знаменитое место из «Что делать?», начинающееся словами: «Надо мечтать», — это было откровением для автора «Очарованной души». Ленин — великий «мастер действия» — говорил, что «надо мечтать». Надо только, чтобы «мечта была действием», была «поддержкой для борьбы» (слова Роллана), надо только, чтобы «мечта искусства» была в тесной связи с жизнью, помогала бы изменять мир.

Ленинские статьи о Толстом дали Роллану полное и глубокое представление о том, как связано искусство с борьбой классов. То, о чем он догадывался уже давно (еще в «Народном театре» есть целый ряд утверждений, сближающих взгляды Роллана с марксизмом), теперь приобрело вполне отчетливые очертания.

Так, Роллан делает чрезвычайно интересную попытку применить ленинские положения к литературе французского Просвещения, рассматривая в свете этих положений книгу Даниэля Морне «Интеллектуальные истоки Французской революции».

Из воспоминаний А. М. Горького и П. К. Крупской Роллан узнал о том, как глубоко понимал и любил Ленин литературу, какое наслаждение доставляла ему музыка. Роллан тщательно собирает эти драгоценные свидетельства. Они вызывают в нем ответный поток мыслей, побуж-

дают ставить вопрос и о великом значении искусства, о природе настоящего искусства.

«...ему [Ленину] знакома мечта искусства! Но он хочет, чтобы в борьбе, которая является для него законом и жизненным предназначением, мечта искусства была, как и его собственная мечта, источником силы и поддержки в борьбе, чтобы она неизменно сливалась с действием». В этих словах заключено зерно проблемы, которая для Роллана имела исключительное значение на всех этапах его пути.

Знакомство с работами Ленина оказало особенно глубокое влияние на Роллана по той причине, что они ответили самым сокровенным его чаяниям. Упорно он продирался сквозь чащу препятствий к той правде, которая открылась ему в ленинском понимании мечты и действия. Ведь несмотря на все свои абстрактно-гуманистические иллюзии, Роллан с первых этапов своего творчества оставался неизменно верен одной мысли: искусство не должно мириться с тем, что уродливо в окружающей действительности, — искусство должно звать в бой. Вот почему с самого начала Роллан отворачивается не только от декадентов, погрязших в мистике, но и от псевдореалистов, серых эмпириков, ограничивавшихся бездушным фотографированием действительности.

Понятие «подлинного реализма» Роллан всегда связывал с понятием «мечты искусства». Об этом свидетельствует вся его деятельность. Однако глубокое противоречие развития Роллана заключалось в том, что эта мечта долгое время оставалась отвлеченной и ей не удавалось слиться с действительностью.

В «Панораме», представляющей, наряду с «Прощанием с прошлым», исключительно важный для понимания творческого развития Роллана документ, сказано: «Новое не в том, что большие художники-провозвестники воспевают солнце еще до наступления дня, — новое в том, что по их зову день наконец занимается, что между мечтой искусства и социальным действием переброшен мост. В наше время мечта искусства уже не ткется из одной только пророческой сущности гения, — она сделана из материала самой жизни. И она претворяется в жизнь. Возникает новое, прежде неведомое ощущение безопасности: перестанешь быть человеком, шествующим по водам».

В этих поразительных словах, относящихся к тому же времени, что и статья о Ленине, выражен пафос худож-

ника, сбросившего с себя тяжелый груз предрассудков, которые навязывал ему старый мир. Этим пафосом насыщено все, что создает в 30-х годах Роллан. В статье об «искусстве и действии» он показывает, как «мысль Ленина» помогла ему до конца понять связь искусства с общественной жизнью и раскрыла перед ним величественную перспективу реализма, окрыленного идеей укрепления человечества.

Статья о Ленине является вершиной эстетической мысли Роллана, подобно тому как 30-е годы являются вершиной всего его творчества. Это — годы «прощания с прошлым», годы разрешенных сомнений, годы обретенной ясности. Все творчество Роллана представляет как бы ряд ступеней, по которым великий французский писатель поднимался к социализму и революции. Сиянием этой вершины освещен весь его путь.

Во взглядах Ленина, которые в эти годы становятся духовным достоянием Роллана, он находит решение давно мучившего его противоречия между «мечтой искусства» и «участием в действии».

Нерасторжимое соединение этих некогда казавшихся ему несоединимыми положений и открывает перед Ролланом ту широчайшую перспективу, которая характерна для его работ 30-х годов и в свете которой автор «Очарованной души» осознает свои творческие искания более ранних периодов.

В этом направлении идет кристаллизация основных выводов роллановской эстетики.

Говоря о том, что «пишет Ленин в своих статьях 1905 года», Роллан, бесспорно, имеет в виду статью «Партийная организация и партийная литература»; почти дословно повторяя ленинские слова о том, что «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя», он воспринимает это положение как глубоко родственное его эстетической теории.

В «мысли Ленина» он находит самое последовательное решение самых больших вопросов своего творческого развития; «мысль Ленина» помогает ему с великолепной отчетливостью сформулировать «высший закон искусства», который и является кульминационным пунктом его замечательной статьи: «проникать в самую сущность стихии, постигать ее сокровенные силы, ее законы и течения, чтобы управлять ими».

Бесспорно, что последний результат пытливых и сме-

лых исканий Роллана одинаково внушительно проявляется и в заключительных томах «Очарованной души», и в эстетической формуле «высшего закона искусства», которую дает Роллан. И в «Очарованной душе» и в ряде теоретических работ 30-х годов он уже вступает на путь социалистического реализма.

Роллан неоднократно возвращается в эти годы к мысли о том, что новая обстановка, новые задачи литературы содействуют возникновению писателя нового типа. «Для кого я пишу» (1933), «О роли писателя в современном обществе» (1935) — эти статьи являются программными, в них определены основные черты нового облика писателя. Роллан свидетельствует, насколько плодотворно для творчества участие писателя в революционной борьбе, как много оно дает ему. О себе самом он говорит: «Я всегда писал для тех, кто во главе армии в походе... Вот почему я и теперь с народами и классами, которые прокладывают русло потоку человеческой истории, с организованными протетарскими массами трудящихся, с Союзом Советских Социалистических Республик».

Исходя из того, что «коммунизм сегодня является единственной партией социального действия», Роллан указывает на этот творческий ориентир передовым писателям всего мира. Он призывает их глубоко осознать «необходимость связи писателя с массами» и понять, что только эта связь может принести их творчеству подлинную свободу и независимость, дать простор. Он разоблачает несостоятельность всех утверждений, что капиталистическое общество якобы предоставляет художнику возможность свободы творчества. «Независимость духа, эстетизм, достоинство писателя, вечное искусство, искусство в себе — все эти погрешности рабства, кокетничающего своими цепями, пущены в ход», чтобы затемнить сознание художников и писателей. Он издевается над «господами, причисляющими себя к избранным», подчеркивая, что «все более увеличивающаяся дистанция между народом и братьями Пруста и Валери» означает только одно: литература, поощряемая буржуазией, совершенно чужда и враждебна массам.

«Не имеет никакого права называться избранным тот, кто оторвался от народа, идущего вперед. Избранными называются те, кто идет во главе колонны, навстречу огню».

Называя писателя «глазом своей эпохи», Роллан очень высоко оценивает достижения советской литературы, пока-

завшей всему миру рождение и расцвет социалистической нови.

В письме к Керженцеву, в апреле 1936 года, Роллан говорит о том, какие надежды возлагает он на советское искусство и литературу. Исходя из того, что социалистическая революция пробудила все творческие силы народа, он рисует грандиозные перспективы обновления во всех областях искусства и литературы.

«То, что я увидел победу СССР, созидание нового мира, составляет радость моей старости (сердце мое молодо). Социальная активность, которая была гигантской, должна была опередить искусство... Но она открыла для него новые пути, и теперь, как я надеюсь, мы увидим во всей области искусства могучее весеннее брожение соков — расцвет молодых сил, сосредоточенных в поколении, рожденном Октябрьской революцией. На них я рассчитываю, их я жду. Я уверен, что наступает великая эра искусства, вскормленного живыми соками глубокого народного искусства различных народов вашего Союза...»

Я заранее приветствую прекрасное лето, которого я не увижу, но которое я предвкушаю и которому я радуюсь».

* * *

В отличие от исследований в области теории и истории музыки Ромен Роллан не объединял в одном собрании свои работы по вопросам эстетики и истории литературы, живописи, театра вплоть до 1936 года, когда был опубликован сборник «Спутники», состоящий из произведений, вошедших в состав настоящего тома: «Яд идеализма», «Шекспир. Четыре очерка», «Уленшпигель», «Гете», «Гобино и Ренан», «Слова Ренана подростку», «Воспоминания о Карле Шпителере», «Старый Орфей», «Предисловие к письму Толстого», «Ленин. Искусство и действие».

Трудно переоценить значение этой книги, хотя она и представляет сборник статей, напечатанных в разные периоды жизни писателя, и «сложилась не по заранее задуманному плану». Книга производит впечатление поразительной цельности, несмотря на то, что отдельные части ее разделены двадцатью, тридцатью (и даже больше) годами. И дело не в том, что все в «Спутниках» подчинено одной сквозной теме. Причина этой цельности в глубоком единстве одной основной линии. Перед нами развертывается весь долгий путь исканий Роллана, увенчавшихся всеобъемлющей победой. Это книга целой жизни.

Именно эту особенность оттеняет краткое, насыщенное «Введение», представляющее весьма важное дополнение к «Панораме».

Собранный в «Спутниках» материал позволяет представить развитие эстетических взглядов Роллана в свете его связей с мировой культурой. У кого считал возможным учиться автор «Очарованной души», в ком он видел близких себе, что именно сближало Роллана с Гете и Шекспиром или отделяло, например, от Ренана — на эти вопросы книга дает исчерпывающий ответ.

В самом начале своей литературной деятельности, решительно отстранившись от «бледного», «тепличного» искусства декадентов, Роллан обращает взоры к Гете, к Шекспиру. Он ищет «героического искусства, проникнутого духом реальности». Он не получает удовлетворительного ответа у скептика Ренана. Этот ответ дает ему Гете.

Конфликт между мечтой и действием, равно как и колебания между пессимизмом и оптимизмом, имели в жизни Роллана совсем не отвлеченный характер. Это были насущные вопросы. От их решения зависело все.

«Не с сегодняшнего дня я стал солдатом действия», — пишет Роллан в 1935 году, но сколько потребовалось усилий, чтобы разделаться с двойственностью, которую писатель так долго ощущал в себе и которая была обусловлена глубокими общественными причинами, чтобы распутать клубок иллюзий буржуазного гуманизма и «снять теплый плащ предрассудков». Поиски «героического оптимизма» неразрывно связаны в жизни Роллана с поисками возможности действия. Его критика пессимизма — лишь один из моментов разоблачения «выдыхающейся цивилизации». «Кто борется с реакцией, тот борется с пессимизмом».

Не надо разъяснять, какой существенной чертой произведений Роллана является то, что он сам называл «героическим оптимизмом». Сквозь все испытания великий писатель пронес мужественную веру в человека. «Мы еще не вполне готовы победить или умереть, если наш оптимистический порыв не опирается на отчаянную решимость ни за что не возвращаться назад, ни за что не мириться с отвратительной жизнью, навязанной поражением, — не мириться с прошлым». Эти слова «Введения» являются программой всего творчества Роллана.

«Введение» принадлежит к важнейшим работам Роллана в области эстетики, и, как все его выступления 30-х

годов, оно ставит акцент на изменении и развитии Роллана, на том, что положительный итог был добыт в тяжелой борьбе. Когда Роллан пишет о себе, что «революционный оптимизм, которому предстояло в конце концов восторжествовать во внутренней моей борьбе», является последовательным завершением сложных и длительных исканий, — он дает определение всего своего творческого пути. Это путь нового искусства, становящегося на службу социальной справедливости. В конечном итоге его эстетическая мысль кристаллизуется в понятиях, приближающихся к понятиям социалистического реализма или полностью совпадающих с ними.

Дружба с Горьким имела огромное значение для творческого развития Роллана. Он выразил это в замечательных, образных словах: «Почва вокруг меня была истощена, иссушена. Но я протянул свои корни и достиг под почвой Европы плодородных пластов русского народа, необъятной жизни, пробужденной в глубинах СССР. Как раз в конце этой подземной работы мои корни встретились с корнями Горького. И они братски сплелись с ними»⁵.

Роллан назвал Горького «старым буреви́стником, воспевающим бури, которые потрясают и обновляют человечество», подчеркивая в этом определении революционный характер горьковского творчества, обращенного к широчайшим массам, что Роллану особенно было близко, что находило горячий отклик в его собственных творческих устремлениях.

Несомненно, что эстетические работы Роллана 30-х годов во многом близки работам Горького, который в последние годы своей жизни так далеко продвинул вперед развитие эстетики социалистического реализма.

В многолетней переписке Роллана и Горького очень большое место занимают вопросы эстетики. Какое богатство идей заключено в этом увлекательном диалоге двух великих писателей современности, можно показать хотя бы на следующем примере.

«Мне думается, — пишет Горький, — что мир наш может духовно возродить только лишь эстетика справедливости... Цепнейшим для меня лично в Вашем творчестве является именно эта эстетика справедливости; я думаю, что никто до Вас, даже Л. Толстой, не чувствовал ее так глубоко и широко» (27 октября 1924 года)*.

* Архив Горького.

«Эстетика справедливости». Нельзя не признать это горьковское определение очень глубоким и точным определением сущности творчества Роллана, показывающим основное направление всех его напряженных исканий.

Самым ярким воплощением эстетики социальной справедливости является образ нового героя, с такой всепобеждающей жизненностью показанный в романе «Очарованная душа». На фоне «катастрофического развития духовной жизни Европы» выступают здесь мать и сын Ривьеры.

Вот что Роллан говорит о них в предисловии к роману, которое написано в 1934 году: «Они — лучшие люди нашего времени — ставят и разрешают либо подвигом своей жизни, либо ценой своей смерти великую проблему человеческого сознания, над решением которой бьется каждая эпоха: проблему примирения интересов личности с интересами общества. Примирение это может быть достигнуто лишь в результате отказа от того, что составляло смысл существования и предмет гордости прошедшей — и превзойденной — эпохи, в результате отказа от бесплодного индивидуализма (бесплодного не по природе своей, но вследствие вырождения «аристократов духа»); сторонясь неизбежных битв современности, страшась дисциплины, которой требуют эти битвы, «аристократы духа» облачаются в горделивые доспехи независимости разума — разума абстрактного, бескровного, далекого от жизни. Для того чтобы спасти свою душу от сухотки, которая разъедает ее, человек должен погрузиться в пучину общественного бытия, а этого можно добиться, лишь поставив себя на службу обществу, находящемуся в движении и в борьбе».

Эти новые герои Роллана входят во всемирную литературу как передовые наши современники. В них выражены лучшие стороны нашей эпохи, выражен ее пафос. В них воплощено и то, что является идеалом складывавшейся в долгих боях эстетической программы Роллана.

1958



ПОВЕСТЬ О САМОМ СЕБЕ

1

Большая часть автобиографических произведений Роллана была опубликована лишь после его смерти в не законченном полностью виде. До сих пор эти произведения остаются мало исследованными.

Мы вступаем в особую, как бы заповедную область творчества Роллана, которую сам он называет своим «внутренним путешествием».

Впервые обращается он к воспоминаниям в середине 20-х годов и долгое время не публикует того, что вышло из-под его пера. Лишь в начале 40-х годов Роллан возвращается к обширному замыслу «Внутреннего путешествия», печатает законченные главы, продолжая работу над теми частями, которые остались незавершенными. Он часто вносит в первоначальный текст изменения, свидетельствующие о том, что воспоминания отнюдь не казались Роллану реминисценциями, лишенными современного значения. О многом говорит это постоянное беспокойство Роллана, его озабоченность тем, чтобы процесс творческого развития предстал в самых сложных и многообразных связях с жизнью его времени, с моральной, этической и социальной проблематикой эпохи.

Углубляясь в самого себя, Роллан стремится возможно глубже познать смысл времени, смысл событий, под влиянием которых складывалось его мировосприятие. Все это свидетельствует о значительности данной работы, как бы

возвышающейся над другими его произведениями. Он сам говорит, что это ключ к его творчеству.

Как все основные замыслы Роллана, этот замысел был поистине грандиозен. Предполагалось довести автобиографическое повествование по меньшей мере до 1914 года. Этот год был не только датой мирового кризиса, но и датой напряженнейшего внутреннего кризиса Роллана. С этих пор дневник Роллана приобретает более полный и развернутый характер, чем в предыдущие годы (на всем протяжении своей сознательной жизни Роллан вел дневник, и автобиографические произведения широко используют эти записи ранних лет в качестве исходного материала).

Огромный замысел был осуществлен лишь частично. Открывающая автобиографический цикл книга «Внутреннее путешествие» (сам Роллан называет его «как бы прелюдией к симфонии») осталась незавершенной. При жизни Роллана «Внутреннее путешествие» было опубликовано в составе пяти глав: «Мышеловка», «Три озарения», «Дерево», «Лучник», «Апогеи Расе».

Это было в 1942 году. Второе издание, 1959 года, включает еще ряд глав и между ними главу «Кругосветное плавание», над которой Роллан продолжал работать уже во время немецкой оккупации. Часть намеченного плана сохранилась лишь в набросках.

За обширной «прелюдией», так и оставшейся незавершенной, последовали мемуары в собственном смысле слова. Были написаны два раздела: «Воспоминания юности» и «Записки и воспоминания», опубликованные в 1956 году. События, описанные в этих двух выпусках, доходят до 1900 года. Таким образом, возведена была лишь часть грандиозной постройки, что надо иметь в виду, иначе суждения об этом создании Роллана и месте, которое занимает оно во всем его творчестве, не будут достаточно взвешены. Сам автор настойчиво говорит о незавершенности тех текстов, с которыми мы имеем дело, заявляя о своем намерении еще раз перед опубликованием внимательно просмотреть их, чего ему не удалось сделать.

Биография Роллана — это прежде всего биография его творчества. Внешних событий мало, и все они не выходят за очень обычные рамки: смерть близких, женитьба, служба, поездки. И в освещении этих обычных в жизни каждого человека событий Роллан тоже больше всего уделяет внимания тому, как отражалось пережитое в его творческих замыслах или в осуществленных произведениях.

Вот почему в автобиографических произведениях, которым Роллан уделял так много внимания в последние годы своей жизни, вопросы творчества естественно приобретают первостепенное значение.

Мы узнаем многое и многое о том, как складывались и чем были опосредствованы самые значительные художественные создания Роллана. Мы получаем возможность более обоснованно судить о всем пути развития писателя, о характере внутренних противоречий его творчества, о постепенно определявшемся направлении его творческих исканий.

Важнейшее место в автобиографических произведениях Роллана занимают картины его духовных исканий, относящихся к молодым годам его жизни. Это очень откровенная исповедь человека, который стремится, отбросив догматы католической религии, найти какую-то новую веру и с ее помощью преодолеть сложные препятствия, которые грубая и неумолимая действительность ставила перед его высокими устремлениями. Это представляет исключительный интерес и дает дополнительные данные, позволяющие проникнуть в суть тех мучительных и глубоких духовных драм, через которые пришлось пройти Роллану на дальнейших этапах его жизни.

Можно сказать, что структура автобиографического повествования представляет ряд горизонтальных пластов, прочно связанных друг с другом. Один из видов этой внутренней связи — сквозные лейтмотивы. Например, уже на первых страницах «Внутреннего путешествия» встречается фраза: «В моих произведениях не случайны выражения, связанные с дыханием, выражения, напоминающие прерванный полет: «удушье», «открытое окно», «свежий воздух», «дыхание героев». Словно раненная в грудь птица мечется и бьет крыльями в своей клетке».

Мы знаем, что лейтмотив удушья, запечатленный во множестве варьирующих один другой образов роллановского творчества, разрастается до потрясающего обобщения, в котором выражена сущность буржуазной цивилизации. Роллану хорошо знакома «цивилизация Европы с ее лживой справедливостью, с ее лживой истинной и лживой гуманностью». Он знает, как она ядовита *.

* Об удушье постоянно говорится в его обширной переписке. Вот отрывок из его письма Жан-Ришару Блоку: «Когда читаешь любой номер «Нувель ревю франсез», всегда одно и то же впечатление. Я задыхаюсь. Много таланта, но нет воздуха. Словесность.

Характерно, что во «Внутреннем путешествии» удушье рассматривается сначала как результат болезни, которая всю жизнь мучила Роллана. От этого исходного момента — до огромного социального обобщения, до смелого вызова фальшивой буржуазной цивилизации — простирается обширное поле исканий.

Молодой Роллан пытается найти противовес безобразной действительности в культе гордого одиночества. Рядом с лейтмотивом удушья постоянно звучит, оттесняя его, лейтмотив бунта, возмущения, и оно ищет выхода, возникая столь же внезапно, как и то удушье, с ощущением которого так много связано в творчестве Роллана.

Особое значение приобретает в автобиографических произведениях слой последующих исправлений, добавлений — свидетельство пристального внимания, с которым Роллан относился к своей последней работе. Это дает возможность дважды взглянуть глазами самого Роллана на процесс его духовного развития: в двадцатых годах и много лет спустя. Своеобразная стереоскопичность придаст воспоминаниям особый интерес.

2

«Внутреннее путешествие» писалось в Вильнёве в 1924—1925 годах. Все части его тщательно датированы. В это время Роллан тяжело болел и прощался с жизнью. В том, что он писал, слышатся трагические ноты. Это были годы духовного кризиса, когда во многих иллюзиях пришлось разочароваться и многие надежды пришлось оставить. Роллана захватывает влияние мыслителей Индии, он прислушивается к «откровениям Будды». Это перемещение «от берегов Ионны к берегам Ганга» оставляет глубокий след в его миропонимании, отнюдь не способствуя выходу из кризиса.

Достаточно прочесть «Прощание с прошлым», его знаменитую «исповедь» 1931 года, написанную всего несколько лет спустя, чтобы представить и предельную глубину

Словесность. Впрочем, в других журналах то же самое. Только таланта поменьше. И я понимаю, что здесь-то и кроется главная причина моего отвращения к жизни в Париже. Я не могу там дышать» (письмо от 7 июля 1911 года).

духовного кризиса, и близость намечающегося и единственно возможного революционного его разрешения. Хотя «Внутреннее путешествие» еще целиком находится в тени кризиса, но в нем заключено так много духовной силы, духовного здоровья, мужества, света, что это произведение обращено не только к прошлому, но и к революционному будущему Роллана.

Во «Внутреннем путешествии» Роллан исследует истоки своего творчества. Пространные экскурсы в прошлое семьи. Отец и мать, столь непохожие друг на друга. Роллан относится с нежнейшей любовью к своим родителям, всем пожертвовавшим ради него. Его деды, Кламси, где протекало детство Роллана и вся жизнь его родителей, где сохранилось все дедовское, описаны во «Внутреннем путешествии» так живо и с таким проникновением, что можно причислить посвященные городку страницы к самым ярким роллановским страницам. Мы видим, как аккумуляровались эти кламсийские дедовские черты в Кола Брюньоне. Мы видим почву, на которой возникал этот образ, и ощущаем, какими интимными связями он связан с биографией Роллана. И хотя мотивы богоискательства, часто прямо связанные с мистикой индуизма, которая влекла к себе Роллана в 20-х годах, занимают много места во «Внутреннем путешествии», кола-брюньоновское реалистическое начало здесь все же доминирует. Оно покоряет своей земной, здоровой стихийностью.

Позволительно говорить об определенной двойственности этого произведения. Двойственность подчеркивает и сам автор, начиная с того, что противопоставляет «две семейные линии, Ролланов и Куро, оптимистов и пессимистов», а себя самого и свои внутренние противоречия стремится вывести из «скрещения этих двух пород».

С драматическим напряжением описана во «Внутреннем путешествии» мучительная трудность приспособления к жизни Парижа молодого провинциала, каким был Роллан. И та сила ненависти к суголке в «волчьей яме» большого города, которая впоследствии приобретает значение антикапиталистической критики в творчестве Роллана, заложена уже здесь.

Описание учебы в Нормальной школе и поездки в Рим, где Роллану впервые пришлось соприкоснуться с необычными богатствами культуры Возрождения и античности, что имело решающее значение для всего его последующего развития, для формирования его мировосприятия, — то

же относится к полным силы реалистическим страницам книги.

Постепенно начинает просвечивать еще далекий замысел «Жан-Кристофа». Возникают первые драматургические замыслы Роллана, складывается стремление будущего писателя сделать свое творчество «школой героизма». Пусть это будет героизм одиночек, которым предстоит погибнуть в неравных сражениях, но это решительный вызов буржуазной эпохе, все уродство и несообразность которой молодой Роллан уже ощущает всем своим существом.

Описанием римской встречи с Мальвидой фон Мейзенбург завершалось первое издание книги. В этой старой женщине, которая была для Роллана воплощением именно героического прошлого, именно героического начала, он находил опору своим попыткам бросить вызов буржуазной действительности.

И невооруженным взглядом можно различить, что «Внутреннее путешествие» неоднородно. Здесь как бы две тональности: одна — реалистическая, очень богатая оттенками и впечатляющая, другая — возвышенно-риторическая, как бы намеренно обесцвеченная, растолковывающая авторское признание: «Основа моего существа всегда была религиозной».

3

В архивах Роллана оставалась неопубликованной еще значительная часть «Внутреннего путешествия», и издание 1959 года, кроме пяти глав, которые стали доступны читателю в 1942 году, содержит главы «Порог», «Царство Т.», «Пояс», «Кругосветное плаванье», а также фрагменты ряда частей, облик которых лишь намечался.

Особый интерес представляет «Кругосветное плаванье», поскольку Роллан делает здесь попытку окинуть взором весь путь своего развития. Над этой частью он работал до последнего времени, и к тому, что было написано в июле — августе 1924 года, был добавлен ряд страниц шестнадцать лет спустя, в сентябре 1940 года. В этих дополнениях идет речь не только о творческих исканиях Роллана, после того как был написан первый вариант «Кругосветного плаванья», но и о том, каков же общий итог всей его жизни и всех его стремлений.

В 1940 году Роллан снова был болен и снова возникли те же предчувствия близящегося конца, которые тяготели

над ним, когда он принимался за «Внутреннее путешествие».

«Будем надеяться, что в этот час, когда конец мой уже близок, когда я почти совсем отрешился от блужданий и поисков в своей жизни, я не добавлю еще нескольких петель к сети прежних иллюзий. Во всяком случае, я заверяю, что впредь буду ткать свое полотно, уже проникнутый духом смирения».

Все это не похоже на Роллана. Он мучительно переживал унижение Франции. Силы его покидали. Немецкая оккупация, которая сделала его пленником в собственном доме в Везелё, повергла его в отчаяние. Правда, известны его письма к Эли Валаку, одному из участников французского Сопротивления¹, но все же можно сказать, что он утратил надежду. Отсюда такая необычная для него отрешенность.

Впрочем, когда он берется за перо и начинает «ткать свое полотно», то от этой отрешенности мало что остается. С непримиримой ненавистью он говорит о немецких захватчиках. А история его молодых лет, которую он пишет уже холодеющей рукой, проникнута такой энергией и такой надеждой, такой свежестью, которые с «духом смирения» как-то не вяжутся.

Во всяком случае, «Кругосветное плаванье», как и вся книга «Внутреннее путешествие», позволяет не только вникнуть в некоторые особо сложные и даже трагические обстоятельства жизни и творчества Роллана, но и почувствовать, как сквозь необозримые сложности, мучительные трудности и противоречия прорываются и побеждают силы жизни, как накапливается сила возмущения социальной несправедливостью, как растет сила реализма.

Резкие и крутые переломы, через которые шло творческое развитие Роллана, хорошо освещены в этом его последнем обзоре всего пройденного пути. Как уже говорилось, тональность, которую можно было бы назвать материалистической, дающая живую, полную интереснейших деталей картину действительности, постоянно прослаивается тональностью весьма отвлеченной, проникнутой настроениями богоискательства. Это столкновение тональностей можно показать на примере.

Так, описывая 20-е годы, когда начиналась работа над вторым основным его произведением — эпопеей «Очарованная душа», Роллан прежде всего вспоминает о том, что в

эти годы он «пришел к колыбели ясновидящей Индии», что наложило определенный отпечаток на его мировоззрение. Правда, буквально на этой же странице он должен признать, что хотя его «восхищение Ганди» было беспредельным, он все же «очень скоро стал сомневаться в эффективности его методов».

И далее Роллан описывает вторжение действительно в мир его иллюзий: «Ряд потрясающих событий прервал мой сон в тени старого орехового дерева в Вильнёве и насильственно вернул меня к жестокой действительности». Этими событиями было убийство Маттеотти и другие преступления фашизма в Италии.

«Белый террор свирепствовал в некоторых странах Европы: в Польше, Румынии, Болгарии». Все призывало Роллана к действию. Потребность броситься в самую ожесточенную схватку была столь властной, что все сомнения отброшены.

«...Вступив однажды в эти семь кругов страдания, я уже не мог из них вырваться... Это были «Пятнадцать лет борьбы», как я их назвал». Роллан приводит здесь заглавие своей знаменитой революционной книги 30-х годов, знаменовавшей самую высокую точку подъема, которой достигло его творческое развитие.

Увлеченность схваткой была так сильна, что приступ возобновившейся болезни теперь уже не повергает в состояние внутреннего кризиса, как то не раз бывало. «Каким-то чудом мой организм, изнуренный постоянной борьбой, еще мог держаться и работать. И я думаю, что только работой он и держался».

В дополнениях, внесенных в «Кругосветное плаванье» в 1940 году, Роллан склонен сделать вывод, что формула «над схваткой» является истинным выражением его творческих стремлений, что в этом и заключается смысл «Жан-Кристофа». Но разве это не вступает в противоречие с подлинной сущностью его борющегося творчества и со всем тем, что написано в замечательных его произведениях о современной эпохе, что воплощено в возвышенных героях прошлого и настоящего? Вне этих «героических жизней» нельзя себе представить творчество Роллана. Ведь все оно является воплощением борьбы, действия, схватки.

Противоречие между объективным значением того, что создано Ролланом, и настроениями духовного кризиса, которые мешали ему дышать полной грудью в годы, когда дописывалось «Кругосветное плаванье», лежит на поверх-

ности, оно ничем не прикрыто. Именно поэтому все «Внутреннее путешествие» и его важнейшая часть, о которой мы говорим, воспринимается как ценное свидетельство, позволяющее представить во всей их сложности творческие искания великого писателя.

Попробуем проследить ход авторских рассуждений о «Жан-Кристофе».

«Да будет мне позволено подвергнуть вскрытию эту тройственную и единую душу...» Произведенный с такой целью анализ, в котором были использованы не только данные автобиографического характера, но и социальные приметы эпохи, приводит Роллана к заключению о трех основных «правственных стихиях», соединяющихся в образе Кристофа. Первая — «аскетизм». Это «гранит. Дисциплина души, пламенный пуританизм, страсть к чистоте и героическим деяниям...» Вторая — «пламя», «жизнь в расплавленном состоянии». Эта стихия насытила роман энергией, сделала его «сигналом к объединению сил».

«Самые имена героя: «Крафт — сила природы, Кристоф — Христофор, гигант-богоносец, и Жан — Иоанн Предтеча, — достаточно ясно говорили о могуществе воли. Они говорили также о желании идти вперед, напролом, сквозь зловонные потоки обреченного общества, столетия, канувшего в вечность. От окончания «Утра» и до начала «Грядущего дня» «героическая поэма» о Жан-Кристофе заполнена «бунтом» — бунтом жизни против всего, что извне душит и отравляет ее своими смрадными объятиями (искусственно созданные условности и моральные пред-рассудки, лицемерие и растленность общества, труп прошлого, пожираемый червями, — «Ярмарка на площади»). И это был Бунт того же поколения. Но куда оно, в сущности, шло? Оно металось между противоположными путями и побуждениями — между деятельностью демократической и монархической, национальной и интернациональной, между религией и вольнодумством; но все же оно шло вперед. Шагало Действие...»

Третья — обрела свое последовательное выражение в «Грядущем дне», где Кристоф, возвышаясь над злобою дня, отстраняется от участия в схватке. Даже если не вступать в обсуждение вопроса о том, целостен ли образ Жан-Кристофа или он расщепляется на отдельные части (а ответ может быть только один: образ покоряет нас именно своей целостностью), а просто прочесть еще раз страницы «Кругосветного плаванья», которые посвящены получив-

шему мировую известность роману, — станет сразу же ясно, насколько ярче, увлеченнее, весомее то, что сказано о героизме подвига, о неистовстве бунта, чем сказанное о примирении Кристофа с действительностью.

Кричащее противоречие в суждениях Роллана, относящихся к середине двадцатых годов, выступает на поверхность.

Полно значения и то, что даже в период тяжелого духовного кризиса Роллан остается верен себе: вспоминая о том, каким вызовом реакции было появление «Кола Брюньона», он говорит о своей подготовке к большому сражению, которое предстояло, о замысле «целого ряда произведений под одним общим заглавием «Fas ac Nefas» — «Дозволенное и недозволенное», о намерении приступить к полной переоценке социальных и моральных ценностей эпохи».

«Я был готов к полному разрыву. Я не строил себе никаких иллюзий... Я знал, на что иду, настраивая свою скрипку для моих «Ярмарок на площади».

И если после всего этого Роллан говорит, что потерпел поражение, — подтверждений не находится. Все свидетельствует о противоположном. Великие победы были достигнуты ценою неодолимых страданий, и они столь ощутимы, внушительны, столь ясны для всего человечества, что можно только восхищаться мужеством художника, достигшего их, и той непреклонностью, с которой этот «человек в пути» пробивался к далекой цели.

Духовный кризис 1940 года был страшно тяжел; Роллан уже утрачивал надежду на то, что будет покончено не только с гитлеровщиной, но и с капиталистическим варварством, врагом которого он был всегда, — недаром его называли «совестью человечества».

Но все это не может ничего изменить в историческом смысле и значении творчества Роллана.

Основное во «Внутреннем путешествии» — это сила творчества, сокрушающего все преграды и устремленного к тому, чтобы послужить освобождению человечества. Это доминирует, и это освещает все немеркнущим светом.

4

Два тома «Воспоминаний», охватывающие молодые годы Роллана, от переезда в Париж и поступления в Нормальную школу — до 1900 года, когда начинается литера-

турная известность, дают много нового и крайне важного для понимания всего творческого развития писателя. Это начальный и во многих отношениях исходный период творчества Роллана.

Прежде всего привлекает внимание то, что Роллан стремится овладеть ценностями культуры, его собственные творческие замыслы сначала тесно связаны с освоением традиций. Это, например, проявляется в его интересе к античным авторам, к Софоклу, которым он безмерно восхищен, и Еврипиду, хотя это и не был «гипноз античности». Особой напряженностью отличается интерес к Шекспиру, и здесь мы получаем некоторые дополнительные черты к той картине, которую дают знаменитые очерки о Шекспире, написанные в годы первой мировой войны. Здесь надо выделить восприятие Гамлета, восприятие необычайно современное, непосредственно связанное с той морально-этической проблематикой, которая увлекала юношу, вступавшего в жизнь.

Неоднократно в очень характерном освещении выступает грандиозная фигура Гюго. Гюго — это поучительный пример «бесстрашия», это урок «искусства, говорящего с народом».

Вместе с тем Роллан уже на первых порах проявляет глубокий и требовательный интерес к таким писателям конца века, как Ибсен и Толстой.

«Неожиданно я обнаружил, что «вся Европа охвачена сильнейшим возбуждением, которое предвещает, подготавливает приход Революции. Ибсен, Толстой, новые писатели Германии и Франции заражены этой лихорадкой, предшествующей решающему кризису».

Вот в каком аспекте предстают перед взором Роллана эти известнейшие авторы конца девятнадцатого столетия.

Образ Толстого постоянно возникает на страницах «Воспоминаний», это пример покоряющего, огромного и подлинно возвышенного искусства. Роллан часто спорит с моральным ригоризмом Толстого, но он всегда находится под обаянием и властью правды его творчества и того беспощадного обличения современного варварства, которое он видит в его произведениях.

Большую роль в становлении молодого Роллана играет Ибсен. К нему он обращается, как и к Толстому, с письмом и получает ответ, в котором Ибсен «благословляет своей полупарализованной рукой молодого писателя на битву».

То, что импонировало молодому Роллану в творчестве

этого писателя и за какой чертой хотел он продолжить начатое им, можно видеть из следующих слов: «Ибсен обладал жестоким даром избличать преступную ложь», он стремился сделать людей «справедливыми и честными».

«Упорство, с каким ибсеновский театр выполнял эту задачу, поражало меня, однако я ставил ему в упрек то, что он остановился на пороге той новой жизни, которую сулил своим освобожденным героям... старый порядок оказывался разрушенным, а новый не вдохновлял его. Но как раз тут и должно было начинаться искусство, которого я жаждал».

Это и отличало Роллана от многих его современников, уже получивших широкую известность. Его отношения с Метерлинком, Д'Аннунцио и другими знаменитостями того времени как-то не складываются, хотя внешне, казалось бы, они вполне благоприятны.

Роллан ищет другого пути. В нем все больше нарастает недовольство фальшивой, поверхностной, плоской культурой, с которой он сталкивается в современном мире. Его ненависть к социальному лицемерию, к той лжи, которой пропитано современное искусство, кристаллизуется в образе «Ярмарки на площади». Образ вызревает в сознании молодого писателя задолго до того, как он займет свое место в романе «Жан-Кристоф». Обобщение, порожаемое жизнью, складывается как бы само собой, и Роллан говорит о «богатой добыче человеческих образов», которыми он «начал заполнять свою кладовую, чтоб затем использовать их в будущих «Ярмарках на площади».

Одной из самых сильных сторон «Воспоминаний», большим художественным достижением является пронизательное и тонкое раскрытие того, как вырастает из самой действительности этот полный значения, грозный образ роллановского творчества.

«Всякий раз, как, вернувшись во Францию из заграничного путешествия, я соприкасался с парижским литературным людом, меня охватывало чувство подавленности и отращения».

Хотя социальный кругозор молодого Роллана не был еще достаточно широк, он не мог оставить в стороне Париж революции и «неуверенный порыв его народа, завоевавшего свободу для всех народов». Контраст делал особенно жутким это видение «Ярмарки на площади», загромаждающей все проспекты, по которым движется мысль, все подмостки, политику, театр, книги и газеты. Мне всегда были

ненавистны ярмарочные шарлатаны. Я задыхался от пошлого запаха продажности, от бесплодного умственного разврата, бессилия и неискренности, отсутствия настоящей, глубокой человечности».

Сталкиваясь с различными слоями буржуазной Франции, Роллан получает возможность все более глубокого освещения правды. И это позволяет ему придать образу «Ярмарки на площади» ожесточеннейшую реальность. Образ становится важнейшей доминантой романа «Жан-Кристоф».

И если молодой Роллан упрекал Ибсена в недостатке положительной программы, то о своей собственной положительной программе он заботится очень серьезно. Это — программа героического. Уже в первых своих творческих поисках Роллан обращается не только к наблюдению действительности, но и к образам, которые могут быть противопоставлены ее уродству. Сначала его привлекает эпоха религиозных войн во Франции: на фоне кипящих исторических событий он намерен показать героев, черпающих свою силу в бурных народных движениях. Потом, оставив этот замысел, он переходит к эпохе Французской революции с той же целью — почерпнуть уроки героики.

Характерно, что, стараясь проникнуть в глубины этого «урагана в истории человечества» и придать своему изображению «подлинно эпический характер», характер исторического реализма, Роллан прямо связывает уроки истории с теми выводами, к которым приводит его современная действительность.

«Моя «героическая поэма» о революции отнюдь не предназначалась для заполнения библиотечных полок. Как всякую «героическую поэму», ее следовало исполнять перед народом Франции».

И дальше идет рассказ о том, как попытка создать народный театр для исполнения обширного цикла драм о Французской революции оканчивается неудачей. Неудача эта осознается Ролланом как производное того глубокого социального кризиса, который переживала Франция. «Последние годы XIX века ознаменовались во Франции мощным, но кратковременным подъемом интернационализма и народного духа, вызванного делом Дрейфуса. Порыв был сломлен... Народ был одурачен...»

Надо иметь в виду, что крушение первых больших замыслов Роллана приводит его к известной индивидуалистической замкнутости. Он действительно остается одино-

ким и об этом состоянии часто судит, забывая о том, что вокруг него беснуется «Ярмарка на площади».

Погружаясь во мрак разочарования, Роллан уже на первых порах своего творчества готов считать, что он «один против всех».

Двойственность, накладывающая отпечаток на все развитие творчества Роллана и в период духовных кризисов проявляющаяся с особой силой, очень убедительно раскрыта на страницах «Воспоминаний». Неоднократно Роллан дает хорошо взвешенную формулу этой двойственности, сам считая ее характернейшим своим свойством. Вот, например: «Два моих «я», слитые воедино, словно сиамские близнецы, причиняют одно другому боль: одно «я» зовет к будущим битвам, другое стоит над битвами и схватками. Но правда на стороне первого «я»: тот, кто находится в гуще боя, не вправе стоять над схваткой. Прежде всего — жить, страдать, быть человеком».

«Воспоминания» свидетельствуют, что это столкновение борющегося начала с готовностью отстраниться от борьбы, возвыситься над схваткой возникает уже в том раннем периоде, когда складываются и вызревают творческие замыслы будущего писателя.

5

Так, известное каждому читавшему Роллана и изучающему его творчество противоречие становится особо наглядным в автобиографических произведениях, кстати сказать, сосредоточивших в себе множество интереснейших данных, свидетельствующих о том, что это противоречие имело социальные корни.

Характерно, что даже на страницах, которые проникнуты настроениями, далекими от философского материализма, Роллан подчеркивает противоречие в мыслях, двойственность своей позиции. Например, обширное рассуждение по поводу того, как он «пытался спасти самого себя, стремясь отчаянным усилием, через бесчисленное множество форм, набегающих и расстилающихся, как дымка, постичь сущность Единого Существа, от которого, словно дрожжи, растекается все живое», Роллан прославляет следующим трезвым замечанием: «...попутно или одновременно я был Роменом Ролланом, который хотел жить жизнью всех существ в Едином Существо, и Роменом Ролланом, ко-

торый хотел быть в первую очередь Роменом Ролланом цельным, полным...»

Так что если кто-нибудь из современных критиков попытался бы эти пантеистические рассуждения Роллана сделать ширмой, которая скрывала бы его огромную и мужественную работу реалиста, обличителя цивилизованного варварства, то он споткнулся бы на первой же странице на заявлении вроде выше приведенного.

«Что увидел я в мире?» — спрашивает Роллан.

И в ответ рисует панораму, в которой показаны «лавочки» литераторов, промышляющих ходовым товаром, «международные салоны», «Академия с ее герцогами и лакеями», «толстые журналы и театры», считающие себя носителями культуры, не имея на то никакого права, — словом, уже известная нам «Ярмарка на площади».

Роллан предупреждает, что нельзя «забывать и о зверинце, где обитали дикие животные; лисицы, волки и парламентские акулы, те самые, которые недавно «обтяпали» Панамское дело, возвели на престол, а потом удавили цезаря Буланже, те, кто собирался «обтяпать» дело Дрейфуса и четвертовать Францию».

«Каким оружием я тогда располагал, чтобы помериться силами с этим миром, чтобы сразить или подчинить его?»

Он располагал только средствами литературы и театра, за мобилизацию которых и взялся со всей присущей ему энергией и творческой изобретательностью. Важно при этом заметить, что Роллан возлагает надежды не только на литературные свои способности, но и на ту особую выдержку, особый накал ненависти, которые давало ему его плебейство, люсьен-левиновская хватка, о которой он говорит, вспоминая Стендаля.

Эта апелляция к плебейскому началу в нем самом является плодотворной и находится в некотором противоречии с тем, как изображал свою родословную Роллан во «Внутреннем путешествии», где акцент был поставлен скорее на добропорядочности средних буржуа, от которых вел свое происхождение писатель.

«Я не только взял на себя труд родиться, но сам зарабатывать себе на хлеб и вырос среди тех, кто вел трудовую, честную и нелегкую жизнь и не был снисходителен к бездельникам, к паразитам общества...»

Так говорит о себе Роллан, и действительно, во всем его творчестве ощущается эта плебейская ненависть к социальной несправедливости, здоровая плебейская сила. Об

этом свидетельствуют и страницы «Воспоминаний». Здесь берет свое начало столь свойственная творчеству Роллана стихия бунта. Эта стихия бунта, возмущения, негодования никогда не покидает Роллана и является своеобразным ферментом его творчества. «Воспоминания» подчеркивают значение мотивов бунта в противовес той умиротворяющей тональности, которая проявляется в последних произведениях Роллана.

«Какой-то бунтарь — пылкий, возбужденный, измученный брожением творческих соков в его душе, одержимый жаждой созидания, горящий верой, но нетерпимый, неуживчивый, полный негодования и презрения к тому обществу, которое окружает и сковывает его...» — так начинается пространное и очень яркое описание внутреннего облика Кристофа и самого молодого Роллана, которым открывается второй том «Воспоминаний». В дальнейшем мы узнаем, что возмущение было подосновой, на которой сложился его первый роман. «Начался он с «Бунта». Человек самоутверждается, противопоставляя себя окружающему». Этот «бетховенский роман», по определению самого Роллана, является романом неприятия буржуазной действительности, романом обнажения ее уродства. Вместе с тем это роман утверждающий. На первый план выдвинута положительная фигура. И Роллан отдает себе отчет, каким огромным авторским открытием это было. «Своеобразие книги состоит в том, что это первый роман, где героями взяты гении», — говорит он. Заявление многозначительное, подчеркивающее ту особенность романа, в которой выражена сущность его исторического новаторства.

На страницах «Воспоминаний» можно найти много подобных, представляющих огромную ценность, суждений автора о своем творчестве. Однако двойственность и внутренняя противоречивость этого произведения постоянно сказываются на переходе от состояний высокого подъема к состояниям разочарования и одиночества. Поиски веры, религиозные метания, которые запечатлелись в дневниках молодого Роллана многолетней давности, сочувственно комментируются Ролланом, созерцающим крушение Франции из своего окна в Везеле.

Конечно, религиозность Роллана не имеет какого-либо клерикального оттенка, это — религиозность пантеистического самоотречения. Еще Луначарский в своих дружеских спорах с Ролланом говорил, что этот замечательный писатель часто выглядит как «тип современного святого». В пе-

риоды духовного кризиса пароксизмы «святости» проявляются особенно полно. Об этом свидетельствуют и многие страницы последних произведений Роллана.

Однако не в «страстных призывах к божественному Единству, к Богу, принимающему бесчисленные обличья жизни», было заключено самое существенное и яркое для тех лет, которые описаны в книгах «Воспоминаний». Сквозь мучительные внутренние противоречия, сквозь все духовные кризисы и ломку молодой Роллан прорывается к тому раскрепощающему выводу, который определяет дальнейшее направление его творчества. Молодой Роллан не замыкается в индивидуалистических границах, он ищет выход в социализме, и страницы, посвященные его первому знакомству с французским социализмом, первым связям с Жоресом и другими лидерами социалистического движения, его первым встречам с народом, — необычайно яркие, живые страницы «Воспоминаний».

Необходимо отметить глубокий реализм этих изображений, пытлившую наблюдательность, с которой описаны Конгресс социалистической партии, парламентские дебаты с участием социалистов, представление первых роллановских пьес, когда в зрительном зале присутствовали Жорес, Анатоль Франс и другие деятели социалистического движения. Все это представлено в полных жизни сценах.

Конечно, социалистические убеждения Роллана отличаются в тот период крайним своеобразием, и сам он говорит, что перешел на «позиции индивидуалистического, неорганизованного, партизанского социализма, социализма без доктрины и без армии». Программа не очень-то обнадеживающая. Стараясь избавиться от мучительного состояния отчужденности, в поисках возможности слияния с настоящим народным движением, писатель иногда вкладывает в понятие социализма нечто очень неопределенное. Вместе с тем его энтузиазм, его сочувствие социалистическому миру несомненны.

«В те времена я был очень далек от социалистических партий и не питал достаточно глубокого доверия к социалистам. Но мне казалось, что будущее принадлежит им, потому что их идеи были и будут разумны, и их вожди умеют проявлять благородство в спорах, на что совершенно не способны их противники; жизнь проносилась мимо них».

Характерно, что давно уже складывавшийся у Роллана замысел драм эпохи Французской революции осуществля-

ется именно в момент его соприкосновения с социалистическим движением, и он сам с глубоким удовлетворением констатирует, что буря политических страстей, в глубинах которой он очутился, благоприятствовала его поискам героического театра.

«Жгучее соприкосновение с живой политикой и революционными страстями, пробудившимися на стыке двух веков, явилось для меня непосредственным толчком к безмерно обширному замыслу — замыслу драматической эпопеи на темы Французской революции».

6

Но на этот плодоносный пласт исторических воспоминаний накладывается и дополнительный слой, напоминающий то, что мы видели уже в «Кругосветном плаванье».

Повествуя о разочаровании, которое постигло его, когда провалились большие планы организации народного театра, и оставшись без твердой поддержки, Роллан должен был распрощаться с опьянявшими его замыслами, он не может отвлечься от своих переживаний 1940 года. Ощущение безвыходности, которое угнетало Роллана в обстановке немецкой оккупации, переносится и на страницы «Воспоминаний».

Снова идет речь об «атмосфере удушья, сковывающей все движения». Мы уже знаем, какое значение придает Роллан образу удушья. В периоды подъема это ощущение покидало его, и на вершинах творчества он всегда дышал свободно, становясь борцом и деятелем в полном смысле этого слова. Поэтому горькие его слова о том, что он потерпел поражение, не соответствуют тому, что запечатлено на страницах «Воспоминаний», где показан восходящий в грозе и буре протестующий талант. И это не может ничего изменить в объективном смысле и значении исторического развития, которое отражено на страницах «Воспоминаний».

Именно на этих страницах дано много новых подтверждений тому, что отношение молодого писателя к буржуазному обществу было непримиримым, что молодой Роллан искал революционного выхода.

«Через четырнадцать лет после Коммуны и через пятнадцать лет после Седана в бескрайнем Городе до меня временами доносится трупный запах от могил расстреля-

ных (под твоими лужайками, Люксембургский сад!), подавленная ярость, клокочущая в темных массах, повсеместное недоверие и классовая вражда, а на пороге дома — тень Бисмарка в каске. Но это еще не все!.. Небо было пустым, бог умер, и умер, не оставив наследника... Наступила ночь... Нигде — ни огонька, чтобы согреться... Понемногу мой искушенный взгляд научился лучше распознавать опасности. Мне казалось, что весь Запад — пороховая бочка, что внутренний враг и внешний враг ведут подкоп под цивилизацию, а над Европой реют черные крылья разрушения: война и Революция».

Разве отсюда не пролегает трудный, но в историческом смысле прямой путь к тому времени, когда Роллан оказался «в гуще схватки», как он сам говорит о тридцатых годах? И разве не становится особенно ясным, что тридцатые годы были великими годами Роллана, годами глубочайшей творческой гармонии, когда сквозь мучительные противоречия он прорвался к осуществлению своих стремлений. Достигающая в этот период мирового значения слава его есть слава художника и мыслителя, которого называли совестью Европы именно за то, что он воплощал стремления лучших людей к миру и социальной справедливости.

К этой вершине ему пришлось идти очень сложным путем, и автобиографические произведения напоминают нам о многих труднейших перипетиях этого пути. Но они постоянно напоминают и о том, что в исканиях молодого, убежденного в том, что он «живет в один из самых трагических периодов истории», Роллана «слово было предоставлено революции»: «Где-то вдаль я различал берега нового мира, но не был в состоянии к ним пристать».

Автобиографические произведения ярко освещают образ постоянного восхождения, который излюблен Ролланом, действительно передает характер его творческого развития и не может быть оставлен в тени того состояния депрессии, которая нависла над последними его произведениями.

Вспоминая о бурных годах, когда ему «пришлось взять на себя чрезвычайно трудную задачу — возглавить антивоенный фронт», о бурных годах антифашистской борьбы, Роллан как бы забывает о невероятных тягестях времени, когда писались дополнения к «Кругосветному плаванью». Не подумаешь, что это 1940 год и что Везеле в руках у немцев!

Такие вершины воспоминаний являются ярчайшими творческими достижениями, излучаемый ими свет рассеивает мрак ужаса и одиночества, который подчас изливается на последние страницы Роллана. Повествование о великих тридцатых годах завершается трагической фразой: «Впрочем, я нисколько не сожалею о нашей общественной деятельности, хотя она и закончилась поражением». Нет, нельзя согласиться здесь с автором — историческая правда опровергает продиктованную отчаянием «переоценку». Если Амстердамский конгресс не предотвратил мировой войны и германский фашизм временно одерживал победы, то это еще не означало поражения широкого народного антифашистского движения, на гребне которого мы видели Роллана в тридцатых годах. Этому движению предстояла великая победа, и если у старого борца иссякали силы и он уже не видел этой близкой победы, то это только горько.

Непомерно далеки от исторической действительности его слова, относящиеся к антифашистскому движению тридцатых годов: «Мы просчитались». Он делает безнадежный вывод: «С этим я покончил; когда в июне 1940 года разразилась небывалая катастрофа, когда молниеносно налетевшая гигантская волна затопила всю Европу, завершилась последняя фаза великой Иллюзии моей жизни. Я вышел из круга Действия».

В этих словах выражена безграничная мука старого Роллана, подавленного катастрофой Франции, и безграничное отчаяние, в которое он был погружен в последние годы жизни.

«Я понял это в горчайшие дни поражения, когда со своей террасы в Везеле следил за бегущими армиями, окутанными вихрем пронизанной солнцем пыли».

Разгром Франции — вот почва глубочайшего разочарования, которым пронизаны отдельные страницы «Кругосветного плаванья» и «Воспоминаний». Но, предвидя свой близкий конец, прощаясь с жизнью, Роллан все же поднимается над этим отчаянием и, споря с самим собой, с терзающими его мыслями, что пришло время, когда «рухнет вся цивилизация», он возвышает голос, чтобы заявить о своей твердой уверенности, что «законы разума властвуют над всем родом человеческим». Он «провидит человека, — не человека одного дня или одного народа, но человека всей земли». Этот человек будущего должен построить новый и справедливый мир. Это и есть духовное завещание

Роллана, как он сам называет свое «Кругосветное плаванье».

Несмотря на всю тяжесть придавившего его несчастья, настроения пессимизма и безнадежности не могут возобладать в последних его произведениях. И никто не может сделать из этих произведений вывод, что великий писатель уходил из жизни как побежденный. Нет, он восторжествовал всем своим творчеством, всей силой своей ненависти к врагам человечества, всей силой своей веры в будущее человечества. Как победитель вступает он в историю всемирной литературы.

И не примиренный, взыскующий бога, стремящийся к слиянию с «безграничностью космоса» старец, каким его склонны представить некоторые критики, а грозный воитель, вдохновляющий своим словом освободительные силы человечества, всецело преданный делу борьбы за социальную справедливость, — вот каким всегда останется для современников и для будущих поколений великий Роллан.

Необходимо сказать и о том, что в самые последние месяцы жизни Роллана, когда Франция была уже свободна от фашистского ига, он проявляет новую и очень живую революционную активность, хотя силы его были подорваны. Об этом свидетельствует его письмо вернувшемуся во Францию Морису Торезу, в котором он выражает свою готовность «работать для возрождения Франции на ее развалинах»².

В одном из последних писем Жан-Ришару Блоку, который жил тогда в Москве, он вспоминает о «тяжких, разметающихся, словно в бреду, мрачных годах морального угнетения и болезни» и обращается к старому другу с просьбой: «Передайте мой привет всем нашим друзьям в СССР и советской молодежи, которая столь дорога мне».

Все это свидетельствует, что Роллан умирал, освещенный светом возрождавшейся надежды, и вот это надо всегда помнить.



ВДОХНОВЕННОЕ СЛОВО ХУДОЖНИКА

(К 100-летию со дня рождения Ромена Роллана)

Самые значительные писатели начала XX века показали с глубочайшей художественной убедительностью, что буржуазный мир находится накануне небывало грозных потрясений.

Ромен Роллан принадлежал к числу тех писателей, чье творчество было проникнуто предчувствием надвигавшейся революции. Как и другим наиболее чутким художникам того времени, ему свойственно чувство истории. Он видит действительность в ее течении. Он пристально всматривается в прошлое и ищет путь в будущее.

Он был историком общества, охваченного неотвратимым кризисом, нелюбимым исследователем «цивилизации Европы с ее лживой справедливостью, с ее лживой истиной, с ее лживой гуманностью». Это и составляет первый план его романа «Жан-Кристоф». Он клеймит презрением лицемерную цивилизацию, утратившую смысл, измельчавшую, прогнившую, не способную породить что-либо подлинно значительное. «Ярмарка на площади» — это образ, который проходит сквозь все его творчество, наполняясь все более грозным содержанием.

Роллан беспощаден к «Ярмарке на площади». Он раскрывает все стороны современного культурного распада и свидетельствует об этом как обвинитель. Его реалисти-

ческая проза постоянно принимает характер ожесточенной сатиры.

Подобная оценка европейской цивилизации не является редкой для литературы начала XX века. Мы находим ее у многих проникательных современников, но Роллан не ограничивается приговором выдохшейся цивилизации. Основой больших достижений его творчества является то, что писатель вступает в борьбу с этим лицемерием, ищет определенное противопоставление. Его поиски носят бурный характер. Недаром одна из книг «Жан-Кристофа» называется «Бунт», и сам автор подчеркивает, что роман берет свое начало именно здесь.

Первые поиски выхода из тупика, в котором молодой Роллан очутился, имеют историческое направление. Его великолепные «жизнеописания», посвященные Бетховену и Микеланджело, доставившие ему известность, были попыткой найти опору и противопоставление «Ярмарке на площади» в этих титанических фигурах прошлого.

В этом же направлении шли и грандиозные замыслы «Театра французской революции», где Роллан видел возможность показать потрясающий контраст между началом буржуазной эры и той ямой, в которой очутилась современная цивилизация.

Роллан надеялся, что ему удастся в драмах воссоздать героический мир, который будет самым реальным и самым наглядным обвинением эпохи распада. Он бережно переносит добытые в историческом прошлом черты героики в современность. В этом смысле роман «Жан-Кристоф» тесно связан с более ранними произведениями. Вот почему он и называет его «бетховенским романом». Героическое бетховенское начало «Жан-Кристофа» составляет второй план повествования, обращенный против «Ярмарки на площади».

Сопоставляя непримиримо враждебное, писатель стремится показать буржуазную цивилизацию во всем ее убожестве и неприглядности. Этот контраст достигает в «Жан-Кристофе» огромной силы, благодаря чему роман живет и сегодня как современное произведение, увлекает, вдохновляет и учит.

Однако в попытке пересадить исторический героизм в современность таилась серьезная опасность. Она заложена была в идейной неопределенности, которая свойственна Роллану тех лет. Он сам хорошо говорит об этом: «Где-

то вдаль я различал берега нового мира, но не был в состоянии к ним пристать».

На рубеже столетий Роллан пытался почерпнуть нужную ему энергию боя в социализме. Он вступает в прямые отношения с социалистическим движением, сближается с Жоресом и другими деятелями французского социализма, видя в них единственную опору, которая может поддержать его. Но этот контакт не достигает цели, писателю не удается обогатить свое творчество идеями социализма, долгое время его положительная программа остается неопределенной.

Вот почему в романе «Жан-Кристоф», кроме двух планов — «Ярмарки на площади» и бетховенской героики, существует третий план — индивидуалистическая отрешенность, аскетическое одиночество, в котором и рассчитывает найти опору бунтующий молодой талант.

Роман «Жан-Кристоф» был завершен незадолго до начала первой мировой войны, которая стала для Роллана жестокой проверкой его моральной и идейной позиции. Он был достаточно подготовлен к тому, чтобы резко осудить все виды и формы шовинизма, захватившего подавляющее большинство западных писателей. Он вступил в борьбу как обличитель, но свою позицию определил как позицию «над схваткой», исключая возможность действительного вмешательства в события, революционного решения возникших проблем.

Великую Октябрьскую социалистическую революцию Роллан приветствует с самого начала. И, несмотря на то, что в ряде вопросов он не согласен с Советской республикой, он мужественно защищает ее от посягательств империализма. «Я — ваш союзник. Никогда не надо сомневаться в Роме Роллане. Он верен тому, во что он верит, тому, что он любит и защищает, тому, за что он борется».

Постепенно в его взглядах происходят коренные изменения. Роллан видел, как бурно и уверенно развивается страна социализма, и связывал с нею все свои надежды на будущее; с другой стороны, кризис капитализма в эти годы еще раз подтвердил приговор буржуазной цивилизации — «Ярмарка на площади» явно приближалась к закрытию.

В эти годы становится особо тесной и горячей дружба Роллана и Горького. Два великих писателя, которые оказали огромное и неизгладимое влияние на духовную жизнь XX столетия. Два имени, без которых нельзя себе пред-

ставить всемирную литературу нашего времени. Дружба Горького и Роллана представляет одну из интереснейших глав истории современной культуры.

Горький и Роллан прошли далеко не одинаковый путь развития. Они поднялись из разных социальных сред, по-разному соприкасались с жизнью, по-разному учились, по-разному усваивали духовное наследие прошлого, ценность которого они оба хорошо знали. Одним словом, это были разные люди, и их прочная идейная дружба представляет собой результат и выражение тех важнейших процессов, которые в XX веке происходят в области литературы. Сближение Горького и Роллана было сближением двух великих писателей, искавших решения всех своих творческих проблем в направлении революционного изменения мира.

В 1931 году Роллан публикует свою «безжалостную» исповедь «Прощание с прошлым», где с откровенностью, не имеющей пределов, повествует о трудных испытаниях, о том, как долго оставался он связанным абстрактно-гуманистическими иллюзиями, которые мешали его развитию, как долго он страшился революции, хотя и чувствовал ее могучую, обновляющую, творческую силу.

Этот манифест произвел огромное впечатление во всем мире и, бесспорно, оказал воздействие на многих передовых писателей, помог найти им их путь к революции. Это «годы борьбы», как называет их сам Роллан, когда он становится душой антифашистского движения, когда вместе с Барбюсом и Горьким созывает Амстердамский антивоенный конгресс, небывалую по своему размаху демонстрацию сил мира против войны и фашизма.

Это был период его бурной публицистической деятельности, когда проявляется во всем блеске боевой накал его таланта. Он борется против фашизма, против милитаризма и империалистической агрессии, против надвигавшейся новой мировой войны. Тогда же он снова, и уже по-новому, возвращается к «современной истории». Продолжая друг друга, два исторических цикла — «Жан-Кристоф» и «Очарованная душа» — сливаются в единый поток, завершаясь замечательными книгами, нашедшими необычайно широкий отклик: «Смерть одного мира» и «Роды».

В первой из них «Ярмарка на площади» атакована во всеоружии революционной мысли, и пафос ненависти достигает сокрушительной силы в этих грандиозных обобщениях распада капиталистического мира. В «Родах» со-

временная героиня выступает уже без исторических подпорок. Это героиня более реальная, более обыденная, но вместе с тем и более насущная, уходящая глубокими корнями в современную действительность.

В этом смысле последние части «Очарованной души» представляют творческое открытие, которым Роллан обязан вмешательству в борьбу, отказу от многих иллюзий, которые он прямо назвал своим именем в «Прощании с прошлым». «Очарованная душа» создается одновременно с горьковским «Климом Самгиным», и переписка Роллана и Горького содержит много интереснейших соображений о ходе работы над двумя значительнейшими произведениями всемирной литературы XX века.

В эти годы Роллан особенно близок Советскому Союзу. В одном из писем Горькому он говорит, как растроган тем, что в России его принято называть «наш Роллан», и, со своей стороны, просит разрешения говорить «мой Советский Союз»¹. И это не поэтическая метафора, это сама сущность и выражение того воодушевления и подъема, которые испытывал в те годы Роллан.

Когда летом 1935 года Роллан приехал в Москву встретиться с Горьким, — их связывала теснейшая двадцатилетняя дружба, но они увиделись впервые, — он почувствовал себя в нашей стране как бы в осуществившемся будущем, во имя которого шел вперед, преодолевая тяжелые преграды.

В приветствии «Моим советским друзьям» он говорил о том, что считает нашу революцию своей революцией. «Вы боролись не только для самих себя, вы боролись и для нас, вы боролись для всех».

Он говорил о Советской стране, что «в ней наплли свое осуществление мечты моего искусства, надежды моей жизни».

Это исторический вывод, сделанный великим мастером культуры в итоге изучения идущей к своему концу капиталистической эры и долгих исканий путей в будущее.

Сегодня исполняется 100 лет со дня рождения Романа Роллана. Однако время не отделило нас от писателя, сказавшего так много правды о современном мире и поднявшегося до революционного осознания современной эпохи.

Роллан и сегодня остается нашим современником, и пример его жизни и творчества служит призывом передовым художникам современности находиться в самом центре борьбы за социальную справедливость, за мир.

Художник, мыслитель, вдохновляющий своим словом освободительные силы человечества, всецело преданный делу борьбы за свободу и независимость народов, за мир, против войны, против империалистической реакции, — таким всегда останется для современников и будущих поколений великий Роллан.

1966



КОММЕНТАРИИ

Иван Иванович Анисимов (1899—1966) — литературный критик, исследователь всемирной литературы, организатор науки, директор Института мировой литературы имени А. М. Горького в 1952—1966 годах. Его имя широко известно в научных кругах нашей страны и за ее пределами.

Основные работы И. И. Анисимова посвящены классическому наследию зарубежной литературы, ее значению для современности, разработке проблем социалистического реализма в мировой литературе.

«Классическое наследие и современность» (1960), «Новая эпоха всемирной литературы» (1966), «Мастера культуры» (1968 и 1971) — исследовательские работы, задуманные и осуществленные ученым по намеченному им плану.

Книга, которую держит в руках читатель, рождалась иначе. Она складывалась на протяжении всей жизни И. И. Анисимова: ранние звенья книги создавались в конце 20-х годов, поздние — в середине 60-х. Собранные воедино, они воспринимаются как органическое целое, как живая история французской литературы с выразительными портретами ее создателей и емкими, глубокими характеристиками их творчества.

В трех разделах книги отражаются основные направления литературно-критической деятельности И. И. Анисимова: осмысление значения классического наследия французской литературы для современности, изучение французской литературы XX века

и ее революционной классики; анализ художественного творчества Ромена Роллана, его публицистики, драматургии, эстетики.

В статьях о классиках французской литературы второй половины XIX века ученым убедительно опровергается теория кризиса реализма в конце XIX века. В трактовке этой проблемы для исследователя концептуальное значение приобретает факт усиливающейся связи классиков критического реализма с такими решающими факторами действительности, как широкий антиимпериалистический протест народных масс, распространение идей социализма, рабочее движение. Растущая сила и глубина этих связей становятся источником творчества для великих реалистов XIX века — Золя, Мопассана, Ренара, Франса, обуславливают новаторский характер их идейно-художественных открытий.

Изучение творчества Анри Барбюса, революционной классики во французской литературе XX века позволило исследователю дать аргументированный ответ на сложный вопрос о генезисе социалистического реализма в странах капитализма. В статье «Сегодня всемирной литературы» (1963), отмечая, что буржуазная культура остается «господствующей в капиталистическом мире», И. И. Анисимов подчеркивал, что теперь можно говорить «не только о критическом, но и о социалистическом реализме внутри французской или английской литературы наших дней».

Во все периоды своей литературно-критической деятельности И. И. Анисимов неизменно обращался к творчеству Ромена Роллана: рецензировал почти каждую его книгу, вышедшую в Советском Союзе и во Франции. Ученым написаны предисловия к книгам Ромена Роллана «Кола Брюньон», «Спутники», к Собранию сочинений Ромена Роллана в 14-ти томах, которое было осуществлено по инициативе И. И. Анисимова. Поэтому большой раздел, посвященный в этой книге Ромену Роллану, как бы подытоживает размышления исследователя, сложившиеся в процессе длительного и глубокого изучения творчества Ромена Роллана.

I
РАБЛЕ

Печатается по изданию: И. Анисимов. Живая жизнь классики. М., «Советский писатель», 1974. Тема очерка впервые прозвучала в предисловии автора к книге: Ромен Роллан. Кола Брюньон. М., Государственное издательство «Художественная литература», 1935. Развернутая оценка «гения Рабле» содержится в статье И. Анисимова «Франсуа Рабле и его великий роман»

(«Правда», 1953, 9 апреля). С незначительными изменениями публикуемый в настоящем издании очерк увидел свет под заглавием «Франсуа Рабле» на страницах журнала «Октябрь», 1953, № 5. Вошел в состав книги: И. Анисимов. Классическое наследство и современность. М., «Советский писатель», 1960.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, с. 346.

² М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25. М., Гослитиздат, 1953, с. 105.

³ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15-ти томах, т. II. М., Гослитиздат, 1949, с. 185, 191.

⁴ René Millet. Rablais. P., 1892, p. 120.

⁵ Анатолий Франс. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 7. М., Гослитиздат, 1960, с. 685.

ЖАН-ЖАК РУССО

Опубликовано в газете «Правда», 1938, 2 июля, с подзаголовком «К 160-летию со дня смерти». О воздействии идей Руссо на Робеспьера — героя одноименной драмы Р. Роллана — говорится в статье автора «Завершение цикла «Театр революции», публикуемой в настоящем издании. В книге «Классическое наследство и современность» И. И. Анисимов приводит один из примеров субъективистского истолкования наследия Руссо во французском буржуазном литературоведении (с. 279—280).

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, с. 16.

² Там же, с. 143—144.

³ Там же, с. 17.

⁴ Генрих Гейне. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9. Л., Гослитиздат, 1959, с. 180.

СТЕНДАЛЬ

Напечатано в газете «Правда», 1937, 23 марта, с подзаголовком «К 95-летию со дня смерти». Этой статье предшествовала рецензия автора на 6-й том Собрания сочинений Стендаля, опубликованная в газете «Известия», 1934, 6 августа. В книге «Классическое наследство и современность» автор полемизировал с буржуазной критикой, принижающей и искажающей творческий облик Стендаля (с. 268—270). О значении наследия Стендаля для Романа Роллана, для развития литературы социалистического реализма говорится в очерке «Роман Роллан» (в кн.: И. Анисимов. Мастера культуры, изд. 2-е. М., «Художественная литература», 1971,

в главе «Социалистический реализм и современная литература», в кн.: И. Анисимов. Новая эпоха всемирной литературы. М., «Советский писатель», 1966).

¹ Эта формула содержится в работе Бальзака «Этюд о Бейле». см.: Оноре Бальзак. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 15. М., Гослитиздат, 1955, с. 363.

НАЧАЛО «ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ КОМЕДИИ»

Печатается по изданию: И. Анисимов. Классическое наследство и современность. В основе этой работы — предисловие к роману О. Бальзака «Шуаны, или Бретань в 1799 году» (М., Гослитиздат, 1944). Предисловие перепечатывалось в кн.: Бальзак О. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 17, «Шуаны, или Бретань в 1799 году». М., Гослитиздат, 1947.

БАЛЬЗАК

(К 150-летию со дня рождения)

Опубликовано в газете «Правда», 1949, 20 мая. Эта статья близка по своей тематике другой работе автора («Испытание временем»), вошедшей в книгу «Классическое наследство и современность» (с. 119—137), в которой содержится также аналитический разбор буржуазных концепций творчества Бальзака (с. 272—273, 281—284, 297—298). Французский журнал «Европе» напечатал статью И. Анисимова — «Balzac et l'URSS» («Европе», 1950, № 55—56).

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 37, с. 36.

² Там же, т. 4, с. 426.

³ Там же, т. 37, с. 36—37.

⁴ В настоящем издании эта цитата воспроизводится по кн.: Оноре Бальзак. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 7. М., Гослитиздат, 1953, с. 267.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, т. 37, с. 37.

⁶ Речь идет об А. Неттане и его книге «Современный роман» (A. Nettan. Le roman contemporain. P., 1864).

ЗОЛЯ И НАШЕ ВРЕМЯ

Печаталось как вступительная статья к кн.: Эмиль Золя. Собр. соч. в 26-ти томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1960. Этой итоговой работе автора предшествовал цикл его статей о наследии Э. Золя: «Золя Эмиль» («Литературная энциклопедия», т. 4, 1930), «Твор-

чество Эмиля Золя» (в сб. статей: «Эмиль Золя». Л., Изд. Гос. акад. театра драмы, 1934), предисловие (в кн.: Золя Э. Разгром. М., Государственное издательство «Художественная литература», 1938); «Творчество и пример Золя» («Интернациональная литература», 1940, № 3—4); «Золя» (в кн.: И. Анисимов. Классическое наследство и современность). Эволюция отношения А. Франса к творчеству Э. Золя прослежена автором в книге «Мастера культуры» (с. 15, 16, 31, 48, 64).

¹ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах. Письма, т. X. М.—Л., «Наука», 1965, с. 453.

² «Литературное наследство», М., 1937, т. 31—32 (II ч.), с. 946.

³ См.: М. Клеман. Эмиль Золя. Л., Гослитиздат, 1934, с. 205, 215.

⁴ Эмиль Золя. Собр. соч. в 26-ти томах, т. 24. М., 1966, с. 237, в переводе автора.

⁵ Guy Robert. Emile Zola. P., 1952.

⁶ Генрих Манн. Соч. в 8-ми томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1958, с. 105—179.

⁷ Jean Freville. Zola, semeur d'orages. P., 1952.

⁸ L. Deffoux et E. Zavier. Le groupe de Medan. P., (s/d).

⁹ Автор приводит суждение Барбюса из его книги «Золя». М.—Л., ГИХЛ, 1933, с. 196.

¹⁰ Denise Le Blond-Zola. Emile Zola, raconté par sa fille. P., 1931.

¹¹ Анатоль Франс. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, с. 566, 570.

¹² Речь идет об исследовании Энгуса Уплсона «Эмиль Золя» (1952; 2-е изд.—1964).

БЕСПОЩАДНОЕ СЛОВО ПРАВДЫ (К 100-летию со дня рождения Ги де Мопассана)

Опубликовано в газете «Правда», 1950, 5 августа. Статья была перепечатана французским журналом: *L'implacable parole de vérité*.— «La Pensée», 1950, № 33.

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, с. 251.

² В настоящем издании эта цитата дается по тексту кн.: Анатоль Франс. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1960, с. 19.

СУДЬБА ЖЮЛЯ РЕНАРА

Опубликовано в «Литературной газете», 1937, 15 августа.

¹ Полное собрание сочинений Жюль Ренара вышло в свет во Франции в 20-е годы. Почти полвека спустя появилось издание: Jules Renard. Oeuvres, t. 1—2. P., Bibliothèque de la Pléiade,

1970—1971. Издательство Les Editeurs Français Réunis выпустило беллетризованную биографию Ренара: S. Zeyons. Monsieur Poil de Carotte. P., 1976.

² *Эжен Ле Руа* (1836—1907) — французский писатель-демократ; в Советском Союзе получил известность его роман «Жаку Крокан» (М., изд-во «Детская литература», 1969).

ФРАНС И СТЕЙНЛЕН

Печаталось как предисловие в кн.: А. Франс. Кренкебиль. М., Гослитиздат, 1941. Изучение и популяризация наследия А. Франса были начаты автором в 20-е годы: «Анатоль Франс» (журн. «Книгоноша», 1924, 29 октября, № 41); продолжены им в 30—40-е годы в статьях: «Анатоль Франс» («Известия», 1934, 12 октября); «В саду Эликура» (предисловие к кн.: Франс А. Съестная лавка королевы «Гусиные лапки». М., Гослитиздат, 1938); «Благородный сын французского народа» («Правда», 1939, 13 октября); «Ранняя проза Франса» («Интернациональная литература», 1940, № 11—12). Итоговый очерк «Анатоль Франс» вошел в кн.: И. Анисимов. Мастера культуры.

Теофиль-Александр Стейнлен (1859—1923) — художник-демократ, выдающийся французский график, в эпоху революции 1905 года в России вместе с А. Франсом входил в президиум демократического «Общества друзей русского народа». «Рисунки улицы и жизни,— сказал М. Горький о Стейнлене,— дали мне много красивой печали и гневного смеха» (М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 23, с. 387).

II

БАРБЮС И «КЛАРТЕ»

Печатается по изданию: И. Анисимов. Новая эпоха всемирной литературы. Тема «Барбюс и «Кларте» впервые затронута автором в статье «Беседы о современной литературе. Запад» («Книгоноша», 1924, 17 мая). Эволюция художника была намечена в статьях: «Анри Барбюс» («Вестник интернациональной литературы», 1928, № 2); «Барбюс Анри» («Литературная энциклопедия», т. 1. М., 1929). Углубленная разработка проблематики творчества Барбюса была продолжена автором в статьях: «Товарищ Барбюс» («Известия», 1934, 13 мая); «Выдающийся писатель Франции» («Правда», 1935, 1 сентября); «О том, как был написан «Огонь»» («Литературная газета», 1937, 30 июля); «Друг трудящихся» («Новый мир», 1938, № 11). Предисловие к кн.: Анри Барбюс. Огонь. Ясность. Письма с фронта. М., Гослитиздат, 1940, и статья «Рево-

люционная классика» (в кн.: «Современная литература за рубежом». М., «Советский писатель», 1962) — обобщающие работы автора о Барбюсе.

Статья «Товарищ Барбюс» была прочитана автором «Огня», который направил И. И. Анисимову благодарственное письмо от 1 июня 1934 г. Автограф этого письма воспроизведен на страницах настоящего издания. Приводим текст письма по кн.: «Из истории международного объединения революционных писателей». — «Литературное наследство», т. 81. М., «Наука», 1969, с. 248.

Мирамар под Теулем
(Приморские Альпы)

1 июня 1934 г.

Дорогой товарищ,

товарищи уже доставили мне (на немецком языке) текст хвалебной статьи, которую вы посвятили мне в «Известиях» по случаю дня моего рождения. У меня пока еще нет полного перевода этой статьи (он скоро будет), но в общих чертах я с ней познакомился. Мне очень хочется по-братски поблагодарить вас за нее и сказать вам, как сердечно я тронут многочисленными свидетельствами симпатии, полученными из Советского Союза.

Я очень рад тому, что вы говорите мне по поводу «Monde», который после немалых перипетий мне удалось снова взять в свои руки. К сожалению, имеющиеся в нашем распоряжении денежные средства крайне незначительны и, несмотря на безграничную преданность моих сотрудников, мы не можем ввиду этого придать «Monde» уже сейчас широкий размах, который у него должен был бы быть — и который будет. Ваше предложение о сотрудничестве, на мой взгляд, очень важно, и я действительно считаю необходимым, чтобы редакцию «Monde» и Международное объединение революционных писателей соединяли еще более тесные связи. Я не раз обсуждал со своими парижскими сотрудниками, какие статьи было бы полезно печатать в «Monde», в частности, о Советском Союзе, а также те разнообразные проблемы, которые надо изучать и с которыми надо ознакомить французского читателя. Поскольку шаги в этом направлении были уже предприняты моими сотрудниками, а я никоим образом не хочу, чтобы у вас возникли недоразумения и осложнения, я попросил редакцию «Monde» непосредственно связаться с вами и сообщить вам список статей, которые мы хотели бы иметь.

С братским приветом вам и окружающим вас товарищам

Анри Барбюс.

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, с. 199, 200.

² Ф. Наркьерер. Новое о Барбюсе. — «Иностранная литература», 1963, № 5, с. 257.

³ Цит. по кн.: Anette Vidal. Henri Barbusse, soldat de la Paix. P., 1953, p. 62.

⁴ Romain Rolland. Les Précurseurs. P., 1919, p. 72.

⁵ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 39, с. 106.

⁶ Anette Vidal. Henri Barbusse, soldat de la Paix, p. 64.

⁷ Там же, с. 86.

⁸ Там же, с. 79.

⁹ Там же, с. 48.

¹⁰ Henri Barbusse. Russie, 1930, p. 225—246.

¹¹ «Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами». М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 376.

¹² «Иностранная литература», 1958, № 6, с. 5, 6.

ПОЛЬ ВАЙЯН-КУТЮРЬЕ

Опубликовано в «Вестнике иностранной литературы», 1928, № 8. О значении исторической речи П. Вайяна-Кутюрье «На службе разума», произнесенной на пленуме ЦК ФКП 16 октября 1936 года, говорится в статье автора «Народный фронт и французская интеллигенция» («Правда», 1937, 8 июня). К личности писателя автор вновь обращается в книге «Новая эпоха всемирной литературы» (с. 107, 109—110, 144).

Поль Вайян-Кутюрье (1892—1937) — один из основателей ФКП, главный редактор «Юманите»; его центральное художественное произведение 30-х годов — автобиографическая повесть «Детство» (1938).

ПЬЕР МАК ОРЛАН

Печатается по тексту одноименного предисловия к книге: Мак Орлан П. Матросская песня... М.—Л., ЗИФ, 1928. Первоначальная оценка писателя содержится в рецензии автора на кн. рассказов «Коварство» («Книгоноша», 1925, № 29) и в его статье «Пьер Мак Орлан» («На литературном посту», 1927, № 21).

Наследие *Пьера Мак Орлана (1882—1970)* обширно. В патристической «Хронике конца одного мира» (1940) он сформулировал идею «социального романтизма», оказавшую воздействие на творчество прогрессивных писателей — Ж.-П. Шаброля и Б. Клавеля.

Послесловие к книге: Грин Ж. Обломки. М., Гослитиздат, 1935. Ранняя оценка Ж. Грина дана автором в статье «Новые французские романы» («Литературная газета», 1932, 29 августа). В журнале «Интернациональная литература» (1935, № 11) опубликована статья И. И. Анисимова «Жюльеп Грин и его время».

АНДРЕ ШАМСОН

Напечатано в «Правде», 1936, 28 сентября. Анализ романа А. Шамсона «Преступление справедливых» (1928) содержится в статье автора «От Моруа до Тристана Реми» (журн. «Печать и революция», 1929, кн. 4, апрель).

Андре Шамсон (род. в 1900 г.) в годы второй мировой войны участвовал в освобождении Франции во главе батальона франтиреров. Член Французской академии. В Советском Союзе известен его антифашистский роман о годах Соппротивления «Кладезь чудес» (М., Изд-во иностранной литературы, 1947).

ФРАНСУА МОРИАК И ЕГО РОМАНЫ

Напечатано в журнале «Интернациональная литература» (1936, № 9), а также в кн.: Ф. Мориак. Конец ночи. М., «Художественная литература», 1936, с. 3—15. В работе «Философия творчества», опубликованной в сборнике «Художественный метод и творческая индивидуальность писателя» (М., «Наука», 1964), И. И. Анисимов охарактеризовал книгу «Внутренние мемуары» (1959) Ф. Мориака, его полемику с модернистской «алитературой» и «новым романом» (с. 8—9).

Знакомство с творчеством Ф. Мориака (1885—1970) началось у нас еще в 20-е годы. Ныне его наследие обрело в Советском Союзе широкую известность. См.: Ф. Мориак. Тереза Дескейру. Фантасма. Мартышка. Подросток былых времен. М., «Прогресс», 1971.

«ИСПАНИЯ, ИСПАНИЯ!»

Напечатано в «Правде», 1936, 14 декабря. Этой статье предшествовали: рецензия в «Книгоноше» (1926, № 39) на документальную повесть Ж.-Р. Блока «На грузовом пароходе» («Мысль», М., 1926); статья «Блок Жан-Ришар» в «Литературной энциклопедии»

(т. 1. М., 1929); статья «Во Франции» («Интернациональная литература», 1934, № 3—4), в которой дана характеристика противоречий писателя начала 30-х годов и оценка его романа «Сибилла» (1932).

Ж.-Р. Блок (1884—1947) в годы второй мировой войны жил в Москве. Он обращался по радио к своим соотечественникам со словами правды о битве советского народа против фашистских захватчиков. Цикл его радиопередач составил книгу очерков «От Франции преданной к Франции вооруженной» (1949).

О «ЧЕРНОЙ КРОВИ»
И ДРУГИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛУИ ГИЙУ

Опубликовано как послесловие в кн.: Гийу Л. Черная кровь. М., Гослитиздат, 1937. О повести Л. Гийу «Народный дом» (1927) говорится в предисловии автора к кн.: Т. Реми. Клиньякурские ворота. М.—Л., ЗИФ, 1930. Творчеству Л. Гийу посвящены также статьи автора: «Во Франции» («Октябрь», 1937, № 7), «Черная кровь» («Литературная газета», 1937, 15 мая).

Луи Гийу (род. в 1899 г.) в послевоенные годы не поднимается до социальной масштабности и демократизма своих произведений 30-х годов.

ЛУИ АРАГОН В ГОДЫ ВОЙНЫ

Напечатано в качестве предисловия к кн.: Арагон Л. Избранные стихи. Гослитиздат, 1946. Ранняя оценка сформулирована в статье «От Моруа до Тристана Реми». Творчество писателя исследуется автором в работах: «Луи Арагон» («Правда», 1935, 29 сентября); в предисловии «Французская национальная эпопея» к кн.: Арагон. Коммунисты, т. I. М., Изд-во иностранной литературы, 1953; «Мужество художника» («Правда», 1957, 24 апреля); в главе «Коммунисты Арагона», см. кн.: И. Анисимов. Новая эпоха всемирной литературы.

НЕПОКОРЕННАЯ ФРАНЦИЯ

Печаталось как предисловие к книге: А. Стилль. Первый удар. Книга вторая. М., Изд-во иностранной литературы, 1952. В настоящем издании дается с сокращениями. Характеристика творчества А. Стилля содержится также в статьях автора: «Социалистический реализм и новый облик писателя» (в кн.: «Проблемы социалисти-

ческого реализма». М., Изд-во ВПШ и Академии общественных наук, 1959) и «Современный человек и современный роман» («Литературная газета», 1963, 10 августа).

¹ «Правда», 1952, 30 апреля.

III

ЗАВЕРШЕНИЕ ЦИКЛА «ТЕАТР РЕВОЛЮЦИИ»

Опубликовано в журнале «Интернациональная литература», 1939, № 7—8. Той же теме посвящено предисловие в кн.: Р. Роллан. П. Робеспьер. М., Гослитиздат, 1939.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 8, с. 141.

² Там же, т. 2, с. 589.

³ Там же, т. 31, с. 41.

⁴ Там же, т. 2, с. 589.

⁵ Там же, т. 4, с. 299.

⁶ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 32, с. 374.

⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 2, с. 590.

⁸ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 32, с. 374.

ПУБЛИЦИСТИКА РОЛЛАНА

Печаталось в качестве предисловия. См.: Ромен Роллан. Собр. соч. в 14-ти томах, т. 13. М., Гослитиздат, 1958.

¹ *Romain Rolland. Journal des années de guerre 1914—1919.* P., Albin Michel, 1952. Фрагменты «Дневника военных лет» опубликованы в «Новом мире», 1955, № 3.

² В настоящем издании эта цитата приводится по кн.: А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 5. М., «Художественная литература», 1965, с. 531.

³ Речь идет о статье «Новый день человечества». См.: Ромен Роллан. Собр. соч. в 14-ти томах, т. 13, с. 403—404.

⁴ Имеется в виду «Публицистика (1917—1939)», составившая 13-й том Собр. соч. Р. Роллана.

ЭСТЕТИКА РОЛЛАНА

Опубликовано как предисловие к 14-му тому Собрания сочинений Роллана.

¹ Имеются в виду «Вопросы эстетики», составившие 14-й том Собр. соч. Р. Роллана.

² Это высказывание Р. Роллана содержится в его приветствии «Максиму Горькому» (см.: Ромен Роллан. Собр. соч. в 14-ти томах, т. 14, с. 357).

³ См.: А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6, с. 12—24.

⁴ Высказывание Р. Роллана из статьи «О пан-Европе»; вошедшей в 13-й том Собр. соч. Р. Роллана (с. 186).

⁵ Цитата из статьи Р. Роллана «Привет Горькому» (см.: Ромен Роллан. Собр. соч. в 14-ти томах, т. 13, с. 266—268). Дается в переводе автора.

ПОВЕСТЬ О САМОМ СЕБЕ

Послесловие к кн.: Ромен Роллан. Воспоминания. М., «Художественная литература», 1966.

¹ В письме к рабочему-коммунисту Э. Валаку от 1 марта 1940 года Р. Роллан твердо сказал: «В наши дни слово не всесильно; надо проявить отвагу и выдержку и вместе со всеми вести борьбу против гитлеризма, до полной победы над ним... Нужно победить Гитлера».

² Цитируется письмо Романа Роллана Морису Торезу от 29 ноября 1944 г., опубликованное в газете «Юманите», 1945, 5 января.

ВДОХНОВЕННОЕ СЛОВО ХУДОЖНИКА (К 100-летию со дня рождения Романа Роллана)

Напечатано в газете «Правда», 1966, 29 января.

¹ Цитируется письмо Р. Роллана А. М. Горькому от 12 апреля 1932 г.; см. кн. «Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами», с. 349.

Ранняя авторская оценка Р. Роллана восходит к 1924 году («Книгоноша», 1924, 12 января). В 30-е годы в цикле работ И. И. Анисимов рассказывает о «прощании с прошлым» Р. Роллана, о его переходе на позиции последовательной защиты Советского Союза, активного антифашизма. См.: «Ромен Роллан и революция» («Красная новь», 1931, № 9); «Новое произведение Роллана» («Октябрь», 1934, № 6); «Путь художника» («Правда», 1936, 29 января). Творческой и идейной эволюции писателя автор посвятил статью «Ромен Роллан и Шарль Пеги», опубликованную в 14-м томе Собр. соч. Р. Роллана (подписана инициалами И. А.), главу «Ромен Роллан в годы борьбы» в кн.: «Новая эпоха всемирной литературы»; очерк «Ромен Роллан» в кн.: «Мастера культуры»; статью «Современность Роллана» (в кн.: «Ромен Роллан», М., «Наука», 1968; см. также опубликованную в этом издании «Библиографию работ И. И. Анисимова о Ромене Роллане», с. 345—347).

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Авелин К.—195
 Арагон Л.—71, 73, 75, 194—199, 325
 Аржансон Р.-Л. д'—25
 Аристофан —220
 Арлан М.—174
 Асанья М.—179, 180
- Бабеф Г.—231
 Байрон Дж.-Н.-Г.—31, 32
 Бальзак О. де—31, 32, 35—50, 55, 56, 58, 59, 61, 63, 319
 Бальмонт К. Д.—241
 Барбе д'Оревильи Ж.-А.—83
 Барбюс А.—68, 70, 71, 73—75, 93—133, 135, 240, 268, 269, 313, 317, 320—323
 Барбюс Э.—100
 Барер де Вьезак Б.—221, 223, 232
 Баррер Ж.-Б.—235—237, 239, 240
 Баррес М.—68, 83, 106, 165, 253
 Батайль А.-Ф.—106
 Бернанос Ж.—163
 Бернар К.—56
 Бернар С.—68
 Бери А.—136
 Бертелло Ф.—102
 Бетховен Л. ван —234, 258, 260, 262, 270, 274, 304, 311, 312
 Билло-Варенн Ж.-Н.—221, 222, 227, 229—232
 Бисмарк О. фон —307
 Блок Ж.-Р.—178—181, 247, 291, 309, 324, 325
 Бомарше П.-О.-К. де —14, 84
 Боттичелли С.—251
 Бретон А.—36
 Брюнетьер Ф.—68, 250
 Буланже Ж.—23
 Буланже Ж.-Э.—303
 Буланже П.—23
- Буниц И. А.—241
 Бурже П.-Ш.-Ж.—68, 83, 165
- Вадые М.-Г.-А.—215
 Вайян-Кутюрье П.—114, 116, 134—138, 323
 Валак Э.—295, 327
 Валери П.—284
 Валлес Ж.—183, 185, 186
 Вапдерем Ф.—104
 Вибстер Дж.—270
 Верньо П.-В.—228
 Вивекананда С.—274
 Видаль А.—131, 323
 Вийон Ф.—141, 142
 Витрувий —7
 Вольтер —25—27
- Гайдн Ф.-Й.—32, 265
 Гампилькар —16
 Ганди М.-К.—244, 245, 274, 296
 Ганнибал —16
 Ганская Э.—37
 Гарди (Харди) Т.—116
 Гейне Г.—28, 318
 Гельвеций К.-А.—32
 Гельдерлин И.-Х.-Ф.—276
 Герцен А. И.—18, 24
 Гете И.-В.—278—280, 285, 286
 Гийу Л.—182—193, 325
 Гитлер А.—80, 201, 247, 327
 Гобино Ж.-А. де —272—274, 285
 Гольбах П.-А.—25, 27
 Горький М.—17, 77, 96, 98, 100, 123, 129, 130, 142, 263, 268, 269, 281, 287, 288, 312—314, 318, 320—323, 326, 327
 Гофман Э.-Т.-А.—160
 Грин Ж.—153—160, 324
 Гюго В.—50, 63, 96, 279, 280, 285, 299
 Гюисманс Ж.-К.—163

- Даладь Е.—196
 Д'Анхуицио Г.—122, 300
 Данте А.—45, 46
 Дантон Ж.-Ж.—212, 214—216, 227, 228, 263
 Де Костер Ш.—274—276, 285
 Декур Ж.—194
 Депенье Б.—8
 Джойс Дж.—187
 Джонсон Б.—270
 Дидро Д.—25—27, 32
 Доле Э.—8
 Достоевский Ф. М.—50, 191, 276
 Дрейфус А.—67—75, 87, 88, 131, 256, 303
 Дрюмон Э.—83
 Дю Белле Ж.—6
 Дюамель Ж.—98, 116
 Дюпле С.—216, 217, 224
- Еврипид —299
- Жорес Ж.—66, 67, 69, 72, 84, 183, 257, 263, 267, 305, 312
 Журден Ф.—97
- Золя Э.—50—75, 84, 85, 87, 96, 122, 125, 254, 257, 317, 319, 320
- Ибапес Б.—116
 Ибсен Г.—189, 299, 301
 Истмен М.—269
- Кабальеро Л.—179
 Карно Л.-Н.—227
 Карье Ж.-Б.—228
 Кассу Ж.—195
 Кей А.—203
 Керженцев П. М.—285
 Киплинг Дж.-Р.—73
 Клавель Б.—323
 Клеман М. К.—320
 Кок П.-Ш. де —49
 Коллете Г.—7
 Колло д'Эрбуа Ж.-М.—221, 227, 229—232
- Кольф В.-С.—65
 Компанис Л.—179
 Кондильяк Э.-Б. де —32
 Конт О.—57
 Коппе Ф.-Э.-Ж.—254
 Корпель П.—254, 270
 Кремье Б.—184
 Крупская Н. К.—281
 Купер Ф.—35, 37, 39
 Курбе Г.—51, 259, 260
 Куро —293
 Кутон Ж.—212, 216, 219, 222, 228
- Лависс Э.—68
 Ларреги М. де—268
 Лацко А.—268, 269
 Леба Г.—219
 Леба Ф.—212, 216, 218, 219, 221, 222, 228, 229
 Леклерк Т.—225
 Лекуантр Л.—220
 Ленин В. И.—97, 99, 108, 226, 233, 278, 281—283, 285, 323, 326
 Леметр Ж.—68
 Лемуар П.—23
 Леонардо да Винчи —7, 33, 251, 252
 Ле Руа Э.—86, 321
 Лесаж А.—14
 Лесков Н. С.—171
 Лефевр Р.—96, 114, 116, 135
 Либкнехт К.—98, 99, 104
 Ломатцо Д.-П.—251, 260
 Луи-Филипп (Людовик-Филипп) —31, 33
 Луначарский А. В.—241, 277, 278, 304, 326
- Манн Г.—55, 63, 73, 75, 116, 123, 320
 Марат Ж.-П.—227
 Маркс К.—27, 45, 216, 223, 225, 226, 318, 319, 326

Марло К.—270
Мартине М.—268
Массис А.—55
Массон Л.—195
Маттеотти Д.—296
Матъез А.—225
Мегрон Л.—36
Мейзенбург М. фон —294
Метастазио П.—265
Метерлинк М.—300
Меттерних К.-В.-Л.—31, 33
Микеланджело Б.—7, 32, 234, 251,
252, 258, 260, 274, 311
Милле Ж.—258—261
Милле Р.—18, 318
Милль П.—163
Мирабо О.-Г.-Р.—118
Михайловский Н. К.—51
Мишон Ж.—247
Моне К.—68
Мопассан Ги де —76—80, 317, 320
Мор Т.—11
Моран П.—129
Морган К.—194
Мориак Ф.—163—177, 324
Морне Д.—281
Моруа А.—324, 325
Моцарт В.-А.—32, 265
Муссилак Л.—137, 195
Муссолини Б.—242

Наполеон I Бонапарт —13, 31, 36,
54
Наркирьер Ф. С.—323
Нетман А.—319
Николай I—49
Ницше Ф.—189, 276

Олар Ф.-В.-А.—68
Орлан П.-М.—139—152, 323

Пегг Ш.—65, 250, 256, 327
Пеллико С.—32
Пенлеве П.—68

Пери Г.—180, 198
Песталоцци И.-Г.—28
Петен А.-Ф.—194, 196
Петрарка Ф.—197
Петцольд А.—267
Пине А.—203
Питт У. (Младший) —220
Платон —251
Плевен Р.—203
Полан Ж.—194
Поммерель —37, 38
Прево М.—68
Пруст М.—129, 187, 284
Пуанкаре Р.—102, 111
Пуссен Н.—251, 260
Пушкин А. С.—31

Рабле Ф.—5—24, 61, 84, 276, 317,
318
Рамакришна —274
Расин Ж.—197
Рафаэль С.—33
Режан Г.—68
Реклю П.—68
Ремарк Э.-М.—98
Ренан Э.-Ж.—273, 274, 285, 286
Ренар Ж.—81—86, 257, 317, 320
Реньо М.—229—231
Реми Т.—324, 325
Рид Джон —268
Ришпен Ж.—254
Робер Г.—53, 59, 320
Робеспьер М.-М.-И.—28, 211—
233, 318, 326
Род Э.—65
Роденбах Ж.—83
Розро Ж.—75
Роллан Р.—83, 97, 115, 117, 122,
211—315, 317, 318, 323, 326, 327
Ромен Ж.—116, 200
Ростан Э.—68, 83, 254
Ру Ж.—224, 225
Руссо Ж.-Ж.—25—30, 32, 218, 227,
261, 280, 281, 318

Санд Жорж —50
Сарду В.—68, 254
Сепар А.—62
Сегерс П.—195
Сейер Э.—52, 65
Селин Л.-Ф.—153, 160
Сен-Жюст Л.-А.—212, 216, 218,
219, 221—223, 228—230, 232,
233
Сен-При Ж. де —268
Сент-Бёв Ш.-О.—36
Сервантес М.-С. де —7, 142, 276
Сийес Э.-Ж.—221
Синклер Э.—116, 268
Скотт Ж.—102
Скотт В.—35—37, 39
Сологуб Ф.—191
Софокл —299
Сталин И. В.—180
Стасов В. В.—51
Стейнлен Т.-А.—87—90, 321
Стендаль Ф.—31—34, 82, 197, 265,
266, 303, 318, 319
Стиль А.—200—208, 325

Тальен Ж.-Л.—220, 221, 223, 229
Тери Г.—102—105
Терив А.—168
Токвиль А.—272, 273
Толлер Э.—107
Толстой Л. Н.—29, 50, 258, 259,
261, 263, 274, 280, 281, 285, 287,
299
Торез М.—195, 309, 327
Триоле Э.—195, 197
Тургенев И. С.—50, 51, 320
Тэн И.—57
Тюрио Ж.-А.—220

Уайльд О.—83
Уилсон Э.—75, 320
Уэллс Г.—116

Февр Л.—23
Фернандес Р.—164

Флетчер Ф.—270
Флобер Г.—110
Форд Дж.—270
Франс А.—22, 23, 68, 73—75, 77,
78, 82, 85, 87—90, 96, 104, 116,
122, 257, 305, 317, 318, 320, 321
Фревилль Ж.—60, 320
Фрейд Э.—75
Фурье Ш.—71.
Фуше Ж.—36, 42, 219—222, 228—
231

Цвейг С.—116, 215, 271, 267,
276

Челлини Б.—189
Чернышевский Н. Г.—18, 30, 318
Чехов А. П.—50
Чимароза Д.—266
Чуйко В. В.—51

Шаброль Ж.-П.—323
Шаллей Ф.—247
Шамсон А.—161, 162, 324
Шатобриан Ф.-Р.—32
Шекспир В.—7, 32, 83, 223, 268—
272, 274, 275, 279, 285, 286, 299
Шлюмберже Ж.—193
Шомен А.—165—167, 172
Шпиттелер К.—274, 285

Эбер Ж.-Р.—224, 225, 228
Экоуд Ж.—116
Элюар П.—195
Энгельс Ф.—6, 25—27, 44—48,
220, 221, 224, 233, 279, 318,
319, 326

Defoux L.—320
Le Blond-Zola D.—320
Zavie E.—320
Zeyons S.—321

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

И. И. Анисимов
 Франсуа Рабле
 Жан-Жак Руссо
 Стендаль
 Оноре де Бальзак
 Ги де Мопассан
 Эмиль Золя
 Жюль Ренар
 Анатоль Франс
 Апри Барбюс
 Апри Барбюс
 Поль Вайян-Кутюрье
 Франсуа Мориак
 Ромен Роллан
 Ромен Роллан и его жена Мария Павловна Кудашева
 Максим Горький и Ромен Роллан



СОДЕРЖАНИЕ

	I
Рабле	5
Жан-Жак Руссо	25
Стендаль	31
Начало «Человеческой комедии»	35
Бальзак (<i>К 150-летию со дня рождения</i>)	44
Золя и наше время	50
Беспощадное слово правды (<i>К 100-летию со дня рождения Ги де Мопассана</i>)	76
Судьба Жюля Ренара	81
Франс и Стейнлен	87

II

Барбюс и «Кларте»	93
Поль Вайян-Кутюрье	134
Пьер Мак Орлан	139
Жюльен Грин и его романы	153
Андре Шамсон	161
Франсуа Мориак и его романы	163
«Испания, Испания!»	178
О «Черной крови» и других произведениях Луи Гийу	182
Луи Арагон в годы войны	194
Непокоренная Франция	200

Завершение цикла «Театр революции»	211
Публицистика Роллана	234
Эстетика Роллана	249
Повесть о самом себе	289
Вдохновенное слово художника (К 100-летию со дня рождения Ромена Роллана)	310
Комментарии	316
Именной указатель	328

Анисимов И. И.
А 67 Французская классика со времен Рабле до Ро-
 мена Роллана. Статьи, очерки, портреты. Сост.
 Р. М. Анисимовой. Коммент. В. П. Балашова. М.,
 «Худож. лит.», 1977.

334 с.

В книгу известного критика, исследователя всемирной ли-
 тературы И. И. Анисимова вошли литературные портреты
 французских классиков — Рабле, Руссо, Стендаля, Бальзака,
 Мопассана, Золя, Ренара; статьи о Барбюсе, Вайяне-Кутюрье и
 других мастерах культуры XX века. Книгу завершают очерки
 творчества Ромена Роллана.

70202-140
 А 028(01)-77 222-77

8И(Фр)

Иван Иванович Анисимов

ФРАНЦУЗСКАЯ
КЛАССИКА
СО ВРЕМЕН
РАВЛЕ
ДО
РОМЕНА
РОЛЛАНА

(Статьи, очерки, портреты)

Редактор *Т. Беднякова*. Художественный редактор *Г. Масляненко*. Технический редактор *Е. Полонская*. Корректор *Н. Усольцева*
И Б № 670

Сдано в набор 31/VIII 1976 г. Подписано в печать А11608 от 2/II 1977 г. Бумага типографская № 1. Формат 84×108¹/₃₂. 10,5 печ. л. 17,64 усл. печ. л. 17,761+1 вкл.+ +2 нак.=18,131 уч.-изд. л. Тираж 20 000 экз. Заказ № 807. Цена 1 р. 07 к. Издательство «Художественная литература». Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19. Тульская типография «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109

НБ ПНУС



396688