

ЕВГЕНИЯ АНДРЕЕВНА ПЕТРОВА

«ТЕАТР РЕВОЛЮЦИИ» РОМЕНА РОЛЛАНА

Драмы 1920—1930-х годов

Под редакцией профессора М.Н.Бобровой

Издательство Саратовского университета. 1983

Книга является продолжением и завершением монографического исследования, посвященного одному из выдающихся и малоизученных явлений западноевропейской литературы и театра XX века — циклу пьес Р.Роллана о Великой французской революции. Первая часть его — «Театр революции» Ромена Роллана. Драмы конца 1890 — начала 1900-х годов и исторические источники» — была опубликована издательством СГУ в 1983 году.

В книге предложен развернутый идейно-философский и структурно-эстетический анализ драм 1920—1930-х годов: «Игра любви и смерти», «Вербное воскресенье», «Леониды» и «Робеспьер». Они впервые рассмотрены сопоставлении с документальными источниками эпохи и историческими трудами, питавшими творческую мысль художника, а также в широком контексте нравственно-философских и эстетических исканий Роллана — писателя, теоретика искусства, музыканта.

Центральной в исследовании является проблема историзма Роллана. Для научных работников, студентов филологического факультета, а то же для всех интересующихся творчеством Роллана и историей западно-европейского театра.

Рецензенты: кандидат филологических наук Р.А.Резник, доктор филологических наук Е.М.Мандел.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая. «Игра любви и смерти», «Вербное воскресенье», «Леониды»

Глава вторая. «Робеспьер»

Заключение

Веб-публикация: [библиотека Vive Liberta и век Просвещения](#), 2011. Расположение авторских примечаний изменено по сравнению с оригиналом.

Р.Роллан, «Робеспьер» (фрагменты драмы): <http://vive-liberta.narod.ru/biblio/RR1.pdf>

Мы предлагаем дополнительные к тексту книги тематические ссылки на материалы в сети:

М.Робеспьер. Революционная законность и правосудие: статьи и речи
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p112528145.htm>

Переписка Робеспьера
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p107821811.htm>

П.Антокольский. Робеспьер и Горгона
<http://enlightment2005.narod.ru/arc/antok.pdf>

Ф.Раскольников. Робеспьер
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/robsp_raskl.htm

А.Олар. Робеспьер - глава из книги «Ораторы французской революции»
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/aulard_rob.pdf

А.Собуль. Робеспьер и народное движение
http://vive-liberta.narod.ru/journal/soboul_rob.pdf

А.Тэвдой-Бурмули. Логика торжествующей добродетели: Робеспьер и идея революционного насилия
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/tevd_rob.pdf

Е.Серебрянская. Об эволюции мировоззрения Робеспьера
http://vive-liberta.narod.ru/journal/serebr_rob.pdf

Из мемуаров Барраса: Робеспьер перед термидором, Визит к Робеспьеру (перевод Т.Черноверской)
http://pylippel.newmail.ru/documents/barras_therm.html

Энн Ригни. Образ и символ: историческая фигура, именуемая Максимилиан Робеспьер
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/rigney_rob.pdf

Другие материалы, посвященные Робеспьеру
<http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#MR>

О Ромене Роллане:

Г.Цвенгрош. Р.Роллан - интерпретатор и поэт Великой французской революции (драма «Волки»: тезис и идейно-нравственная проблематика)
Т.Занадворова. Жан-Жак Руссо в «Драмах Революции» Ромена Роллана / в сб. «Великая французская революция и литературная жизнь Европы»: межвуз. сб. науч. трудов (Куйбышев, 1989)
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p70628293.htm>

другие материалы
<http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref2.htm#RmRL>

ВВЕДЕНИЕ

В богатейшем литературном наследии Ромена Роллана, составившем одну из блестящих страниц в истории не только французского, но и мирового словесного искусства, весьма значительное место заняла драматургия. Главным созданием, запечатлевшим во всей полноте и неповторимости талант Роллана-драматурга, стал «Театр революции» — цикл пьес о Великой французской революции.

Грандиозная драматургическая эпопея, начатая на рубеже XIX—XX веков, должна была представлять собою «двенадцатистворчатый полиптих». Из двенадцати задуманных пьес Роллан успел написать лишь восемь. Четыре из них были созданы в конце 1890 — начале 1900-х годов: «Волки» (1898), «Торжество разума» (1899), «Дантон» (1899) и «Четырнадцатое июля» (1901). Следующие три драмы появились в 1920-е годы: «Игра любви и смерти» (1924), «Вербное воскресенье» (1926) и «Леониды» (1927). Последней пьесой цикла суждено было стать трагедии «Робеспьер» (1938) — шедевр, достойно увенчавшему не только «Театр революции», но и все творчество писателя.

В итоге возникло уникальное драматургическое полотно, целостно воспроизводящее историю Великой французской революции в ее узловых моментах — от истоков до трагического финала. Прологом революции служат события, происходящие в «Вербном воскресенье» за 15 лет до ее начала. В «Четырнадцатом июля» показаны ее первые дни: штурм и взятие Бастилии восставшим народом Парижа (1789 год).¹

Главное внимание Роллана оказалось приковано к апогею революции — периоду якобинской диктатуры. В весенне-летние месяцы 1793 года разворачивается действие драмы «Волки», рисующей героические сражения республиканской армии против внешних врагов, и пьесы «Торжество разума», повествующей о подавлении внутреннего контрреволюционного мятежа жирондистов. В «Дантоне», «Игре любви и смерти» и «Робеспьере» запечатлена самая сложная пора в жизни якобинской республики — весна и лето 1794 года, отмеченная крайним обострением противоречий, приведших к контрреволюционному перевороту 9 термидора. Итоги революции, спустя три года после ее поражения, подводят герои драмы «Леониды», выполняющей в цикле роль эпилога.

Изучение «Театра революции» как целостного явления открывает совершенно особые возможности для уяснения процесса творческой эволюции Р.Роллана. Это единственное из художественных созданий писателя, над которым он работал на протяжении почти всей своей жизни в искусстве: цикл, начатый на пороге творческой зрелости, был завершен писателем на исходе его дней.

Как уже было отмечено нами в опубликованной первой части исследования, посвященной четырем ранним драмам цикла², «Театр революции» не однажды привлекал внимание зарубежных и советских

роллановедов, накопивших немало ценных наблюдений и выводов. Однако и по сей день знаменитая драматургическая эпопея продолжает оставаться для науки явлением еще во многом не познанным. И в первую очередь это объясняется тем, что пока лишь намечена, но целостно не проанализирована главная проблема, возникающая при изучении цикла, — проблема историзма Роллана. По существу еще не уяснен ее состав, не определены и способы решения.

Между тем актуальность такого исследования несомненна. Это определяется значимостью не только самого объекта изучения, но и аспекта его рассмотрения, ибо проблема историзма сейчас является одной из кардинальных в литературоведении и современной науке в целом.

Настоящая монография, посвященная драмам «Театра революции» 1920—1930-х годов, является продолжением уже упомянутой книги, в которой анализировались открывшие цикл ранние пьесы (1898—1901). Охватывая в двух своих частях весь цикл как идейно-художественное единство, работа представляет собою попытку решить проблему становления и эволюции историзма Роллана, обосновав новый — по методологическим и методическим подходам — путь изучения «Театра революции». Эта новизна состоит в том, что драмы цикла впервые последовательно проанализированы в сопоставлении с широким кругом выявленных нами документально-исторических источников, питавших творческую мысль писателя, а также известных ему многочисленных трудов историков, концепции которых служили Роллану — в процессе художественного постижения эпохи Великой французской революции — опорой и в то же время являлись объектом полемического переосмысления. Такая задача применительно к «Театру революции» как целостному циклу еще не выдвигалась, хотя исследователи не однажды отмечали, что Роллан, будучи художником по призванию, был историком по образованию и опирался на свои специальные знания при создании художественных произведений. Опора на материалы не только филологической, но и исторической науки не просто расширяет источниковедческую базу изучения. Она открывает новые перспективы в осмыслении роллановского цикла и придает исследованию актуальный для современных научных изысканий комплексный характер, основанный на взаимодействии различных наук.

Выдвижение и решение поставленной задачи позволяет не только проникнуть в писательскую лабораторию создателя цикла, но впервые полно раскрыть особенности становления творческой личности Роллана — поэта Великой французской революции и одновременно пытливого ее историка, профессионала, прекрасно ориентировавшегося в различных школах и направлениях отечественной историографии XIX—XX веков и в источниковедении, связанном с эпохой 1789 года. В работе устанавливается, что именно специальные исторические знания явились той невидимой основой, на которой был воздвигнут «Театр революции». Избранный путь исследования дает возможность установить сложную диалектическую связь между эволюцией историзма Роллана и развитием

¹ Текст пьесы: http://vive-liberta.narod.ru/biblio/robsp_raskl.htm#rm-rolland

французской историографии. Таким образом, обнаруживается, с одной стороны, мера зависимости художника от общего уровня развития научной мысли, с другой, — мера его творческой самостоятельности, обусловившей своеобразие исторических концепций, воплощенных в драмах «Театра революции».

Главный аспект настоящей работы — историко-литературный. Оставляя в стороне дискуссионные вопросы, связанные с теоретическим осмыслением проблемы историзма, мы в основном исходим из положений, ныне уже утвердившихся в нашей науке, по необходимости корректируя или дополняя их. В широком теоретическом смысле историзм понимается нами как один из важнейших общеметодологических принципов, играющих основополагающую роль при рассмотрении явлений действительности в любой области познания мира. Этот принцип предполагает подход к действительности как к развивающейся и изменяющейся соответственно определенным объективным закономерностям. Такой способ мышления, возникнув на определенной ступени эволюции человеческого сознания, прошел длительный путь развития. Свое подлинно глубокое, многогранное научное обоснование и практическое применение он получил в марксистско-ленинском учении. Его главное существо выразилось в классически емкой формуле В.И.Ленина: «Весь дух марксизма, вся его система требует, чтобы каждое положение рассматривать лишь (а) исторически; (р) лишь в связи с другими; (у) лишь в связи с конкретным опытом истории»³.

Эти ленинские установки, ставшие надежным методологическим ориентиром для современной науки в целом, во всей полноте сохраняют свое основополагающее значение и для литературоведения. Вместе с тем применение их в этой области основано на понимании того, — что принцип историзма в каждой из сфер познания реально претворяется в соответствии с ее конкретной спецификой, определяемой особенностями познаваемого объекта и способов его постижения.

Подчеркнем момент, методологически очень важный для нас: литературоведение имеет такой объект изучения, который сам является особой — образной — формой познания мира. Поэтому необходимо разграничить историзм как научно-исследовательский принцип в подходе к изучению художественной литературы и историзм как эстетический принцип отражения и познания действительности в самой художественной литературе. Здесь есть качественное различие. Применение во втором случае термина «художественный историзм» нам кажется оправданным в разграничительных целях, хотя мы и не настаиваем на нем. Важнее уточнить само стоящее за ним понятие.

Историзм в сфере образного отражения жизни — категория эстетическая. Становясь для писателя основополагающим принципом воспроизведения действительности, историзм должен пониматься как свойство творческого метода художника, поскольку единственной конкретной реальностью, в которой этот метод может себя выразить, является художественное произведение, то в историзме следует видеть

определение качества, проявляющее себя на разных уровнях идейно-художественной структуры произведения и выражающее особенности отношения писателя к изображаемой действительности, своеобразие способов ее эстетического освоения. В том случае, если это качество методологически родственно проявит себя в творчестве ряда писателей, возможна постановка вопроса о типе историзма, присущем тому или иному методу, травлению в литературе (например, романтизму или реализму).

«Не следует смешивать, — заметил однажды Б.В.Томашевский, — историзм как определенное творческое качество объективным фактом обращения к исторической теме и даже с интересом к прошлому»⁴. Художественный историзм — понятие широкое, равно применимое к трактовке произведений, посвященных и минувшим дням и современности, если воображаемый момент человеческого бытия — общественного или частного — осмысливается в них как выражение определенных тенденций исторического развития.

Могут быть бесконечно разнообразными мера постижения исторической истины и формы проявления художественного историзма, а также и пути становления этого качества в творчестве писателей. Исследовательские изыскания и построения здесь определяются характером самого объекта исследования. Но сердцевину этой проблемы, если она решается применительно к отдельному писателю, составляет выяснение особенностей его философии истории, представлений об основах исторического процесса, о путях исторического прогресса его движущих силах, о соотношении этих сил, о сути конфликтов, возникающих в процессе исторического движения, и способах их разрешения.

Общеизвестно, что если перед нами не ученый-философ, художник слова, его философия истории выражается не в отвлеченно-логических построениях, а в живых картинах действительности, пронизывает всю образную ткань произведения, в котором содержание находит для своего выражения адекватную художественную форму. Поэтому изучение проблемы историзма не может ограничиться лишь вычлениением идеологического уровня произведения, но захватывает и все его другие уровни, особо выделяя те стороны и элементы художественной структуры, в которых наиболее отчетливо этот историзм выражается.

При изучении художественной литературы постановка проблемы историзма в принципе не имеет жанровых ограничений, но особенно закономерна в подходе к произведениям исторического жанра, ибо именно здесь историзм как творческое качество проступает наиболее очевидно.

Чтобы выяснить процесс становления историзма Роллана в «Театре революции», во второй части исследования, как и в первой, пьесы анализируются в последовательности, соответствующей не хронологии изображенных в них событий, а хронологии их создания писателем.

Предлагаемая монография открывается главой, в которой анализируются драмы «Театра революции», написанные в 1924–1927

годах. Это один из сложных и малоизученных периодов работы Роллана над драматургической эпопеей. Нередко пьесы 1920-х годов, в особенности «Игра любви и смерти» и «Леониды», расцениваются как наиболее слабые во всем цикле, более того — как некий регресс по сравнению с завоеваниями художника, достигнутыми в 1890–1900-х годах. Между тем они чрезвычайно интересны для выявления важнейших закономерностей общей внутренней эволюции Роллана и отмечены не только утратами, но и новыми обретениями.

Вторая глава посвящена «Робеспьеру». Трагедии, над которой драматург работал в течение сорока лет, придана особая роль в уяснении итогов становления историзма Роллана. Новизна аналитических подходов к этому произведению, изучавшемуся чаще других пьес «Театра революции», прежде всего определена двумя обстоятельствами. Во-первых, анализ осуществлен с привлечением многих исторических источников, еще не использованных или мало изученных литературоведами. Во-вторых, впервые последовательно «Робеспьер» рассмотрен в контексте всей драматургической эпопеи, раскрыта органическая связь его проблематики и поэтики с предшествующими звеньями цикла. Итоговая трагедия представлена как логическое завершение почти полувековых идейно-художественных исканий Роллана — поэта и историка Великой французской революции.

¹ Роллан Р. Собр.соч. в 20-ти т. Л., 1930–1937, т.ХІІІ, с.10. В дальнейшем при цитации текстов Роллана по этому изданию указывается номер тома (римской цифрой) и страницы (арабской) в конце цитат. Том и страница обозначаются арабскими цифрами, если тексты цитируются по другому изданию: Роллан Р. Собр.соч. в 14-ти т. М., 1954–1958.

² Петрова Е.А. «Театр революции» Ромена Роллана. (Драмы конца 1890 — начала 1900-х годов и их исторические источники) / Под ред. проф. М.Н.Бобровой. Саратов, 1979.

³ Ленин В.И. Поли.собр.соч., т.49, с.329.

⁴ Томашевский Б.В. Пушкин. В 2-х т. М.—Л., 1961, т.2.

Глава первая. «ИГРА ЛЮБВИ И СМЕРТИ», «ВЕРБНОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ», «ЛЕОНИДЫ»

В 1920-е годы Роллан вновь вернулся к работе над «Театром революции», прерванной на рубеже XIX–XX веков. В 1924–1927 годы знаменитый цикл пополнился новыми пьесами: «Игра любви и смерти», «Вербное воскресенье» и «Леониды». Они составили особый этап в эволюции историзма Роллана, соединяющий ранние драмы цикла с итоговой трагедией «Робеспьер».

Сколь бы длительной ни была творческая пауза, отделившая новые драмы от ранних, появление пьес 1920-х годов прежде всего подготовлено открытиями Роллана, сделанными еще в ту пору, когда он работал над «Волками», «Торжеством разума», «Дантоном» и «Четырнадцатое июля».

Драма с юных лет представлялась Роллану лучшей школой,

формирующей мастеров слова. Через эту художественную мастерскую лежал путь молодого писателя к реализму. Первыми образцами его реализма и явились ранние пьесы «Театра революции». В них раскрылись те специфические особенности, которые стали характерными для творческого, метода Роллана в дальнейшем и закрепили представление о его искусстве как искусстве героическом, обогатившем западноевропейский реализм вовлечением в его сферу революционно-романтической стихии, постоянными поисками ярких, масштабных героев, пафосом борьбы, активного действия, устремленностью от сущего к должному, от прошлого к настоящему и будущему. Все это, как уже не однажды справедливо отмечено в литературоведении, определило отличие героического искусства Роллана от других направлений во французском реализме XIX — начала XX веков.

Опыт, обретенный в итоге создания первых драм «Театра революции», стал тем прочным фундаментом, на котором основывалось осуществление как давних, так и новых творческих замыслов художника. С героическими драмами 1898–1901 годов невидимыми, но прочными нитями связана начатая в 1903 году «Жизнью Бетховена» серия «Жизнеописаний великих людей». Только после завершения этих пьес приступил Роллан и к созданию романа-эпопеи «Жан-Кристоф» (1903–1912). В них — истоки творческого гения Роллана-реалиста, столь мощно заявившего себя в этом знаменитом шедевре, принесшем писателю мировую славу.

Характерно, что сам Роллан прекрасно понимал подлинную роль первых четырех драм «Театра революции» в своем творческом самоопределении. Не случайно он подчас готов был поставить их по общему значению выше даже любимейшего из своих созданий — «Жана-Кристофа». Так, рекомендуя в 1906 году Э.Вольфу «Дантона» как лучшую из этих пьес, Роллан заключает: «Должен Вам сказать, что я рассматриваю драмы как лучшее из всего, что я создал, лучшее, чем «Жан-Кристоф» и все остальное, написанное мною. Какую радость я испытал, создавая эти драмы»¹.

Пусть в сказанном отразилась свойственная подчас Роллану категорическая запальчивость: одни завоевания не отменяют других. Однако есть в этом утверждении великая (не побоимся этого слова) правота, рожденная глубоким внутренним зрением художника, его удивительным пониманием особенностей собственной творческой эволюции, специфики ее этапов. Подлинное открытие самого себя, завершившееся обретением творческой зрелости, у Роллана состоялось именно в первых драмах «Театра революции» (отсюда та особая радость, которую он, по его собственному признанию, испытывал, создавая их). Именно, в процессе работы над ними обозначился с достаточной полнотой и четкостью и круг проблем, надолго занявших его творческое воображение, определился в основных своих особенностях и его творческий почерк. Ярко выраженный в них историзм подготовил глубинный историзм последующих произведений писателя, посвященных современности.

Обращаясь к историческому прошлому, чтобы найти в нем ответ на вопросы, поставленные современностью, Роллан и современность ощутил как часть нескончаемого исторического процесса, уходящего за горизонты будущего. Без опыта работы над ранними драмами «Театра революции» был бы невозможен эпический историзм «Жана-Кристофа», где современность изображалась как процесс, соотношенный с прошлым и будущим, которое Роллан предсказал в канун Первой мировой войны с точностью реалиста, обладающего редкостной силой исторического предвидения.

В дальнейшей эволюции Роллана совершается двуединый процесс обогащения историзма писателя — основы его реалистического творчества — в ходе перемежающейся или одновременной работы над произведениями, посвященными и современности, и минувшим дням. Если «Жан-Кристоф» был подготовлен ранним «Театром революции», то пьесы этого цикла, созданные в 1920-е годы, были подготовлены «Жаном-Кристофом», «Кола Брюньоном», «Клерамбо», публицистикой первых десятилетий XX века. Драмы 1920-х годов раздвигают исторические рамки цикла, придавая реализму Роллана — творца «Театра революции» — большую масштабность, широту исторической перспективы за счет появления Пролога («Вербное воскресенье») и Эпилога («Леониды») Великой французской революции, обостряют социальный анализ, углубляют искусство изображения многогранных характеров, обретенное в работе над прозаическими произведениями, в том числе над томами «Очарованной души», начатой в 1921 году. Продолжение же работы над нею, вплоть до 1,0 1933 года, над циклом исследований о Бетховене («Бетховен. Великие творческие эпохи»), над публицистикой конца 1920-х и 1930-х годов поднимает на новый уровень историзм Роллана — создателя трагедии «Робеспьер».

Реализм Роллана — автора «Театра революции» опирался не только на собственные открытия писателя, сделанные в произведениях, не относящихся к историческому жанру, но и на богатейший опыт мировой литературы, из сокровищницы которой драматург черпал богатства полными пригоршнями. Его реализм, что присуще этому методу вообще, вбирал в себя вершинные достижения различных эпох, школ и вправлений — от античности до классики роллановских времен, преобразуя их в соответствии со своей собственной системой и идейно-эстетическими задачами.

В генезисе и становлении историзма Роллана сыграл огромную роль опыт не только словесного искусства, но и других искусств, в особенности музыки. Это шло от необычайной одаренности самой природы Роллана, который был не только писателем, но и блестящим музыкантом и теоретиком в этой области. Законы его словесного искусства были обогащены музыкальными законами, сквозь призму которых он осмысливал принципы воплощения действительности в своих литературно-художественных произведениях. Музыкальность была особенностью общего мировосприятия Роллана. Это отразилось и в восприятии им Великой французской революции, и в принципах ее художественного

воплощения в драматургической эпопее. Весь цикл пьес с самого начала замышлялся и затем строился им как своеобразная драматургическая симфония, основанная на законах, подобных тем, которые выразились в симфонизме Бетховена. Каждая пьеса должна была стать неким «миром в себе» и одновременно частью симфонического целого. Стремление к полифонии, широкоохватному многоголосью в передаче звучания эпохи, многогранному отражению картины жизни породило жанровое многообразие исторических драм Роллана.

Особенности проблематики и поэтики пьес Роллана 1920-х годов невозможно понять вне общих идейно-художественных и мировоззренческих исканий писателя в этот период. Героическое прошлое Роллан, как и прежде, продолжает осмысливать сквозь призму нужд его современности. Именно они и побудили художника вернуться после долгого перерыва к своей важнейшей теме — истории Великой французской революции. Чтобы прояснить причины этого возвращения, необходимо остановиться на важных для нас моментах ныне уже достаточно изученной политической биографии Роллана и прежде всего на его отношении к конфликтам, характеризующим жизнь Франции и Европы 1920-х годов.

Ни с чем не сравнимую роль в политическом и творческом самоопределении Роллана в 1920-е годы сыграли события, развернувшиеся в России. То, что не состоялось во Франции в 1890-е годы, когда дело Дрейфуса поставило страну на грань гражданской войны, состоялось в октябре 1917 года в России, стране, Роллану одновременно и далекой и близкой, за жизнью которой он с напряженным вниманием следил, начиная с 1905 года. Именно Октябрьская революция и связанные с нею исторические перемены в России и Западной Европе и побудили Роллана вернуться к работе над прерванным циклом.

Октябрьскую революцию Роллан принял сразу же, безоговорочно встав на защиту ее завоеваний от международной реакции. И потому он имел полное право впоследствии с гордостью заявить: «Один из первых в Европе и восславил Русскую революцию в первые дни ее тяжелых боев, когда мир отказывался ее признавать» (В, 150). И, действительно, Роллан целиком на стороне молодой Советской республики в период ее ожесточенных боев с коалицией европейских буржуазных государств. В числе самых искренних друзей новой России он осуждает бесчеловечные условия Брестского мира, навязанного большевикам милитаристской Германией. С нескрываемой болью и горечью Роллан пишет о покушении на В.И. Ленина.

Примечательно, что чем больше усиливается клеветническая кампания против партии большевиков, вынужденной на насилие контрреволюции ответить революционным насилием, тем решительнее Роллан встает на сторону новой России. Характерно в этом отношении письмо Роллана к П.Сейпелю от 7 января 1919 года. «Вы говорите о грабежах? А разве замки и поместья не были разграблены после 1789 года, разве наше общество не утвердилось с комфортом среди на-

грабленного? Но когда я Вам напоминаю ...сентябрьские убийства... и т.д., Вы справедливо отвечаете, что все это не представляет дела Конвента и в особенности его идеала. Почему же Вы хотите, чтобы ужасы террора, развязанного после покушения на Ленина, представляли одно из самых могучих социальных движений более чем за столетие? У меня не две мерки и не двое весов. Историк во мне недоступен страстям и страху, он наблюдает, выражает доверие, но отказывается судить до тех пор, пока все не будет у него в руках»².

Однако, отдавая свои симпатии партии большевиков, Роллан пока еще далек от стремления связать себя с ними³.

1919 год составляет некий рубеж в отношении Роллана к молодому советскому государству. Продолжая по-прежнему страстно защищать русскую революцию от буржуазной реакции, писатель вместе с тем во многом пересматривает свои недавние взгляды на политику нашей партии по отношению к классовым врагам пролетариата. Если в конце 1918 года и в самом начале 1919-го он готов был оправдать революционное насилие как вынужденную реакцию большевиков на действия неприятеля, то теперь Роллану начинает казаться, что эти меры могут завести русскую революцию в тупик (как некогда Французскую революцию). Особенно тревожат писателя нелегко складывающиеся в новой России отношения между старой интеллигенцией и правящим пролетариатом, «то роковое взаимное непонимание, которое грозило разъединить касту интеллигентов и мир трудящихся и в конце концов погубить и тех и других» (В, 25). Ошибочное мнение Роллана на этот счет питалось — как мы теперь знаем — ложными сведениями, которые он получал от людей, не разделявших ленинской идеологии и потому неверно истолковывавших нашу политику в области культуры.. Под влиянием доходивших до него слухов и домыслов о «крайностях» большевистской политики по отношению к колеблющейся интеллигенции Роллан и пересматривает свои прежние взгляды на революционное насилие.

Последнему немало способствует и общественная ситуация, сложившаяся в Европе. 1919 год вписал одну из самых трагических страниц в историю рабочего движения многих стран континента. После, короткого, но бурного подъема революционной энергии наступает полоса реакции. Терпят крушение одна за другою едва возникшие советские республики в Венгрии, Словакии, Баварии. Жестоко расправилась с революционными силами страны реакционная Германия. Уже намечается спад революционного движения в самой Франции. Буржуазная Европа вступает в период относительно спокойного существования. Все это приводит к тому, что определенная часть интеллигенции, прежде захваченная волной революционного движения, теперь вновь оказывается в стороне от классовых конфликтов эпохи.

Вместе с тем реальным результатом недавнего революционного подъема оказывается консолидация передовых сил Европы в коммунистических партиях, объединившихся под знаменем III Интернационала. Именно в это время — в декабре 1920 года — и была

создана Французская коммунистическая партия, освободившаяся, наконец, от оппортунистических элементов. Членами или активными сторонниками ее становятся многие писатели, потянулись к ней и передовые слои французской интеллигенции.

Но не в их лагере оказался Роллан. Первым документом, свидетельствовавшим об этом, явилась статья «Декларация независимости духа», написанная в марте 1919 года. В знаменитой полемике с А.Барбюсом и группой «Кларте» переход писателя в «новое качество» завершился.

Начало полемике положила статья Барбюса «Вторая половина долга. О «ролландизме», опубликованная в журнале «Кларте» в 1921 году. В ней были отчетливо сформулированы две проблемы, решение которых определило принципиальное различие идеологических позиций оппонентов. В центре спора — проблема общественного самоопределения современного писателя. Высоко почитая талант Роллана, отдавая должное его смелости и бескомпромиссности, Барбюс, однако, решительно не приемлет принципиальной отстраненности автора «Декларации независимости духа» от политических конфликтов нового времени, нежелание Роллана связать свою судьбу с судьбой пролетариата и его партии. «Вторая половина долга» художника сегодня и состоит в том, чтобы дополнить критику пороков существующего строя практической деятельностью, борясь с ним во имя построения нового общества, основанного на принципах равенства и справедливости. Поскольку примером такого общества является Советская Россия, долг передовой интеллигенции — всеми силами поддерживать ее, защищая завоевания русской революции от европейской реакции. В связи с темой Советской России поставлена Барбюсом и вторая проблема, которой суждено было пройти лейтмотивом через всю начавшуюся полемику, — проблема революционного насилия. Целиком принимая политику большевиков, Барбюс убедительно доказывает, что насилие — необходимая мера в борьбе со старым миром, когда речь идет о построении мира нового.

Ответ Роллана был напечатан в бельгийском журнале «Ар либр» в январе 1922 года. Пока оставив в стороне тему «второй половины долга», Роллан сосредоточивает внимание на проблеме революционного насилия — самой «больной» для него. Еще в 1921 году он записывал в своем Дневнике: «Насилие — это сцепление колес: протянешь палец — и весь человек, и вся партия, и весь идеал может оказаться поглощенным. Пример былых революций достаточно ясно показывает, насколько оно стало для них гибельным; великие революционеры 93 года с тревогой предвидели эту гибель и пытались ее предотвратить»⁴.

Главный долг интеллигенции Роллан и усматривает в противостоянии насилию, в защите принципов свободы и самого драгоценного — истины. «Мы слишком часто поступаемся во имя государственной необходимости, во имя победы высочайшими моральными ценностями: человечностью, свободой и самым для нас драгоценным — истиной. Эти моральные ценности всегда должны

оставаться неприкосновенными. В интересах человечества. В интересах самой революции. Ибо если революция стала бы ими пренебрегать, она рано или поздно была бы обречена на нечто большее, чем материальное поражение: на моральное банкротство» (13, 32–33). Полемика Роллана с Барбюсом и «Кларте» официально завершилась в конце 1922 года, когда писатель уже работал над книгой «Жизнь Ганди». Разойдясь временно с партией французских коммунистов, писатель вступает в полосу тяжелого духовного кризиса. Попыткой выйти из кризиса, найти новую положительную программу и явилось его обращение к учению Ганди. Казалось, это учение отвечает самым заветным мыслям Роллана. Отрицая революционное насилие, оно предлагает новый путь преобразования мира — путь бескровного искоренения несправедливостей через их «неприятие». «...*Неприятие*... Я разумел под этим вовсе не *непротипление*, — пояснит позже Роллан, — я никогда не вкладывал в это слово такого смысла, — напротив, оно означало для меня высшую форму сопротивления, не допускающую никаких соглашений и никакого сотрудничества с преступным государством» (В, 34).

Важно подчеркнуть, что увлечение теорией «ненасилия» не исключает для Роллана по-прежнему глубокой заинтересованности русской революцией. И в эти годы писатель с неослабевающим вниманием следит за ходом событий в Советской России, за деятельностью партии большевиков и В.И.Ленина. Роллан по-прежнему «болен революцией» (А.В.Луначарский). По-прежнему он уверен, что Европа и в частности Франция нуждаются в коренном преобразовании социально-экономической и культурной жизни. Вместе с тем реальное содержание и путь русской революции расходятся, как уже говорилось, с идеальными представлениями Роллана о революции.

Свой идеал он надеется обрести в некоем искусственном сочетании опыта Советской России с учением М.Ганди. «Мне хотелось, — напишет Роллан в «Панораме», — видеть в воинствующем коммунизме СССР и в идее неприятия, возникшей в Индии, организуемой и руководимой Ганди, два великих крыла революции; я выразил мое заветное желание, чтобы они согласовали свои действия и установили единый ритм» (В, 48).

Противоречия Роллана во взглядах на революцию и на пути преобразования общества нашли свое отражение в первой из «новых драм» «Театра революции», созданных в 1920-е годы, — в «Игре любви и смерти». Объясняя причины, побудившие его вернуться к, казалось бы, давно забытому циклу, Роллан писал в 1924 году: «Ураган, который пронесся над Францией 1793 года и оставил за тобой огненный след, постепенно меркнущий, направил дальнейший свой путь на Восток; он разразился над равниной Германии и России; стая духов, вылетевших из западного гнезда, гложет души других народов, в то время как наш народ опит, упившись своим не в меру крепким вином. Страсти деятелей нашего Конвента, поостывшие в нашей крови, распалют иную кровь. И Берлин и Москва их опознали» (XIII, 10).

Связь знаменательных событий современности и прежде всего Октябрьской революции с неумирающей традицией 1793 года,

намеченная в Предисловии к «Игре любви и смерти», характерна для мироощущения Роллана 1920-х годов. Не случайно на ней он вновь и вновь акцентирует свое внимание и в публицистических произведениях, и в личных корреспонденциях, и в дневниковых записях, начиная с первого приветствия только что образовавшейся Советской республике и кончая открытым письмом к Э.Прива (1931 г.).

И Роллан в данном случае — не исключение. Аналогии между событиями, свершившимися в послеоктябрьской России, и опытом Великой французской революции не однажды возникают в сознании многих писателей и общественных деятелей той поры, пытающихся осмыслить происходящее и представить ближайшее будущее как России, так и всей Европы. Характерны в этом отношении и работы В.И.Ленина 1921–1923 годов, который тоже, тщательно анализируя сильные и слабые стороны политики якобинцев, как бы стремился извлечь из этого уроки для русской революции.

Если для В.И.Ленина и его сподвижников обращение к опыту Конвента служило своеобразной политической школой, то для французских коммунистов оно было необходимо еще и для того, чтобы оправдать события, свершающиеся в послеоктябрьской России, на которую обрушилась международная реакция. Примечательна, например, статья Э.Лабрусса, опубликованная 6 ноября 1921 года в «Юманите» под весьма выразительным названием: «Как Французская революция блестяще оправдывает русскую революцию»⁵. Ту же цель, что и Лабрусс, ставит перед собою и А.Матьез в одной из своих программных публицистических работ начала 1920-х годов — брошюре «Большевизм и якобинизм»⁸.

Характерно, что и вмешательство Матьеза в полемику Роллана с Барбюсом было вызвано предложенными Ролланом в одной из последних его статей «Революция и интеллигенция. Письмо к моим друзьям-коммунистам» (1922) аналогиями между акциями якобинского Конвента и политикой русских большевиков. «Политика насилия и особенно нелепые попытки восхвалить эту политику, — писал Роллан, — своим прямым следствием имеет отмежевание от русской революции таких видных представителей европейской интеллигенции, как Бертраны Расселлы, Жоржи Амаду, ...Анатоль Франс. То же самое наблюдалось и в эпоху якобинского террора, отторгнувшего в конце концов от Великой французской революции Вордсвортов, Кольриджей, Шиллеров. Осуждайте их с презрением или не осуждайте, но вместе с их утратой вы теряете большие моральные силы, влияние которых на массы огромно. По-моему, это было одной из причин поражения Французской революции. Так пусть же русская революция разглядит это»⁷.

Против этого утверждения и выступил А.Матьез, доказавший, что факты истории свидетельствуют совсем об ином: даже в период жесточайшего террора якобинцы находили неизменную поддержку в среде передовой интеллигенции мира, понимавшей их.

Ответ Роллана ученому-историку был опубликован в журнале «Кларте» (№ 16 за 1922 год). В нем Роллан попытался отвести и упреки,

высказанные Матьезом в адрес «Дантона» — пьесы, где, по мнению историка, был принижён Робеспьер за счёт непомерного и неоправданного возвеличения Дантона. Решительно возражая оппоненту, Роллан настаивал: «Я восхищаюсь Робеспьером, я всегда восхищался им, и (я, вероятно, удивлю Матьеза) ещё тогда, когда я писал «Дантона», я считал Робеспьера гораздо более великим человеком, чем Дантона, считал его самым великим человеком нашей Революции, самым зорким и самым дальновидным».ⁱⁱ Вместе с тем характерно, что свой панегирик во славу великого якобинца Роллан заключает следующим признанием: «воздавая ему (Робеспьеру. — Е.П.) почет, я тем не менее знаю в 1922 году, точно так же, как в 1900, что, если бы Робеспьер завтра стал хозяином Франции, я пошел бы на казнь с Шенье, а не с Робеспьером»⁸.

Думается, в своем сближении 1900 и 1922 годов Роллан все-таки излишне категоричен. О том, что его отношение к Робеспьеру ко времени полемики с Матьезом существенно изменилось, свидетельствует хотя бы одно письмо Роллана начала 1920-х годов, адресованное Л.Леви — автору работы о Сен-Жюсте. Оценивая Робеспьера и Сен-Жюста как великих государственных деятелей, Роллан замечает: «Может быть, я несколько суров к ним теперь. ...Но по мере того, как я делаюсь старше, ...мне становится все труднее простить две вещи: во-первых, бесчеловечность, пусть даже и во имя самой высокой веры; а также уничтожение людских сокровищ, сил, бесценных для прогресса человечества, подобных Кондорсе и в особенности Лавуазье» (С.17, р.172). И снова к истории Роллан идет от современности. Ибо изменившееся отношение к Робеспьеру — результат (хотя и косвенный) сложного восприятия политики большевиков, осуществлявших в 1920-е годы на практике режим революционной диктатуры в России. Не случайно поэтому и Матьез, разделявший в «русском вопросе» позиции группы «Кларте», счел нужным вступить в полемику с Ролланом, чутко уловив в его сознании сложную взаимосвязь прошлого и настоящего, республики якобинской и советской, партии Робеспьера и русских большевиков.

Но прав ли был ученый в своих упреках, адресованных творцу «Театра революции»? Односложно ответить на этот вопрос, пожалуй, нельзя. В связи с драмой «Дантон» упреки эти, конечно же, грешат несправедливостью. Но они сохраняют значимость по отношению к Роллану начала 1920-х годов. Однако и здесь нужны уточнения, ибо речь должна идти не столько об исторических, сколько о политических взглядах Роллана. Особый интерес в этой связи представляет драма «Игра любви и смерти», написанная вскоре после завершения полемики. В ней Роллан обращается к тому же историческому эпизоду, что и в «Дантоне». Как и в пьесе 1899 года, время действия здесь — конец марта

1794 года. Главное событие, через которое, как через последнее испытание, проходит герой Жером Курвуазье, — заседание якобинского Конвента, завершившееся принятием решения о предании суду (а значит — и смерти) Дантона.

В восприятии Жерома Курвуазье, настроенного отрицательно по отношению к политике все усиливающегося террора, и представлен в «Игре любви и смерти» знаменитый эпизод истории. Потрясенный известием о новых репрессиях, направленных на этот раз против самого вчерашнего вдохновителя террора — Дантона, роллановский герой с ужасом глядит на Конвент, представляющий ему неким подобием стада зверей, «раболепных и жестоких», чьи мигающие глаза» выжидательно поглядывают на Сен-Жюста с его «льдисто-голубыми глазами ястреба», «всматривающегося, на кого бы броситься». «Он, — замечает Курвуазье, — не спешит. Время у него есть. Никто не смеет двинуться» (XIII, 38–39). И далее следует исполненный горького сарказма и душевной боли рассказ героя об обвинительной речи Сен-Жюста против Дантона, о жалкой попытке Лезандра выступить в защиту обвиняемого, прерванной властным вмешательством Робеспьера. Наконец, весьма выразительна в устах Курвуазье характеристика самого Робеспьера — жестокого, неумолимого и самоуверенного диктатора, хитрого дипломата, умеющего искусно подольститься к презираемой им толпе и вырвать у нее необходимое ему решение.

Контраст в интерпретации одного и того же исторического события и его героев в драмах 1899 и 1924 годов действительно разительный. Но означает, ли это, что коренным образом переменялось отношение самого Роллана к якобинскому Конвенту в целом и Робеспьеру как вождю монтаньяров в частности? Едва ли. И вот почему.

Создавая драму 1899 года, Роллан стремился к максимально достоверному изображению «дела Дантона» во всей его неповторимой исторической конкретности (не случайно весь III акт драмы был основан на реальных источниках — Протоколах Революционного трибунала). Совсем иную цель преследует Роллан, возвращаясь к тому же «делу» в пьесе 1924 года. В «Игре любви и смерти» ему важно показать восприятие крайностей террора представителем интеллектуальной элиты Франции 1789 года — «последним из энциклопедистов» Жеромом Курвуазье. Художник-историк в данном эпизоде уступает свои права художнику-моралисту. Недаром в Предисловии к «Игре любви и смерти» автор считает необходимым обратиться со специальным словом к историкам, прося у них прощения за «вольности», которые «довольно значительны в рассказе Курвуазье о заседании Конвента» (XIII, 11).

Роль этого рассказа в создании общей атмосферы драмы, в авторском определении ее концептуальной сущности, безусловно, очень велика. И все же на основании одного этого рассказа судить об исторических взглядах Роллана, о его отношении к якобинскому Конвенту 1794 года и его вождю Робеспьеру нельзя.

Попытаемся это доказать прежде всего на основе текста самой пьесы. Напомним: демонстративный отказ Курвуазье принять новые

ⁱⁱ Интересно сопоставить это признание Романа Роллана с оценкой его пьесы «Дантон» - и с оценками обоих исторических персонажей, Дантона и Робеспьера, - польским драматургом, современницей Р.Роллана, Станиславой Пшибышевской: см. С.Пшибышевска. Автокомментарии к "Делу Дантона" «Wiadomości Literackie», 1929, № 42, 47./ перевод с польского и коммент. О.Осиповой <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p69395266.htm>

проскрипции Конвента, ставящий последние точки над «и» в отношении героя к политике робеспьеровского Комитета, должен был бы — по логике вещей — завершиться принятием проскрипций против самого Курвуазье, записавшего себя публично в стан противников правительства. И герой это прекрасно понимает. «...Я знаю, — говорит он жене, — что меня потребуют к ответу» (XIII, 43). Потому-то герой и заявляет Карно, пришедшему к нему от имени Верховного Комитета, о своей готовности принять смерть как неизбежную кару за все свои акции и убеждения. Однако в ответ на откровенные признания Курвуазье Карно — после тщетных попыток переубедить героя — вручает ему ключ к спасению: два поддельных паспорта для Курвуазье и его жены, позволяющие беспрепятственно покинуть Францию, сохранив жизнь. Тронутый поступком Карно Курвуазье с горьким скепсисом замечает: «...К чему бежать? Нас сейчас же схватят... Разве можно скрыться от комитетских ищек и ненависти Робеспьера?» (XIII, 55). И далее следует важное для нас признание Карно, проливающее новый свет на личность Робеспьера как внесценического героя драмы.

Карно. Он все знает.

Жером. Кто? Он?

Карно. Да. Неподкупный. ...Я пришел к тебе с его молчаливого согласия. Твоя смерть нам неудобна, Курвуазье. Республике неприятно взвалить себе на плечи твой труп. Он слишком тяжел. Окажи нам услугу и унеси его! Комитет закроет глаза... (XIII, 55).

Как видим, Робеспьер, поддерживая инициативу Карно, готов в пьесе Роллана встать выше политических разногласий с Курвуазье. И для него жизнь крупнейшего ученого, оказавшего огромные услуги республике и еще могущего быть полезным Франции, настолько бесценна, что он по существу закрывает глаза на явное нарушение Карно всех постановлений и законов, касающихся инакомыслящих.

Момент этот — столь важный в сюжете пьесы — приобретает принципиальную значимость в свете цитированного выше письма Роллана к Л. Леви. Если в 1921 году художник едва ли не главным криминалом для Робеспьера (и Сен-Жюста) считал убийство Кондорсе и Лавуазье, то теперь роллановский Робеспьер готов способствовать спасению Курвуазье, соединившему в себе (по признанию художника — но об этом речь ниже) черты двух исторических личностей — все тех же Кондорсе и Лавуазье. Нельзя ли на этом основании говорить о существенных изменениях, происшедших уже к 1924 году в отношении Роллана к Робеспьеру, с которого художник пытается снять ответственность за смерть героя «Игры любви и смерти»?

Весьма примечательно и написанное в 1924 году Предисловие к «Игре любви и смерти», в котором драматург, характеризуя речи великих якобинцев (в первую очередь Робеспьера), призывает читателя «под академической напыщенностью слов и оборотов или в хмельном чаду широко развернутых логомахий разглядеть всепожирающие страсти, страшную искренность (выделено нами. — Е.П.) риториков Конвента, державших в одной руке топор, а в другой собственную голову, — святых

Иоаннов Усекновенных!» (XIII, 13).

Для автора Предисловия Робеспьер (как, впрочем, и Дантон) — по-прежнему герой высокой трагедии шекспировского (масштаба и глубины (не случайно в Предисловии вновь фигурируют сравнения с Шекспиром), герой, которому Роллан собирается посвятить специальную драму, призванную «продолжить «Дантона» (XIII, 10).

Однако Роллан не спешит с претворением своего (уже давнего!) замысла в жизнь. А между тем все объективные предпосылки к этому как будто бы и имеются. Прогресс исторической науки, связанный с успехами школы Матьеза, посвятившего себя реабилитации Робеспьера, налицо. Найдены и опубликованы важнейшие документы, проливающие новый свет на последний период в истории якобинского Конвента. Обоснована нелепость обвинений во лжи и моральной нечистоплотности, предъявляемых буржуазными учеными Робеспьеру как в процессе Дантона, так и в других акциях Неподкупного. Раскрыты подлинные — классового характера причины внутренних конфликтов в правительстве 1794 года. Подтверждена великая правота самых горьких прогнозов Робеспьера, высказанных им в последних речах, относительно эгоизма и корыстолюбия, проникших в самое сердце республики и грозящих ей гибелью. Доказана реальность тревоги Неподкупного, опасавшегося хитросплетенных тайных цепей иностранного заговора, которые все туже стягивались узлом вокруг революционного правительства к лету 1794 года. Наконец, предложен принципиально новый, основанный на марксистской методологии анализ трагедии 9 термидора, сокрушившей Робеспьера и якобинскую республику.

Об открытиях школы Матьеза, связанных, в частности, с Робеспьером, Роллан знал. Свидетельство тому хотя бы уже цитированное выше его полемическое письмо ученому, содержащее следующие строки: «...Прекрасные находки Альбера Матьеза и его «Общества робеспьеристов» представили нам новые основания воздать должное политическому гению Робеспьера»⁹. Однако воспользоваться этими «прекрасными находками» (которых так не хватало ему в период «Дантона»!) Роллан пока не в состоянии, не готов.

Не готов он принять и новую концепцию Матьеза относительно партии жирондистов, изложенную в капитальном труде «Гора и Жиронда» — труде, раскрывающем социальную природу жирондизма, доказывающем классовый характер столкновения лидеров этой партии с якобинцами в весенне-летние месяцы 1793 года. В «Игре любви и смерти», имеющей одним из главных своих героев жирондиста Валле, социальный, классовый аспект в освещении проблемы Жиронды принципиально игнорируется (хотя он и был намечен в более раннем произведении Роллана о жирондистах — «Торжестве разума»). Конечно, обстоятельство это в какой-то мере могло бы быть объяснено жанрово-тематическими особенностями новой пьесы как пьесы интимно-психологической. И все же факт остается фактом: достижения современной Роллану историографии, связанные с решением проблемы Жиронды, не учтены художником.

Однако можем ли мы на этом основании рассматривать «Игру любви и смерти» лишь как некое отступление, шаг назад по сравнению с ранними драмами «Театра революции»? Думается, не можем. Хотя бы потому, что именно в освещении темы Жиронды, связанной с образом Валле, в драме 1924 года выявляется (как справедливо уже отмечалось критиками, в частности, Т.Л.Мотылевой) большая мера исторической справедливости, глубины и потому критицизма, чем в пьесе 1899 года, что мы и постараемся показать далее. Наверное, в данном случае следовало бы прислушаться к самому Роллану, который как раз в 1924 году так определил суть и специфику своей внутренней эволюции: «Я думаю, что лучше определю формулу, которой я старался следовать, если применю сравнение и назову ее *дорогой, петляющей вверх*. Сколько раз эти петли, казалось, вводили меня назад или удаляли от поставленной цели! Но то были кольца *лассо*, брошенные на шею реальности, чтобы смирить и обуздать ее»¹⁰. Очередной «виток» «дороги, петляющей вверх», к конечной цели — постижению исторической истины, и знаменует «Игра любви и смерти».

В корреспонденциях, дневниковых записях и специальных комментариях к «Игре любви и смерти» Роллан неоднократно указывал, что замысел этой драмы как одного из звеньев «Театра революции» возник у него еще в конце 1890 — начале 1900-х годов. «Я хочу, — читаем в письме к С.Бертолини, — одну из моих драм Революции посвятить страсти. Иногда она доходила до безумия» (С.10, р.138). И в подтверждение последних слов Роллан далее рассказывает романтическую историю жирондиста Луве, которую, как можно понять из контекста письма, намеревается положить в основу сюжета задуманной драмы. После падения правительства Жиронды Луве вместе с друзьями по партии был изгнан из Парижа. Преследуемый властями, он бежал на юго-запад Франции, где вынужден был скрываться в каменоломнях Гасконии. Вдруг воспоминание о той, которую он любил, захватило Луве с такой силой, что он покинул друзей и устремился в Париж. Это было чистым безумием, замечает Роллан, ведь требовалось пересечь почти всю Францию, где на каждом шагу жирондиста-изгнанника подстерегала верная смерть... Но безумцу повезло, он добрался до Парижа, нашел любимую, а потом вместе с нею благополучно покинул Францию. Друзья же Луве, пытавшиеся отвлечь его от безумия, — все без исключения погибли.ⁱⁱⁱ

Примечательно, что Роллан, рассказывая о Луве, считает эту историю (при всей романтической исключительности) типичной для людей Французской революции. «Сколько подобных историй! Эти люди умели любить ... Когда не умеют любить — не умеют и действовать. Кто посредствен в любви, никогда не станет великим человеком» (С.10, р.139). Нетрудно установить источник, из которого Роллан почерпнул сведения о великой любви жирондиста-изгнанника. Им являются

«Мемуары» Луве¹¹, с которыми художник познакомился еще в период работы над «Торжеством разума».

Письмо к С.Бертолини было отправлено осенью 1903 года, когда Роллан уже прервал работу над «Театром революции». Но к поразившей его воображение истории Луве он вновь возвращается в 1924 году, воспроизведя ее в «Игре любви и смерти» в сюжетной линии, связанной с одним из главных героев пьесы Клодом Валле. Однако первоначальный замысел драмы претерпевает у Роллана существенные изменения. Если в планах конца 1890 — начала 1900-х годов образ жирондиста-изгнанника, одержимого безумной страстью к возлюбленной, рисовался художнику как величественный и героический, то в конечном своем воплощении (в драме 1924 г.) он оказался мнимо величественным, ложно героическим. Причем Роллан не просто предлагает нам образ уже развенчанного рыцаря-жирондиста. Он как бы включает нас в сам процесс развенчания Валле, воплощающего характерные черты людей своей партии. К развенчанию героя-жирондиста и сводится суть эволюции этого образа в драме.

Первому появлению Валле в «Игре любви и смерти» предшествует разговор о нем, который ведут в доме Курвуазье пришедшие сюда гости. Нам внушают, что Валле храбр, беззаветно предан своей идее, умеет увлекать за собой массы, наделен даром оратора и полемиста, он тонкий политик, блестяще образован и красив, молод и обаятелен. Понятно, что такого человека могла полюбить героиня драмы Софи, жена Курвуазье. И вот Клод Валле появляется в гостиной. Эффект, произведенный его появлением, потрясающ. Ведь только что в этой гостиной читалось сообщение одной из газет об очередных жертвах террора — изуродованных, обглоданных дикими зверями трупах жирондистов, найденных около Бордо. Среди них и с трудом опознанный труп Валле... Следующий за этой немой сценой всеобщего изумления и растерянности монолог героя проясняет ситуацию: Валле рассказывает Софи свою историю. Монолог этот — одно из самых захватывающих мест пьесы — почти целиком (вплоть до текстуального совпадения) основан на мемуарах Луве¹².

Однако характерно: уже первый монолог роллановского героя свидетельствует о том, что при всей романтической привлекательности чувство Валле глубоко эгоистично в своей основе. Любя Софи, не о ней, а о себе самом прежде всего думает Валле. «Рыцарский влюбленный, — замечает он Софи, — скорее чем подвергнуть опасности возлюбленную, отказался бы от свидания с ней... Я — нет! Моя любовь сильнее, чем страх за вашу жизнь. Вас погубить, погубить себя — пусть!.. Но прежде увидеть вас» (XIII, 35). Изначальная эгоистичность чувства Валле и определяет неизбежность разительной метаморфозы, которую претерпевает герой к финалу драмы. Смертельно напуганный обыском в квартире Курвуазье и вполне реальной перспективой ареста, Валле мгновенно преображается. И вместо романтического рыцаря, отважно ринувшегося однажды в самую пасть смерти во имя встречи с любимой, на сцене появляется жалкий трус, готовый на все во имя спасения своей

ⁱⁱⁱ О жирондистах подробнеем образом: http://vive-liberta.narod.ru/discuss/girond_ind.htm. Жан Батист ЛУВЕ де Кувре 12.06.1760 — 25.08.1797 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#louvet>

жизни. И Валле покупает спасение, расплачиваясь за него ценою жизни возлюбленной и ее благородного супруга Жерома Курвуазье.

Оказавшись «посредственным в любви», Валле «не состоялся» (в конечном итоге) и как революционер. В роллановском герое-жирондисте нет даже тени той одержимости верою, той преданности идеалу, во имя которых лучшие из деятелей его партии готовы были пожертвовать и жертвовали своими жизнями. И в этом смысле Валле — полная противоположность Луве, который, даже будучи классово ограниченным, недальновидным и неглубоким политиком, приносившим порою отечеству своими действиями больше зла, чем блага, всегда являл собою образец беззаветной преданности революции и созданной ею республике. Совсем иной Валле в «Игре любви и смерти». В своей революционной вере он так же поверхностен, как и в любви. Потому-то его вера и не выдерживает испытаний. В Париж Валле возвращается опустошенным и сломленным, лишенным каких бы то ни было политических принципов и гражданских чувств. Единственное, что еще сохранилось от бывшего партийного пыла Валле, — его ненависть к Робеспьеру, ненависть безудержная, безумная, стоящая на грани патологии. Пожалуй, только это и «унаследовано» Валле от его прототипа, характеризуя которого, историк А.Олар заметил, что «Луве с самого начала объявил себя противником Робеспьера», сосредоточив на нем «всю свою ненависть»¹³.

Итак, сравнение Валле с лирическим героем «Мемуаров» Луве позволяет заключить, что, опираясь на литературно-исторический источник и одновременно споря с ним, драматург создает персонаж, по существу ничего общего не имеющий с прототипом, но воплощающий, однако, общее мнение Роллана о лидерах жирондистской партии.

Теми же принципами обращения с источниками (опора на них и одновременно их переосмысление) руководствуется Роллан, работая над образом Курвуазье, воплощающим многие из черт его нравственного и политического идеала. «Жером де Курвуазье, — читаем в Предисловии к «Игре любви и смерти», — своим именем и характером вызывает в памяти двух мучеников: последнего энциклопедиста (Кондорсе. — Е.П.) и гениального Лавуазье; но сильнее всего здесь чувствуется человек со лбом победителя и с губами побежденного, Кондорсе...» (XIII, II). Позже, аннотируя пьесу в Предисловии к «Театру революции» в целом (1932), Роллан предложит еще более точную формулу: Курвуазье-Кондорсе. Уточнение это закономерно — и биографией своей и духовно-интеллектуальным обликом роллановский герой напоминает прежде всего идеолога и философа Французской революции Кондорсе.^{iv}

Созданию образа Курвуазье предшествовала, как мы убедились, серьезная работа Роллана над историческими источниками, связанными с именем Жана-Антуана Кондорсе. Так, автору «Игры любви и смерти» были, видимо, хорошо знакомы (помимо классических трудов

Ламартина¹⁴ и Л.Блана¹⁵) по крайней мере две работы А.Олара: «Политическая история французской революции»¹⁶ и «Ораторы революции». Не исключено также, что в орбите внимания драматурга оказались и вышедшие незадолго до «Игры любви и смерти» специальные труды о Кондорсе, принадлежащие историкам Л.Кайену и П.Аленгри¹⁷.

Работая над пьесой, Роллан мог опереться на сравнительно устойчивое (и к первому десятилетию XX века общепризнанное) мнение о Кондорсе, сформулированное, в частности, в названных выше трудах Олара. Последний из блестящей плеяды энциклопедистов, друг Вольтера, соратник и последователь Дидро, выдающийся математик, в 22 года избранный членом Французской Академии, Кондорсе занимал особое место в расстановке партийных сил Революции. Ушел он из жизни как репрессированный якобинским правительством жирондист, но отношения Кондорсе с Жирондой были сложными. «Во всем, что жирондисты могли сделать хорошего, он был вместе с ними, — говорил о Кондорсе один из его современников. — Но он неповинен во всем зле, которое они причинили из честолюбия или по ошибке»¹⁸.

Говоря о разногласиях Кондорсе с его партией, необходимо подчеркнуть, во-первых, что они возникли еще до падения Жиронды, и во-вторых, что они носили принципиальный характер, так как касались кардинальных проблем внешней и внутренней политики республиканского правительства. Так, Кондорсе с самого начала решительно не принял милитаристские планы Жиронды, в результате реализации которых Франция оказалась в конце концов втянутой в губительную для нее войну с монархической Европой. Решительно не одобрял Кондорсе и многие акты внутренней политики Жиронды — в особенности те, которые способствовали расколу Конвента и возникновению противоречий между Парижем и отдельными департаментами Франции. Отсюда закономерность столкновений Кондорсе с Луве, в частности по поводу злобной кампании, предпринятой Луве против Робеспьера осенью 1792 года. И хотя лидеры Жиронды любили, по словам Олара, «прикрываться великим именем Кондорсе», они «совершенно не следовали его советам»¹⁹. Напротив, объективно очень часто Кондорсе оказывался союзником не жирондистов, а якобинцев.

Однако и к партии якобинцев Кондорсе (даже в период обострения своих противоречий с Жирондой) примкнуть отказался. На это у него были серьезные основания, побудившие Кондорсе уже летом 1793 года объявить себя принципиальным противником монтаньяров. Непосредственной причиной конфликта оказалось принятие якобинской конституции. Сразу же после опубликования текста этой конституции Кондорсе выступил с резкой критикой ее основных принципов, напечатав статью, завершающуюся примечательным выводом: «Все, что во втором проекте есть хорошего, списано с первого проекта (имеется в виду проект самого Кондорсе. — Е.П.); дело ограничилось только искажением и порчею того, что имелось в виду исправить»²⁰. Адресованная французским гражданам, эта статья, выявившая со всею очевидностью

^{iv} Антуан Лоран ЛАВУАЗЬЕ 26.08.1743 — 8.05.1794 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref2.htm#lavs>
Мари Жан Антуан Никола КОНДОРСЕ 17.09.1743 — 29.03.1794 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref2.htm#cnd>

несогласие ее автора с социально-политической программой якобинцев, и вынудила правительство на издание закона об аресте Кондорсе.

Скрывшись (во избежание ареста) в надежном убежище (доме скульптора Верне, куда его привели друзья), Кондорсе именно здесь незадолго до кончины, весной 1794 года создал свой знаменитый «Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» — книгу, полную глубокой веры в безграничные возможности разума, в котором философ видел основу основ исторического, прогресса.^у Точные обстоятельства смерти Кондорсе не установлены. Известно лишь, что, заподозрив, будто тайна его убежища раскрыта, Кондорсе утром 5 апреля 1794 незаметно покинул гостеприимный дом Берне. Через День он был задержан как подозрительный в окрестностях Парижа, и отправлен в тюрьму Бург ла Ран, где наутро его нашли уже мертвым. Предполагают, что Кондорсе окончил жизнь самоубийством, приняв яд, взятый им некогда у Кабаниса²¹. Эти факты биографии Кондорсе были, конечно же, хорошо известны Роллану. Как же он распорядился ими?

Сравнительный анализ образа Курвуазье и его реально-исторического прототипа заставляет констатировать прежде всего следующее: внимание Роллана привлекли факты, связанные преимущественно с общественно-политической деятельностью Кондорсе. Что касается личной жизни героя, в частности, его интимной драмы, приобретающей такое большое значение в сюжете «Игры любви и смерти», то она ничего общего с реальной историей Кондорсе не имеет. В отличие от Курвуазье Кондорсе был вполне благополучен в своей семейной жизни. Обожаемая им жена любила его до самозабвения. Счастлив был Кондорсе и как отец (напомним: супруги Курвуазье бездетны, о чем оба жалеют в финале драмы). Даже возраст роллановского героя отличен от возраста его прототипа: в «Игре любви и смерти» много говорится о преклонных годах Курвуазье, отдаляющих его от еще молодой супруги; Кондорсе же ушел из жизни, едва достигнув пятидесятилетия. Наконец, не воспользовался Роллан покрытым тайной финалом жизни Кондорсе. Если в драме и сохранены элементы романтической необычности, то все они сконцентрированы исключительно в сюжетной линии Валле. В истории же Курвуазье они были бы просто неуместны, так как отвлекали бы внимание от главной мысли, носителем которой выступает этот герой — человек высокого общественного сознания и долга, человек, переживающий кризис веры. Веры революционной, политической, составлявшей смысл его жизни.

Вот первоначальная характеристика Курвуазье, составленная из отдельных реплик персонажей драмы, собравшихся весенним утром в доме Курвуазье по приглашению его жены: Великий человек, «который был другом Вольтера, а нынче друг Карно ..., который был советником энциклопедистов, а ныне — советник Верховного Комитета. ...Ученый-филантроп, философ, член Академии и член конвента... Слава, основанная при предпоследнем короле и оставшаяся прочной после

падения королей, слава, мимо которой проходят все режимы, сгибающие всех, между тем как она остается ненарушимой, среди бешеных партий, разрывающих друг друга» (XIII, 24).

Высокий политический и моральный авторитет Курвуазье основан (как мы узнаем в дальнейшем) не только на достоинствах личности героя — человека, созданного (как любил выражаться Роллан) из природного материала, на редкость добротного и прочного. Талантам Курвуазье, его великим познаниям и упорному труду отечество обязано своими легендарными победами в боях с монархической Европой, укреплением и приумножением своей боевой славы. Последнее обстоятельство настолько принципиально для Роллана, что во имя него художник счел возможным пойти на недопустимую (с точки зрения какого-нибудь «историка-гробокопателя») вольность и дополнил портрет Курвуазье, в отличие от Кондорсе как его реального прототипа, чертами личности другого человека — талантливого ученого-химика Лавуазье, способствовавшего своими открытиями значительному увеличению производства пороха и улучшению оружия республиканской армии. Кстати, только этот факт биографии Лавуазье, как нам удалось установить, и был дополнительно включен Ролланом в биографию Курвуазье. В остальном же художник «шел» от Кондорсе.

Однако «шел» не дословно, не фотографически точно воспроизводя биографию прототипа. И коррективы, в нее внесенные, весьма примечательны для понимания авторской концепции, воплощенной в этом образе драмы. Так, в «Игре любви и смерти» принципиально сохранено и даже усилено в политическом облике Курвуазье антижирондистское начало, благодаря чему роллановский герой оказался максимально приближен к якобинцам. Причем не просто к якобинцам, а к якобинцам группы Робеспьера. Не случайно личным другом Курвуазье является сам Карно — один из последовательных проводников политики революционного террора и, следовательно, один из самых ярых противников партии Дантона. Характерно, что герой драмы тоже не принимает Дантона. «...Я не любил этого человека, — признается он жене. — Это брызжущая пеной ярость, этот поток, полный грязи, этот демон необузданного, но рассчитанного неистовства, эти низменные инстинкты и коварство мне были отвратительны» (XIII, 40). Акцентируя личную неприязнь Курвуазье к Дантону, Роллан идет на прямое нарушение правды реального факта. «...Кондорсе глубоко восхищается Дантоном, — читаем в монографии Л.Кайена, — ...он одобряет его политику, верит в его лояльность, высоко ценит его таланты; он считает его необходимым человеком, который один может Удержать виновников беспорядка и осуществить объединение Парижа и Франции»²².

Думается, есть серьезные основания предположить, что столь явное смещение акцентов в симпатиях и антипатиях Курвуазье имело для Роллана принципиальное значение. Акцентируя неприятие героем Дантона, драматург не только максимально конкретизирует политическую позицию Курвуазье в борьбе партийных группировок весной 1794 года. Заставляя героя решительно отказаться голосовать за

^у Текст: <http://enlightment2005.narod.ru/arc/condorcet1.pdf>

казнь Дантона, Роллан выявляет тем самым всю сложность отношения Курвуазье к политике робеспьеровской партии. Неофициальный советник Верховного Комитета^{vi}, он впервые открыто заявляет себя человеком, не приемлющим генеральную линию этого Комитета.

Известно, что Кондорсе никакого участия в историческом заседании Конвента, посвященном «делу Дантона», не принимал. Однако, верный своим принципам свободного обращения с историей, Роллан отправляет Курвуазье-Кондорсе в качестве полномочного представителя народа в зал заседаний Конвента 31 марта 1794 года. Именно отказ героя голосовать за арест Дантона и решает его судьбу.

Сопоставление роллановского героя с героем реальной истории заставляет констатировать, что при всем безусловном сходстве Курвуазье не повторяет своего прототипа. Следовательно, перед нами не столько достоверный портрет конкретной исторической личности, сколько художественное воплощение определенного типа, живущего в сознании Роллана, типа, в котором обобщены характерные черты представителя интеллектуальной элиты времен революции 1789 года. Органически вбирая в себя как отдельные составные компоненты факты биографий действительно существовавших людей, этот тип, однако, «материализуется» в драме как характер вполне оригинальный и цельный, «живущий» по законам собственной логики, в которых обобщен опыт духовного бытия поколения французской интеллигенции эпохи французской революции.

Сравнивая Курвуазье с героями прежних драм «Театра революции», нельзя не обратить внимание на то, как обогатился и усложнился духовный мир роллановского героя. Именно с «Игры любви и смерти» в творчестве Роллана начинается новый этап в преодолении устойчивой традиции буржуазной литературы XIX века (обычно изображавшей революционера существом фанатичным и потому в духовном отношении ущербно-примитивным)²³, этап, столь блистательно завершившийся в 1930-е годы созданием полнокровных, многогранных реалистически очерченных характеров Робеспьера, Сен-Жюста и их друзей-единомышленников в последней трагедии цикла. Немало способствовал успешному преодолению этой традиции и сам тип избранной драмы — драмы интимно-психологической, предполагающей необходимость пристального внимания к внутренним процессам духовной жизни героя, представленного не в официальной обстановке, а среди близких ему людей или же наедине с собственными мыслями и переживаниями²⁴.

Курвуазье унаследовал главные из черт своих предшественников по «Театру революции»: их беззаветную преданность республике, высокую принципиальность и абсолютное бескорыстие в борьбе. Вместе с тем Курвуазье, конечно, и отличен от них, что определено новым мироощущением роллановского героя-революционера.

Как бы возвращаясь к «больной проблеме XIX века» (Б.Г.Реизов^{vii}), творец «Игры любви и смерти» вновь предлагает нашему вниманию дилемму, нашедшую классическое (для него) воплощение в шекспировских образах Гамлета и Фортинбраса: Мысль и Действие. Жером Курвуазье в данном случае и являет собою образец героя, не столько действующего, сколько размышляющего, анализирующего и переживающего. В этом и состоит его отличие от предшественников по циклу, для которых сфера сознания, чувства и сфера активного политического действия, борьбы никогда не были противопоставлены друг другу. Вместе с тем бездейственность, политическая пассивность роллановского героя совсем не являются чертами его природы. Прежде он был весьма решителен и активен. Теперь же сфера действий Курвуазье принципиально ограничивается либо акциями чистого милосердия, либо стремлением в меру своих сил влиять «умиряющим образом» на хозяев жизни и смерти, которые, по убеждению героя, в пылу ожесточенных битв потеряли разумную терпимость.

Важно подчеркнуть, что, заняв позицию «над схваткой», Курвуазье не испытывает каких бы то ни было иллюзий. Но главное — он лишен надежд на будущее. Отсюда — глубокий пессимизм роллановского героя, определяющий его мировосприятие, созвучное той атмосфере трагического, которая заполняет все пространство драмы. Один из творцов и идеологов революции, Курвуазье вынужден с горечью констатировать, что первоначальные планы революции коренным образом разошлись с ее реальными результатами (знакомый нам еще по ранним драмам цикла мотив!). Свершенная во имя гуманности и справедливости, революция эта — цепной реакцией событий — оказалась подведена к торжеству политики все усиливающегося террора, который, по твердому убеждению Курвуазье, не только ничего общего не имеет с принципами гуманизма, но губительным образом действует на сам организм республики, разрушая единство ее рядов и пробуждая в людях эгоистические стремления и чувства. Логическим следствием рокового течения событий и является состояние Франции весной 1794 года, представленное в драме как в сценах частной жизни (мысли и действия гостей Софи в первых сценах драмы), так и в сценах жизни политической (поведение членов Конвента в момент подписания декрета об аресте Дантона).

Кульминационным моментом в развитии этой темы и является монолог героя о заседании Конвента, начинающийся фразой «Это уже не люди! Это стадо зверей, раблепных и жестоких» и завершающийся мрачной сентенцией: «Человек рожден быть рабом. Человек рожден быть предателем. Все, что делаешь, чтобы освободить его, все, что пытаешься сделать, чтобы поднять его, приводит лишь к тому, что глубже открывается его животная сущность. Что я сделал? Я погубил свою

^{vi} Трудно сказать, чья тут ошибка, возможно, Е.А.Петровой. Существовали два комитета - Комитет общественного спасения (в состав которого и входили Карно и Робеспьер), и Комитет общей безопасности.

^{vii} Борис Георгиевич РЕИЗОВ 1.11.1902 — 21.03.1981, историк литературы, неоднократно обращавшийся к теме Великой французской революции, <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#reisov>

жизнь!..» (XIII, 38–42).

Характерно, что мрачные выводы Курвуазье относительно крушения его веры *предшествуют* его объяснению с женою по поводу Валле. Следовательно, трагическое мироощущение героя связано прежде всего с его опытом в сфере политической жизни. Что же касается интимной драмы Курвуазье, узнающего о том, что Софи уже давно тайно любит другого мужчину и теперь готова уйти с ним, то она лишь довершает крушение веры героя. Именно признание жены, став последней каплей, переполнившей чашу горя, и побуждает Курвуазье решиться на явное самоубийство: передать сыщикам полиции свои бумаги, содержащие критику якобинской конституции. Бумаги эти, как известно, попадают в руки Крапара - персонажа, с которым связана одна из важнейших тем «Игры любви и смерти». Вчерашний уголовник является в дом Курвуазье наделенным полномочиями представителя революционной власти. Пользуясь своим правом, Крапар не только учиняет настоящий погром в квартире ненавистного ему депутата-академика, но и откровенно, нагло издевается над супругами Курвуазье. Характерна одна из последних фраз Крапара в пьесе, выражающая кредо этого негодяя. В ответ на слова Карно о том, что для республики гениальная голова Курвуазье дороже «сотен ослиных голов», подобных крапаровским, Крапар бросает: «Я не доверяю орлам. ...Они выходят из ряда. Надо подстричь им крылья! Все должны быть равны!» (XIII, 52). И автор не сомневается, что, получив полноту политической власти, крапары, конечно же, осуществят эти угрозы, ибо мирное сосуществование Крапара и Курвуазье невозможно. А для членов Комитета Общественной безопасности, пользующихся услугами крапаров, — возможно. Как возможно оно в принципе и для Карно, представляющего Верховный Комитет в драме.

Спор героя с Лазаром Карно^{viii} — его вчерашним соратником и другом — и выявляет истоки противоречий между современным якобинским правительством и Курвуазье, составляющих основу политического конфликта драмы. Придавая ему особое, ключевое значение, Роллан писал в краткой аннотации к «Игре любви и смерти». «Сознание личное и сознание государственное сталкиваются в лице Курвуазье-Кондорсе и Лазара Карно» (XII, 142).

«Умственная деятельность Ромена Роллана, — заметил Ж.-Р.Блок, — в значительной части состояла в страстном размышлении о революции как обостренной форме отношений между человеком и обществом, между индивидуумом и государством»²⁵. Замечание это было высказано именно в связи с «Игрою любви и смерти», точнее — с теми дополнениями, которые Роллан в 1939 году счел необходимым внести в ключевой момент пьесы — спор-диалог Курвуазье и Карно.

Возвращаясь позже к этому моменту, Роллан заметил в письме к Ж.-Р.Блоку: «Следовало бы всегда стараться иметь в виду эпический цикл («Театр революции» в целом. — Е.П.), фрагментами которого они

(отдельные драмы, в частности «Игра любви и смерти». — Е.П.) являются. Те или иные суждения, высказанные в драме, суть суждения определенного этапа, исправленные и дополненные на дальнейших этапах путешествия»²⁶.

Итак, чем же примечательно решение одной из центральных проблем «Театра революции» — политика и нравственность, личность и государство — в «Игре любви и смерти» как произведении определенного этапа внутренней эволюции Роллана? Характеризуя особенности этого этапа, Роллан писал: «Новый долг открылся мне, путь спасения для всех; и это не было ни приятием насилия, ни отречением от жизни, но утверждением свободной души, которая отказывается вступать в сделку со всяческой тиранией и высокая миссия которой — защищать как от Реакций, так и от Революций священный идеал Свободы и Разума, не зависящий ни от каких властей, ...свободный от любых преград, национальных или социальных, и близкий свободным душам во всем мире»²⁷.

Этой принципиально новой (по сравнению с позицией конца 1890 — начала 1900-х годов — времени создания первых драм «Театра революции») позиции Роллан сохраняет верность в «Игре любви и смерти», о чем уже неоднократно писали наши и зарубежные литературоведы. Отсюда — пафос спора Курвуазье с Карно. Отсюда — особый колорит образа Карно, выступающего в драме как некая идеологическая противоположность «свободной душе» — Курвуазье. Отсюда, наконец, и особая значимость в общем контексте сцены тезисов-формул Карно, подобных таким, как: «Я хочу достигнуть цели. Какой ценой ни пришлось бы мне за нее заплатить», «Научимся жертвовать настоящим ради будущего!», «Прогресс человечества стоит нескольких пакостей, а если нужно, и преступлений» (XIII, 54).

Против этих принципов философии Карно решительно восстает Жером Курвуазье, который мог бы возразить представителю Верховного Комитета в драме словами другого героя Роллана — Клерамбо: «Неверно думать, будто цель оправдывает средства. Для истинного прогресса средства еще важнее, чем цель... Они воспитывают человеческое сознание или в духе справедливости, или в духе насилия. И если в духе насилия, то никакой образ правления не устранит угнетения сильными слабыми. Вот почему я считаю, что защищать моральные ценности необходимо, и в период революции — еще больше, чем в обыкновенное время. Ибо революция — это переходный возраст, когда дух народов наиболее склонен к переменам» (13, 31–32).

Почему именно Карно был избран Ролланом как антагонист Курвуазье? Как бы в предвидении этого вопроса В.Е.Балахонов замечает: «Карно избран здесь не случайно: именно на него Роллан возлагал ответственность за террор в последний период якобинской диктатуры»²⁸.

Сравнивая Карно с «реальными политиками» в роллановских драмах конца 1890 — начала 1900-х годов, нетрудно заметить, как изменилось отношение Роллана к этому типу героя. Не случайно и то, что при всей противоположности интеллектуально-нравственного облика Карно и

^{viii} Лазар Никола Маргерит КАРНО 13.05.1753 — 2.08.1823 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#camot>

Крапара оба они представляют одну и ту же государственную – жестокую и бездушную – машину, против которой восстает Курвуазье. В отличие от Кенеля в «Волках» (по-своему безусловно величественного и трагического) или Сен-Жюста в «Дантоне», жертвующих во имя революции истиной и справедливостью, Карно в «Игре любви и смерти» никакого сочувствия и тем более восхищения в нас не пробуждает.

Возвращаясь к этому герою позже, на новом этапе своей внутренней эволюции, Роллан сочтет необходимым внести существенные коррективы в портрет Карно, призванные оправдать и возвысить героя, приблизив его к «реальным политикам» ранних драм цикла. Непосредственным поводом для этого станет участие Роллана в подготовке спектакля по «Игре любви и смерти» в «Комеди Франсез». Именно в редакции 1939 года в ответ на реплику Курвуазье о том, что он выходит из сферы действия (и жизни), так как устал от сложностей и противоречий революции, обернувшейся кровавым террором против всех инакомыслящих, Карно заметит: «А мы, ты думаешь, мы не устали? Устали до того, что иногда валимся с ног, устали от гнетущего сознания того, что мы прикованы к неумолимой машине, фабрикующей террор! Но что же делать? Если эта машина остановится, на мир низвергнется другой террор, черный террор, белый террор – саван... Я не хочу, чтобы они похоронили свет. Я не хочу, чтобы наша революция умерла. Я хочу, какими бы то ни было средствами и какой бы то ни было ценой, чтобы человечество жило, чтобы оно жило с высоко поднятой головой, увенчанное свободой! Я заплачу за это, если понадобится, своим собственным позором»²⁹.

Характерно, однако, что и после введения столь важных дополнений в текст монологов Карно этот персонаж не стал и в редакции «Игры любви и смерти» 1939 года тем героем, с которым Роллан связывает свои представления об истинном вожде революции. Ибо, отдавая должное силе и твердости характера, талантам и организаторским способностям, действительно беззаветной преданности революции, характеризующим Карно как одного из выдающихся деятелей якобинского Конвента, Роллан так и не принял в Карно того, что очень прочно и навсегда ассоциировалось в сознании художника с «реальным политиком» макиавеллевского типа. В «Робеспьере», завершеном незадолго до возвращения Роллана к «Игре любви и смерти», Карно, оказавшись в числе действующих лиц пьесы, охарактеризован не с наилучшей стороны. Повествуя о гибели якобинской республики, Роллан одним из виновников этой гибели делает именно Лазара Карно как участника заговора против Робеспьера. Причем характерно: на путь преступления перед революцией (пусть даже непредвиденного, непреднамеренного) Карно как раз приводит пренебрежение законами высокой нравственности, пренебрежение, позволившее ему вступить в нечистый союз с отъявленным негодяем и интриганом Фуше, организующим контрреволюционный переворот 9 термидора.

Примечательно и то, что в трагедии 1938 года «Робеспьер» ее главный герой, воплощающий политический и нравственный идеал Роллана, являет собою – в данном отношении – полную

противоположность Лазару Карно, ибо моральная нечистоплотность для него в принципе немыслима. Даже если бы это было единственным средством спасения республики. Неколебимость нравственной высоты и чистоты Робеспьера, так же, как его максимализм, подчас граничащий с благородным «донкихотством», и роднят (в известной мере) главного героя трагедии 1938 года с Жеромом Курвуазье. Однако это безусловное сходство не снимает вопроса о принципиальных различиях в типе героев Роллана 1924 и 1938 годов.

Пониманию сути этих различий немало способствуют дополнения, внесенные драматургом в текст диалога Курвуазье и Карно, в частности, знаменательные строки, в которых сам Роллан устами Карно осуждает «нейтральную позицию» Курвуазье, отказывающегося принять участие в ожесточенной борьбе партий на той или иной стороне. «Твоя роль моральной оппозиции, отрицающей действие, – выигрышная роль, ее легко играть. Ты ничем не рискуешь, кроме собственной жизни... Жизнь!.. Но мы, члены Комитета, мы не имеем ни времени, ни права думать о жизни! Мы обязаны спасать день за днем, час за часом нашу революцию – народ, который ее произвел, Францию, на которую напали все кровавые своры мировой реакции. Одна минута опоздания или нерешительности, и взбесившиеся псы вгрызутся в наше мясо и разорвут в клочья все, что мы любим и уважаем, ты и я...»³⁰. Очевидная справедливость критики Карно (признаваемая, кстати, самим Курвуазье) и поставит последнюю точку в споре-поединке.

Внутренняя логика характера Курвуазье диктует неизбежность ухода героя из жизни, утратившей для него свой прежний высокий смысл. Именно в финале драмы с наибольшей очевидностью и выявляется несходство Курвуазье с его прототипом – Кондорсе, который, по образному выражению Роллана, уже «со смертью в сердце, но с лучистым взором ...вписывал в «Успехи человеческого разума» свой символ веры, завершающийся возгласом: «Наука победит смерть» (XIII, 11). Иной – более трагический – финал жизни Курвуазье, о котором можно было бы, пожалуй, сказать словами Ренана, цитируемыми Ролланом в небольшой статье 1924 года: «Истинный философ мужествен; он легче идет на смерть, чем другие. Он видит суетность всего» (14, 483). И, действительно, насколько жалок и ничтожен в своей жажде жизни Валле, настолько величествен в добровольном отречении от жизни Курвуазье. Надвигающаяся на героя в конце драмы смерть не воспринимается ни самим им, ни нами как ужасная развязка. Ибо смерть эта несет с собой избавление от нравственных мук и неразрешимых противоречий. И потому она для роллановского героя желанна. Подобно смерти шекспировского Гамлета (в интерпретации Роллана) смерть Курвуазье не только величественна, но по-своему даже поэтична, так как возвращает гармонию в истерзанную душу героя.

Обретению этой гармонии в немалой мере способствует жена Жерома – Софи Курвуазье. Впервые в «Театре революции» свой идеал человека эпохи 1789 года Роллан воплощает в женщине, отводя ей первостепенную по значению роль в революционной драме.

Отправляя «Игру любви и смерти» С.Бертолини, Роллан 1 сентября 1925 года писал: «Я посылаю Вам «Игру», не удивляйтесь, увидев в пьесе свое имя. Волей истории ее героиня носила то же имя — Софи де Кондорсе. ...Однако Вам не придется краснеть от этого совпадения, ибо Софи де Кондорсе — одна из самых чистых фигур нашей Революции» (С.11, р.302). О том, что в чертах главной героини «Игры любви и смерти» можно узнать «затуманенный облик Софи де Кондорсе»^{ix}, художник писал и в Предисловии к драме.

Источники, питавшие творческую мысль Роллана, были в данном случае, видимо, те же, что и при создании образа Жерома Курвуазье, — от трудов Ламартина и Л.Блана до исследований Олара, Кайена и Алангри.

Центральное место, занимаемое Софи в расстановке действующих лиц драмы, определено самим типом пьесы. Именно Софи Курвуазье, от поведения которой зависит разрешение любовной коллизии пьесы, и является главной героиней сюжетного действия «Игры любви и смерти». В основе коллизии противоречие, характерное для театра классицизма: являясь женою Курвуазье, но влекомая страстью к Валле, Софи оказывается перед дилеммой — внять мольбам Валле, соединив свою судьбу с его судьбою, или же, навсегда отказавшись от надежд на счастье взаимной любви, сохранить верность супружескому долгу. В том, как Софи решает для себя эту дилемму, и выявляется сила и благородство ее характера.

В своих размышлениях и тем более поведении Софи менее всего руководствуется сугубо личными и, следовательно, эгоистическими побуждениями и интересами. В этом смысле она — полная противоположность Валле. Характерно: решительно отвергнув «предложение» возлюбленного во дни его славы и благополучия, Софи готова принять безумный план Валле, находящегося в положении человека, гонимого властями, обреченного. Потрясенная силою чувства своего «романтического рыцаря», героиня сама — неожиданно увлеченная потоком уже ничем, казалось бы, не сдерживаемой страсти, — теперь объята только одним желанием: любой ценою спасти любимого. Во имя этого Софи готова пожертвовать собственной жизнью — более того, жизнью своего мужа, ибо ей прекрасно известно, чем грозит заступничество за жирондиста-изгнанника члену Конвента Жерому Курвуазье.

Однако трагедия мужа, вернувшегося с заседания Конвента потрясенным и сломленным новыми проскрипциями правительства, как

^{ix} Софи КОНДОРСЕ (ГРУШИ) 1764 — 8.10.1822 http://vive-liberta.narod.ru/revol_fem/revol_fem_1.htm#sofi-c

Допустимо предполагать, что сюжет «Игры...» опосредовано связан с историческими персонажами, помимо названных - Жан-Мари Роланом (19.02.1736 — 10.11.1793; <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#rlnd>), его женой Жанной-Мари /Манон/ (18.03.1754 — 8.11.1793; http://vive-liberta.narod.ru/revol_fem/revol_fem_1.htm#manon) и Франсуа Никола Леонаром Бюзо (1.03.1760 — 20.06.1794; <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref2.htm#bzt>).

бы возвращает Софи разум. Увидев человека, глубоко уважаемого ею, духовно близкого ей, в несчастье, героиня вновь становится сама собою — доброй и мудрой подругой, советчицей Жерома Курвуазье. Именно в сцене объяснения с мужем и раскрывается истинный облик Софи как одной из «самых чистых, прекрасных фигур Революции». Лишив Курвуазье твердости веры и исторического оптимизма, отличавших Кондорсе в последние месяцы его жизни, Роллан все это передает Софи. «Мы... начали Революцию для освобождения и возвышения человека, — напоминает героиня мужу. — Мы не скрывали от себя ни трудностей, ни опасностей. Быть может, мы виноваты в том, что слишком рано поверили в победу. ...Надо ли об этом жалеть?.. Мы не увидим своими глазами Обетованной земли. Но разве мало того, что мы знаем, где она, и можем указать к ней дорогу? Другие, более молодые, придут продолжить прерванный путь. Мы, связанные нынешним часом, утешимся в них!» (XIII, 42—43). Устами Софи и выражена главная мысль «Игры любви и смерти» — пьесы, прославляющей Революцию как начало обновления мира, принимающей Революцию в целом, со всеми ее сложностями и противоречиями, ибо сложности и противоречия эти обусловлены диалектикой самой истории, внутренние законы которой сумел предугадать в своих гениальных трудах ученый Курвуазье-Кондорсе.

Таким образом, постановкой и решением проблемы революции «Игра любви и смерти» органически включается в роллановский цикл — а не противоречит ему, как пытаются доказать некоторые критики, — дополняя и обогащая его новым типом драмы, драмы интимно-психологической.

И образцом, на который ориентируется в данном случае Роллан, оказывается классицистическая трагедия расиновского типа с акцентом на изображении сложного внутреннего мира героя, подверженного влиянию сильных и подчас грозных в своем могуществе страстей, которые вступают в своеобразный поединок с человеческим разумом, волей. Причем поединок этот, как правило, завершается торжеством интеллекта над иррациональными чувствами, интеллекта, который, в конечном итоге, проясняет и просветляет чувства, стимулируя духовный рост героя, освобождающегося па наших глазах от заблуждений. Расиновский тип трагедии (как некогда, во времена «Волков» — корнелевский) наиболее всего и соответствовал творческим устремлениям Роллана, озабоченного в период «Игры любви и смерти» прежде всего отношением государства к человеку (а не человека к обществу вообще, что характерно для героического театра Корнеля). могла не привлечь Роллана расиновская трагедия и отстаиваемой ею концепцией любви как начала альтруистического, связанного с мотивами самоотверженности и жертвенности.^x

^x О «расиновских» и «корнелевских» типах см., например: *Д.Обломиевский, «Литература Великой французской революции 1789-1794 годов», <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p88089830.htm>*

В одном из писем к С.Бертолини Роллан, сетуя на трудности, встающие на пути художника, пытающегося проникнуть в тайны человеческого бытия, замечает: «Возможно, жизнь проявляет себя полностью, с корнями, в моменты жертвенности, героизма, любви – они длятся секунды и проносятся молниями. Я полагаю, что наиболее полно жизнь проявляет себя в прекрасных смертях, где она отдает себя в дар, с полным сознанием того, что она дает, и радости от этого» (С.10, р.150). В свете этого суждения и обретает особый смысл решение роллановской героини принять смерть вместе с Жеромом Курвуазье, которого Софи в финале драмы вновь примиряет с миром людей, возрождая в муже утраченную им веру.

Строго соблюдены в «Игре любви и смерти» и три единства расиновской трагедии, сообщающие пьесе Роллана «соразмерность пропорций, собранность формы, строгость и энергию», то есть все то, что ценил в драматическом произведении сам Роллан – художник-реалист (В, 408). Из всех пьес «Театра революции» именно «Игру любви и смерти» он считал наиболее совершенной в художественном отношении, объясняя этим необычный сценический успех своей драмы, сразу же принятой к постановке десятками театров мира.

Однако уже первые спектакли по «Игре любви и смерти» со всею очевидностью выявили не только сильные, но и уязвимые ее стороны, связанные с концепцией якобинского террора в драме. Пример тому – хотя бы постановка «Игры любви и смерти» в Пражском Национальном театре (1926). Судя по рецензии З.Неедлы, революция в этом спектакле была представлена (с очень определенным намеком на события в Советской России) как «шум, убийство и ужас», которым противостоит высокое в своей трагической бескомпромиссности сугубо частное чувство героев. Примечательно, что и сам З.Неедлы воспринял новую пьесу Роллана не столько как пьесу о революции, сколько как «поэму о любви и смерти, о сильной преданности одного человеческого сердца другому в момент опасности, когда смерть стоит у дверей»³¹. Будучи противопоставленной критиком прежним пьесам «Театра революции», «Игра любви и смерти» по существу исключалась из исторического цикла Роллана. Не воспринял Неедлы – как и коллектив чешского национального театра, постановку которого он рецензировал, – «Игру любви и смерти» и как пьесу историческую, посвященную не революции вообще, а французской революции, представленной в конкретной кризисной ситуации весны 1794 года.

Снова Роллан не был понят, снова актуальное в проблематике его пьесы затмило для читателей и критиков историзм характеров и ситуаций, воспроизведенных в ней. В аспекте тишь острейших проблем современности и навязанных зарубежными интерпретаторами пьесы аналогий с русской революцией анализирует «Игру любви и смерти» и А.В.Луначарский в специальной (излишне резкой и во многом несправедливой) статье, посвященной этому сложному произведению Роллана³².

Начало нового этапа в эволюции мировоззрения и творчества Роллана сам художник датирует сентябрем 1925 года. По-прежнему

находясь в Швейцарии, Роллан снова оказывается духовно вовлеченным в самую гущу начинающейся схватки двух политических сил эпохи: сил прогресса и сил реакции. Изменяется общественная ситуация в Европе. Поднимает голову фашизм. И одними из первых его жертв оказываются итальянские гуманисты Маттеоти и Амендола. Будучи духовно близкими Роллану, оба разделяли и политические иллюзии Роллана: оба были противниками насилия.

Вслед за известием о гибели Маттеоти и Амендолы в Вильнев приходят все новые и новые письма о преступлениях фашистов. «В течение всего 1925 года, – пишет Роллан во «Внутреннем путешествии», – меня в моем уединении осаждали вопли угнетенных страдальцев со всех концов земли. ...Мог ли Оливье, друг Кристофа, не терзаться всеми этими страданиями, этими призывами о помощи? Мог ли он не присоединить свой протест к протесту людей, переживающих «несчастье ближнего, как свое собственное»? ...И в сентябре 1925 года я публично заявил, что я – *со всеми угнетенными против всех угнетателей*» (В, 208).

Итак, выбор сделан – Роллан определил свое место в политическом конфликте эпохи. В 1926 году он становится одним из вождей только что созданного антифашистского комитета, цель которого объединить все прогрессивные силы Европы в борьбе с наступающим фашизмом. Второй руководитель комитета и инициатор его создания – Анри Барбюс. Чуть позже вместе с Барбюсом Роллан организует антивоенный конгресс в Амстердаме и международный конгресс в защиту культуры в Париже. Отныне пути бывших участников жаркой полемики сольются в стремлении к общей цели – отстоять дело мира и демократии от нового нажима реакции.

В 1927 году Советская Россия празднует свое десятилетие. Отстояв независимость в борьбе с внешним и внутренним врагами, она теперь уверенно возводит новый мир. Большевистский нарком просвещения А.В.Луначарский посылает Роллану приглашение на юбилейные торжества. В ответ на это знаменитый писатель спешит направить в Москву свое «Приветствие к величайшей годовщине в истории народов». «Я считаю 7 ноября 1917 года величайшей датой в истории человеческого общества с прославленных дней Французской революции; – читаем в нем, – и на сей раз человечество сделало новый шаг вперед, еще более важный, чем тот, который отделял Французскую революцию от старого режима» (13, 152).

Исчезает характерное для Роллана начала 1920-х годов восприятие Октябрьской революции как революции, находящейся в состоянии кризиса, подобного кризису, поразившему Великую французскую революцию накануне 9 термидора. Теперь Роллан уже не сомневается, что «опыт русских большевиков» удался. Все это, вместе взятое, и заставляет Роллана пересмотреть свое отношение к политике революционного насилия. Итог пересмотра запечатлен в важнейшем документе! 1928 года – в «Ответе писателя русским художникам-эмигрантам К.Бальмонту и И.Бунину». «Нет, я никогда не забываю и

хорошо знаю, каких страданий стоили десять лет Русской революции!.. — читаем в нем. — Но я без колебаний делаю свой выбор в происходящем ныне поединке между революционной Россией и остальным миром». И далее Роллан поясняет мотивы этого выбора, который связан приятием народа России, пытающегося «создать новый порядок». «Этот новый порядок подобен плоду, который только что вышел на свет из утробы матери и еще не обмыт, еще весь в крови. Но я принимаю новорожденного, ведь он — надежда... будущего человечества!.. Человеческий прогресс... оплачивается ценой миллионов жертв.

И все-таки человечество идет вперед...

Оно идет сегодня,

Перешагивая,

Через вас. Через нас» (13, 161–162, 168).

Новая позиция Роллана в отношении к революционному усилию (якобинцев и большевиков) находит свое воплощение в пьесах «Вербное воскресенье» (1926) и «Леониды» (1927), представляющих важный этап в становлении историзма художника.

В этих драмах осуществлен давний замысел Роллана представить Французскую революцию в широкой панораме истории последней трети XVIII века: от истоков до конечных результатов. Отсюда естественное раздвижение границ в роллановском цикле. Если в прежних драмах «Театра революции» (исключая «Четырнадцатое июля») объектом художественного исследования неизменно выступал период якобинской диктатуры, то действие «Вербного воскресенья» происходит за пятнадцать лет до начала революции — в 1774 году, а события «Леонид» разворачиваются три года спустя после 9 термидора, в 1797 году. Выполняя роль Пролога и Эпилога в «Театре революции», драмы эти образуют некое единство: в них действуют два главных героя, представляющих основные силы, столкнувшиеся в великом поединке 1789 года: граф д'Аваллон, впоследствии принц де Куртене, и Матье Реньо — человек третьего сословия, адвокат, член якобинского Конвента.

Причины, побудившие отнести действие «Вербного воскресенья» к 1774 году, Роллан раскрывает так: «Прежде всего, мне хотелось великую трагедию, которая взрыла недра Европы и бросила в них свои семена, освятить именем озаренного Предтечи. Она принадлежит ему» (XII, 147).

Имя Жан-Жака Руссо — предтечи Великой французской Революции — появлялось и в прежних драмах роллановского цикла. Но то были лишь упоминания, носившие если не случайный, то частный характер. Лишь в дилогии тема Руссо впервые поднята на уровень историко-философского обобщения. Отныне она станет важнейшей в научно-художественных изысканиях Роллана, побуждая его не только к углубленному изучению наследия Руссо, но и к тщательным штудиям специальных трудов, посвященных истокам Французской революции. Подготовленный и изданный в конце 1930-х годов том произведений Руссо, открывающийся очерком «Жан-Жак Руссо», с одной стороны, и трагедия «Робеспьер», по своему продолжающая дилогию 1920-х годов и вместе с тем корректирующая многие ее положения, с другой, — закономерный

результат грандиозной работы писателя по изучению творческого наследия великого просветителя в контексте революции 1789 года.

«Вербное воскресенье» — первый значительный этап в этой работе. В нашем литературоведении уже утвердилось мнение, будто Роллан в «Вербном воскресенья» искажил облик Руссо: «...В «Вербном воскресенья» облик Руссо в сущности искажен. Великий предтеча Французской революции показан ...как безумец, отравленный идеей ненависти; он не выступает здесь в своем действительном историческом значении»³³. Мнение это нам представляется неточным, что мы и попытаемся доказать. Это важно, поскольку речь идет не только о самом образе Руссо, но и о связанной с ним концептуальной сущности роллановской драмы в целом.^{xi}

Появляющийся в центральном эпизоде «Вербного воскресенья» Жан-Жак Руссо действительно предстает человеком с травмированной психикой и расстроенным воображением. Но ведь именно таким и был в период, изображенный в драме, «гениальный Руссо», переживший «настоящее горе от ума». Напомним факты, которые приводит сам Роллан в специальном Приложении к пьесе и очерке «Жан-Жак Руссо» (его можно рассматривать как своеобразный комментарий к «Вербному воскресенью»). Уже в «Исповеди», последние страницы которой были написаны в 1769 году, Руссо является нам человеком, одержимым манией преследования, уверенным в том, что против него плетется грандиозный заговор, творимый усилиями не только исконных врагов, но и вчерашних друзей-единомышленников, в данном случае энциклопедистов, включая сюда весь кружок Гольбаха и даже самого Дидро. Достаточно напомнить об истории его взаимоотношения с Глюком, Гретри, Д.Юмом, принцем Конти (кстати, прототипом роллановского де Куртене), которая с очевидностью свидетельствует о том, что, изобразив в «Вербном воскресенья» своего героя человеком больным и беспомощным, почти безумным, Роллан совсем не искажал биографии Руссо, напротив был почти педантично точен.

Однако акцентируя в своем изображении нездоровое состояние духа Руссо, Роллан вместе с тем бесконечно далек от историков, подобных И. Тэну, поспешившему объявить великого просветителя «психопатом», будто бы с детства «носившим в себе зародыш безумия». Творец «Театра революции» сближался с теми учеными, которые истоки душевной болезни Руссо находили в трагически складывавшихся обстоятельствах его жизни (общественной — прежде всего). Тайная слежка полиции, гонения гражданских и церковных властей, препоны к изданию произведений, чинимые парламентом, унижительная необходимость искать покровительства вельмож, недоброжелательство невежественной толпы — вот истинные причины болезни, принявшей у Руссо к концу 1760-х — началу 1770-х годов почти катастрофический характер. В «Вербном воскресенья» эти обстоятельства не раскрыты, но есть ясный намек, что

^{xi} Жан Жак Руссо 28.06.1712 — 2.07.1778 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#jjrss>

именно они составляют подпочву драмы героя.

Драма Руссо и обусловила, по убеждению Роллана, необычную остроту его социального зрения. «...По мере того, как его рассудок заполняется призраками, этот одержимый видениями человек, свое раненое, обнаженное, гипертрофированное я провозглашающий центром вселенной, все более светлым взглядом окидывает периферию. Неотступная мысль о том, что весь мир против него сплотился, изощряет стрелу его зрачков; она бьет далеко; она бьет глубоко. ...И то, чего не видел, чего не хотел видеть лукавый и всегда настороженный разум общества, — он это увидел, он, близорукий провидец: — нарастающую ненависть и взаимное презрение, ...безжалостную гражданскую войну, которая готовится, ...бога мятежа и мести, — Революцию» (XII, 147–148). Именно такой Руссо, обладающий особым, предельно обостренным восприятием действительности, способный прежде других постичь катастрофическое состояние мира, концептуально важен для «Вербного воскресенья».

Действие драмы отнесено к 1774 году: Роллану было важно показать великого просветителя не столько в момент его «Озарения», на гребне его собственной оппозиционности, сколько тогда, когда уже начало сказываться влияние этого «Озарения» на Францию, когда стали видны его первые плоды, результаты, когда оказалась революционизированной общественная мысль. Именно в 1774 году два публициста (и в будущем два вождя революции на разных ее этапах), один — представитель аристократического рода Мирабо, другой — человек третьего сословия Марат^{xii}, выпускают в свет (независимо друг от друга) свои первые политические сочинения, в которых получают дальнейшее развитие идеи Руссо: «Опыт о тирании» и «Цепи рабства». В то же время объективно определяется к 1774 году и вся общественно-политическая ситуация во Франции как предреволюционная: частью политические, экономические и социальные кризисы, являющиеся прямым следствием политики «двора», со всею очевидностью свидетельствуют, что абсолютистская монархия во Франции доживает свой век. Все это подтверждает пророчество Руссо, еще в «Эмиле» заметившего: «Мы приближаемся к состоянию кризиса и веку революции»³⁵.

Однако констатируя неизбежность революции, Руссо как истинный просветитель далек был от того, чтобы принять ее. «Есть все основания предполагать, — заметил Роллан, — что он ...отрекся бы от революции, несмотря на то, что она на него опиралась. Но великие произведения всегда переживают автора. Освободив закованную мысль, они вызывают бури, о которых он и не помышлял» (14, 609). Выступая как Предтеча революции, Руссо в «Вербном воскресенья» приближение ее воспринимает трагически, как проявление некоего рока. Отсюда характерный образ кровавого воскресенья, которое — в пророческих

видениях Руссо — должно последовать за светлым днем вербного воскресенья.

Однако нельзя, естественно, ставить знак равенства между мировосприятием героя и автора. Тем более нельзя отождествлять взгляд Руссо на революцию как на нечто роковое со взглядами самого Роллана³⁶. Ибо именно в «Вербном воскресенья» — едва ли не впервые в своем творчестве — Роллан предлагает почти классический в своей социологической точности анализ ситуации, сложившейся во Франции незадолго до 1789 года. Разорение и разложение аристократии (принц Куртене и его семейства), неуклонный и закономерный рост материального могущества буржуазии, уже мечтающей о власти и втайне презирающей дворян (нотариус Поплен и оценщик Тьерри), пробуждение классового самосознания в народе (Герен и слуги принца) и, наконец, появление нового поколения образованных людей третьего сословия, готовящихся к великой битве за коренное преобразование мира (Матье Реньо), — такова панорама жизни общества, представленная в «Вербном воскресенья», казалось бы, на материале частной жизни принца де Куртене и связанных с ним лиц. Характеризуя роллановскую пьесу, М.Дескот верно подметил, что расстановка действующих лиц в ней и сами авторские характеристики героев типичностью своей напоминают классические гравюры, которыми обычно иллюстрируют главы, посвященные Франции кануна 1789 года в учебниках истории³⁷.

Литературоведы обращали внимание на традиционность драмы (система образов, взаимоотношения героев, сами их характеристики с заметным социологическим акцентом). Но так это и должно быть: печать определенной традиционности, стереотипа содержалась в самом замысле, она в каком-то смысле неизбежна в пьесе. Может быть, Роллан творчески не справился с трудностью реализации такого замысла, не нашел нового художественного решения — по сравнению с тем, что было сделано во французской литературе раньше. Но во всяком случае, в общей цепи сюжетов и иерархии героев «Театра революции» этот исторически точный сюжет необходим.

Именуя Руссо Предтечей революции и заключая, что революция эта «принадлежит ему», Роллан поясняет: «Не то, чтобы он ее создал. Ни один человек ничего не создает, — даже собственных мыслей, — а тем более господствующих идей, которые овладевают массами и железной рукой месят людское тесто. Гений не создает, он открывает формы, начертанные в глубинах современной жизни ... Он открывает их в себе самом. Он открывает их вокруг себя» (XII, 147).

Сцены, связанные с Руссо, тщательно подготовлены всем строем сюжетных событий буквально с первых строк пьесы — с диалога безымянных слуг (своеобразный «хор») в замке Куртене. Уже здесь заявлены основные темы «Вербного воскресенья», даны язвительные и меткие характеристики политики двора, «короля прогневившего», его «сударушки». Политика двора далее станет главной темой ожесточенных споров принца де Куртене, отказывающегося служить королю-самодуру и подвергнувшемуся за это опале, и его старшего сына графа д'Аваллона,

^{xii} [Габриель Оноре Рикети де МИРАБО 9.03.1749 — 2.04.1791](http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref4.htm#mirab) <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref4.htm#mirab>

Жан Поль МАРАТ 24.05.1743 — 13.07.1793 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#marat>

настаивающего на необходимости – вопреки всему – хранить верность престолу; итогом споров явится полный разрыв родственных связей. Критика действий королевского двора в диалоге слуг естественно переливается в тему возможного вмешательства людей, пока еще бесправных, представляющих низшие слои общества, в дела большой политики, в жизнь и споры власть имущих.

- Нишкни! Это дела не наши.

- Как знать? Может, и станут нашими. Принцы, парламент, сударушка и вся эта знать, они все равно что кровельщики, которые ссорятся на крыше. Когда-нибудь полетят вверх тормашками (XII, 154).

Тема эта разовьется, с одной стороны, в сюжетной линии Матье Реньо, стalkerивающегося в принципиальном и дерзком споре с графом, с другой, – дозорщика Герена, который убьет Кавалера де Три, оскорбившего его человеческое достоинство. Наконец, заключение диалога слуг («Граф и кавалер... ..Два братца... Кто из них кого спихнет?..» – XII, 154) является прямой интродукцией сюжетной линии – конфликта двух братьев, претендующих на отцовское наследство.

Все содержание «Вербного воскресенья» и составляет развитие заявленных во вступительном диалоге тем, стремительно движущихся к своей кульминации, связанной с появлением Предтечи революции «безумца» Руссо. Развитие это происходит на фоне пышного празднества в честь приезда в замок старинной возлюбленной принца и матери Кавалера де Три – Маршалши. Замок готовится к празднику, в то же время его галереи деловито осматривают Поплен и Тьерри, прикидывая стоимость еще уцелевших сокровищ. Участь поместья уже решена, определен будущий владелец Куртене – нотариус Поплен, успевший прибрать к рукам большую часть состояния принца, это понимают и сам принц, и граф д'Аваллон.^{xiii}

Безоглядное веселье – в канун неминуемого краха.

В разгар празднества, совпадающий с кульминацией в развитии основных сюжетных линий драмы, и появляется Руссо. «Когда он появляется на эспланаде, где его на минуту обвивает кончающийся танец пастушек, он имеет вид старой ночной птицы, растерявшейся на солнце» (XII, 181). Руссо здесь посторонний. Отстраненность, отчужденность героя и сообщает его взгляду на мир особую пронзительную остроту. За видимостью Руссо открывает истинное, за личинами лики, за «игрою» – подлинные отношения людей, собравшиеся в замке. «Сколько ненависти под улыбками! Я вижу Каина. Отец ненавидит сына, и сын ненавидит отца, и брат ненавидит брата, и жена ненавидит мужа, и слуга – господина... И все твердят о правах. А про обязанности – никто... (XII, 186).

В словах этих – при всей их кажущейся апокалипсичности - точно намечена перспектива развития событий: очень скоро принц лишит своего первенца прав наследования родового состояния, граф д'Аваллон не захочет поэтому помешать готовящемуся покушению на младшего

брата и тем самым будет способствовать его убийству. А дозорщик Герен нанесет первый удар по родословному древу де Куртене. Не случайно граф, услышав выстрел Герена, заключит: «Дерево срублено» (XII, 199). «Твое дерево! Дровосек! Дерево твоего рода!.. Он рухнет!..» – комментирует Матье Реньо (XII, 200).

Образы дерева, леса и связанный с ними образ дровосека – ключевые в «Вербном воскресенье». Символизируя мир старых феодальных отношений, по видимости еще достаточно крепких, но уже отживающих свой век и потому обреченных на гибель, они выражают главную идею произведения – идею неизбежности и исторической закономерности грядущей революции.

Символика эта – в устойчивом значении – и прежде появлялась в творчестве Роллана, в частности, в романе «Жан-Кристоф», где буржуазная Европа с ее воинствующим невежеством, вековыми предрассудками и косностью ассоциировалась в сознании главного героя с чащобой темного леса. Обратится к этому образу Роллан и позже – в четвертой части «Очарованной души», назвав один из томов эпопеи «Аннета в джунглях». Тимон, с которым связана героиня, «прокладывает себе дорогу сквозь лес, стоящий стеною», «выбраться бы из лесу!» – ее желание: «А в этом Лесу, – теперь она это понимает, – запуталась не она одна, но и вся Европа, весь мир» (10, 169).

Составляя важнейший элемент живописного пейзажа, на котором разворачиваются основные события «Вербного воскресенья», образ старого леса, нуждающегося в дровосеке, возникает уже в первой авторской ремарке к драме. На «полукруглой эспланаде, изогнутой в виде подковы и окаймленной по сторонам тисами», к которой «спускается справа аллея старых деревьев, частью срубленных» (XII, 153), безымянные слуги принца ведут свой многозначительный разговор. («Эти высокие срубленные деревья, – подчеркивает Роллан, – создают основное впечатление» – XII, 153). Здесь же происходят все встречи и объяснения героев, разыгрывается подготовленная в честь приезда Маршалши пастораль, под занавес которой на сцене появляется Руссо. В старом густом лесу, окружающем замок де Куртене, где плебею Герену некогда было нанесено оскорбление Кавалером, совершается их расчет.

С образом старого древа связан и девиз владельца замка: «Ветер колеблет листву, но ствол остается недвижим» (XII, 154). И именно представители рода де Куртене берут на себя в драме роль главных дровосеков и в прямом, и в переносном смысле. Так, если с молчаливого согласия графа Герен срубает одну из молодых ветвей родового древа де Куртене, то по приказу самого принца рабочие вырубают старые, разросшиеся, могучие деревья в лесу, окружающем феодальный замок. «Теперь мода на эти большие порубки, – объясняет принц причины, побудившие его отдать такой приказ, – и эту моду я не считаю неразумной. Деревья нас душат. Если не беречься, Природа нас пожрет. Нам надо время от времени вступаться за свои права, отвоевывать у разрастающейся тени лесов простор, воздух и солнце» (XII, 183). Под аккомпанемент доносящихся из леса звуков топора и проходит вся вторая

^{xiii} Возможна некоторая аналогия с пьесой «Вишневый сад» А.П.Чехова.

половина действия «Вербного воскресенья».

Руссо пытается воспрепятствовать рубке. Он умоляет дровосеков: «Несчастные! Не рубите! Пощадите этих лесных царей! Они живые, как и мы...» (XII, 183). И далее следует примечательный диалог.

Мальчик: Сударыня, а вы тоже думаете, что они живые?

Маршальша. Разумеется.

Мальчик. Тогда зачем же их убивать?

Принц. Потому что они отжили свое. Таков закон живых (XII, 183).

И как логический вывод следуют слова Руссо, «погруженного в свои мысли»: «Люди прошлого разрушают прошлое» (XII, 183). К этому разрушению «отжившего свое» прошлого, ассоциирующемуся в драме с рубкой леса³⁸, объективно оказывается причастен и сам Руссо. Вот почему пронзительный и умный граф д'Аваллон имеет все основания бросить философу: «А ты, разрушитель?.. Знай самого себя!» «Я себя знаю, — с горькой уверенностью констатирует Руссо. — Я работал над разрушением. Так было надо. Каменщик делает то, что ему велено. Я это уже испытал. Я это испытал всю мою жизнь. И еще долго после смерти буду испытывать» (XII, 188).

Реакция на «безумного Руссо» различна у разных героев драмы, представляющих главные общественно-политические силы Франции кануна 1789 года.

Одни относятся к нему с глубоким уважением, даже почтительностью (смешанными с покровительственной благожелательностью). Но при этом принц де Куртене высоко ценит Руссо-поэта и принципиально не берет в расчет его политических доктрин. Не принимает всерьез этих доктрин и Маршальша (Руссо-проповедник ей не по душе, так как его «женевский бог отдает хлевом» — XII, 188). Для Маршальши, для графини он прежде всего «любovníк природной простоты, вдохновенный певец добродетели», тот, кто «разомкнул... источник сердца, утешитель» (XII, 185). С легкомысленным снисхождением, даже насмешкой относится к великому просветителю молодой повеса де Три. Не понимает и не принимает «безумного Руссо» здравомыслящий буржуа Поплен.

На этом общем фоне особой значимостью выделяется восприятие Руссо графом д'Аваллоном и Матье Реньо. «...Вы в нем (Руссо. — Е.П.) видите одни только цветы, да птички, да нежные стрелы, — замечает граф женщинам замка, — а я вижу разрушительный огонь. Я вижу горящий фитиль подкопа, ведущего к моему дому» (XII, 185). Отдавая должное талантам великого просветителя, граф воспринимает Руссо как одного из главных и самых опасных врагов, чей «ядовитый гений» развращает умы французов, расшатывая устои монархии. Примечательно: как бы в подтверждение своих суждений о Руссо граф обращается к Матье Реньо. «Я беру в свидетели этого господина. Пусть он нам скажет, ...чего он ждет от проповедей вашего нагорного пастушка!» «Нашего удела, — гордо бросает Реньо. — Тот, кто воскресил пламя совести и возжег в сердцах всех сынов Франции гражданскую гордость и пример свободных республик, тот научил нас нашим правам». «А что это за

права?» — спрашивает граф. «Это ваши», — с грубой смелостью отвечает ему Реньо. (XII, 185—186).

Именно в словесном поединке графа и Реньо и выявляется истинное значение Руссо как предтечи революции, которую один из героев заранее ненавидит, а другой торопит, благословляя. До конца проясняются в ходе этого поединка и общественные позиции героев, определяющие неизбежность их классового столкновения в недалеком будущем.

Граф. Вы, сударь, смелый человек. Вы откровенны. ...Мы с вами враги. И если бы мы могли стать ими поскорее, и не в масках, а на свету, с открытым лицом, каждый на своем месте, в своем строю, за свой строй и за свое право!

Реньо. Да будет так! (XII, 186).

Вторая часть дилогии — «Леониды» — продолжает, развивая и заключая, основные темы «Вербного воскресенья».

После событий, представленных в Прологе цикла, прошло 23 года, «равных столетию». Отгремели революционные сражения, в которых участвовали по разные стороны баррикады граф д'Аваллон, унаследовавший после смерти отца титул принца де Куртене, и «комиссар якобинского Конвента Матье Реньо — один из тех, кто перевел книжный язык Руссо на язык революционной практики. Происходит новая встреча героев в Швейцарии, куда оба бежали: один от революционного правительства, другой — от термидорианцев. Вместе с Реньо в Швейцарию приезжают его дети, в частности, его сын Жан-Жак, получивший свое имя в честь великого учителя якобинцев.

События, развертывающиеся в «Леонидах», имеют строгие исторические границы — они отнесены к осенним месяцам 1797 года, когда окончательно определился характер нового правительства, пришедшего к смене правительству Робеспьера.

Выявлению сущности термидорианской республики особенно способствовали два обстоятельства: с одной стороны, рост демократической оппозиции, возглавленной группой левого якобинца Г.Бабефа, с другой, — оппозиции контрреволюционной, оживление роялистских сил, вновь обретших надежду на реставрацию Бурбонов. Подавление народных «бунтов» 1795-1796 годов, разгром «Общества равных», казнь Бабефа и Дарте (1797), жестокие репрессии против остальных членов Общества не оставляли никаких сомнений относительно антидемократической сущности термидорианского правительства. Однако оно не менее решительно карало и тех, кто пытался повернуть историю вспять — не оправдались и надежды роялистов.

Во всех роллановских «каталогах» «Театра революции» «Леониды» фигурируют как пьеса «роялистская». Такой она и должна была быть по первоначальному замыслу, относящемуся к концу 1890 — началу 1900-х годов: «...Находясь летом 1898 года в швейцарской Юре, под Золотурном... однажды ночью, при свете звезд, среди леса, я вспомнил о... французском вельможе... — о бароне де Бретейле, бывшем министре королевского двора, одном из великих послов старого режима времен его упадка, — читаем в авторском Предисловии к «Леонидам». — Я

представил себе, о чем грезил этот знатный «любитель уединенных прогулок», бежавший от неистовств своей родины, ...прислушивавшийся сквозь преграду Юры к поступи нового мира, из которого он чувствовал себя изгнанником, и ...обращавший свою неутолимую жажду деятельности ...на завоевание природы, на единоборство с камнями и водою, с горами и потоками и отождествлявший себя, в этом молчаливом поединке, с вечными законами, движущими миры и управляющими вселенной.

Это было первичною клеткой, из которой развился весь цикл. Таким образом, заключение опередило начало и дало мощный толчок к созданию целого», — резюмирует Роллан (XIII, 143—144). Из того же Предисловия узнаем, что первоначальный набросок «Леонид» относится к 1901—1902 годам. В окончательном же варианте драма увидела свет лишь четверть века спустя — в 1927 году.

Посвященная судьбам контрреволюционного дворянства пьеса «Леониды» сразу же по выходе в свет породила критические разноречия, продолжающиеся до сих пор.

«В порыве безграничной идеализации и безоговорочного всепрощения, — писал В.А.Десницкий, — Роллан хищную французскую роялистскую эмиграцию, обивавшую пороги европейских королевских и императорских передних с назойливыми призывами к интервенции в дела революционной Франции, возводит на такую моральную высоту, на которую не поднимались даже отдельные единичные ее представители»³⁹. Точка зрения В.А.Десницкого была поддержана В.Д.Блюменфельдом, а позже Т.Вановской, которая сочла «характерной» для Роллана периода «новых драм» «идеалистическую» мысль о том, что «политическая ненависть и борьба — явления поверхностные, преходящие, а противостоящее им человеческое братство относится к числу священных и вечных категорий», мысль, которая в «Леонидах» будто бы «выражена в наиболее прямолинейной форме»⁴⁰. Из французских критиков на идее классового мира как центральной идее «роялистской пьесы» «Леониды» настаивают в особенности Ж.Робише и М.Дуази⁴¹.

Этой точке зрения противостоит мнение Т.Мотылевой, впервые высказанное в монографии 1959 года «Творчество Ромена Роллана», а затем неоднократно подтвержденное в более поздних работах⁴². Настаивая на том, что «идейная тенденция, заложенная в «Леонидах», сложнее, диалектичнее, чем это кажется на первый взгляд, Т.Мотылева решительно отказывается видеть в драме простую апологию дворянства. «Обычно все содержание драмы сводят к примирению принца де Куртене и Матье Реньо, — указывает Т.Мотылева. — Но нельзя упускать из виду, что этому примирению предшествуют яростные словесные схватки. ...Инициатива примирения исходит от принца. И это не случайно. Реньо, подавая руку бывшему своему врагу, не сдает ни одной из своих позиций, не отказывается от своих революционных идеалов, а Куртене, причувившийся есть горький хлеб эмиграции, заработанный собственным трудом, хорошо понимает, что феодально-монархическая Франция

отжила свой век»⁴³.

Точка зрения Т.Мотылевой нам представляется наиболее верной, хотя и не исчерпывающей реальной сложности содержания пьесы.

Начнем с того, что рассматривать проблему дворянства в «Леонидах» без учета постановки этой проблемы в «Вербном воскресеньи» невозможно, поскольку эти две драмы, создававшиеся почти одновременно, — единое диалектическое целое.

Можно ли в таком случае говорить о «безграничной идеализации», будто бы свойственной Роллану 1920-х годов при изображении реакционного дворянства в «Театре революции»? Ведь критическое изображение графа д'Аваллона как потомственного аристократа, воплощающего в себе типические черты целого класса, свидетельствует как раз о строго реалистическом подходе писателя к решению проблемы дворянства в диалогии. Может ли один и тот же художник в одно и то же время в изображении одного и того же героя (пусть даже меняющегося с годами) быть и строгим реалистом и «наивным идеалистом»? Тем более что речь идет о таком зрелом мастере, как Роллан 1920-х годов.

Спору нет, принц де Куртене в «Леонидах» очень отличен от самого себя в «Вербном воскресеньи». Но ведь как раз это отличие и принципиально для Роллана. Понять его закономерности, внутреннюю логику, связываемую драматургом с влиянием на героя опыта самой истории, — одна из обязанностей исследователя, пытающегося разобраться в концепции дворянства в «Театре революции» в целом и в «Леонидах» в частности.

Критики, упрекающие Роллана, — всегда далекого от примитивного социологизма, — в идеализации французской контрреволюционной аристократии, решительно отказывают образу Куртене в «Леонидах» в типичности. Однако образ этот по-своему безусловно типичен. Если, конечно, типическое не сводить к массовидному, к широко распространенному. Отличает характер принца в «Леонидах» и столь важная для реалистического искусства типизации социальная детерминированность. Куртене — аристократ по воспитанию, образованию, внешнему облику, по своим принципам и убеждениям, аристократ, гордящийся своей родословной, считающий себя полномочным представителем дворянской Франции и потому ответственным за ее судьбу. Вместе с тем аристократизм роллановского героя во второй части диалогии существенно отличен от его аристократизма в «Вербном воскресеньи».

Он лишен прежней сословной спеси и поэтому не исключает доброты, разумной терпимости в отношении к людям. Если прежде для героя существовало лишь две категории людей: господа и слуги («Равенства не бывает, — говорил он, — ...Есть хорошие и плохие слуги. Но все они только служат» (XII, 179), то теперь он судит иначе. Реньо, отказываясь назвать де Куртене имя женщины, ставшей матерью внебрачного ребенка кавалера де Три, не без вызова замечает: «Ее имя ничего вам не скажет. Вельможи не помнят о людях маленьких». «Я живу теперь среди них», — спокойно парирует Куртене. «Это вам только на

пользу», – констатирует Реньо (XIII, 163).

Жизненный опыт убедил де Куртене, что знатная родословная не является гарантией благородства. Потому-то принцип происхождения и утрачивает для него при оценке человека свой былой приоритет. Отсюда – выразительная реплика, столь характерная для нового Куртене, слушающего рассказ Реньо о мужестве, с которым Юшета вынесла все тяжкие испытания, выпавшие на ее долю: «Твердая порода!.. Как и наша... Сердце ранено, а уста сомкнуты... Это хорошо» (XIII, 192). Отсюда же – нежная, почти отеческая забота принца о маленьком Жан-Жаке – сыне Реньо. Наконец, отсюда же и принципиально новое отношение Куртене к самому Матье Реньо, с которым принц в «Леонидах» спорит – ожесточенно, озлобленно, как со своим политическим врагом, – но спорит *на равных*, а не как бывший господин с бывшим слугою.

Перемены, происшедшие в характере, взглядах принца, действительно разительны. И первопричиной их является – по логике Роллана – то, что де Куртене из человека привилегированного, паразитического класса, с характерным для этого класса потребительским отношением к жизни превратился в человека труда.

Тема сурового и благородного физического труда – наиважнейшая в «Леонидах». Здесь откликнулась одна из главных идей Руссо, писавшего в «Эмиле»: «Труд... является неизбежной обязанностью человека в общественном состоянии. Всякий праздный гражданин – богатый или бедный, могущественный или слабый – это дармоед»⁴⁴. Но, читая строки о принце, с помощью кирки и лопаты взрывающем горы, и прокладывающем дорогу в ущелье, или о его сыне графе Рене д'Аваллоне, влюбленном в землю, за которой он ухаживает, обрабатывая ее как искусный и трудолюбивый крестьянин, невольно задаешься вопросом: не сказались ли в данном случае на авторе «Леонид» еще и уроки Л.Толстого, писавшего в 1887 году юному Роллану: «Ручной труд в нашем развращенном обществе (в обществе так называемых образованных людей) является обязательным для нас единственно по тому, что главный недостаток этого общества состоял и до сих пор состоит в освобождении себя от этого труда и в пользовании, без всякой взаимности, трудом бедных, невежественных несчастных классов, являющихся рабами, подобными рабам древнего мира»⁴⁵. Как раз в период возникновения замысла и первых набросков «Леонид» Роллан работал над книгой о Л.Толстом, жизнь которого, как он считал, должна была стать примером для всех честных людей современного мира. Не исключено, что опыт этой жизни также определил (в немалой мере) направление интересов будущего автора «Леонид». Ведь и привлек-то внимание Роллана эмигрант-роялист барон де Бретейль, ставший одним из прототипов принца де Куртене, прежде всего самоотверженным, созидательным трудом своим, достойным памятником которому осталась «очаровательная (по словам Роллана) дорога «Эрмитаж» доньяне являющаяся одной из приманок горной Швейцарии (XIII, 143).

Вернувшись после двадцатипятилетнего перерыва к работе над «Леонидами», Роллан сохраняет как одну из главных в пьесе тему труда,

преобразующего не только природу, но и самого человека.

Связав эту тему с образом роялиста-эмигранта Куртене, Роллан со свойственным ему, как реалисту-историку, тщанием проверяет жизненную достоверность своей посылки документами самой истории: многочисленными и разнообразными фактами, почерпнутыми в воспоминаниях и письмах эмигрантов. Прежде всего, естественно, Роллана интересуют материалы биографии барона де Бретейля. И они действительно подтвердили, что одной из самых примечательных черт этого человека была неутолимая жажда деятельности, поразившая в свое время даже Людовика XV, который привлек барона к государственной службе. О необычайно деятельной натуре де Бретейля писал один из видных французских дипломатов последней трети XVIII века Бартелеми, проработавший с бароном бок-о-бок девять лет, хорошо знавший этого человека. Видимо, последнее обстоятельство побудило Роллана обратиться к «Мемуарам» Бартелеми⁴⁶. Однако знакомство с ними разочаровало драматурга в самой личности мемуариста, что отразилось в тексте пьесы (XIII, 153–154). Не мог не разочаровать художника и де Бретейль как один из героев «Мемуаров» Бартелеми: в политической деятельности он являл собою классический образец ярого поборника монархии, остававшегося ревностным роялистом и консерватором. По своему весьма типичная для роялистской Франции времен 1789 года личность барона явно не подходила Роллану в качестве «модели» для героя «Леонид». Принц де Куртене в этой драме был призван воплощать типические черты совсем иной категории французской аристократии – той аристократии, которая, пройдя через испытания Революции и эмиграции, многое поняла и многому научилась. Отсюда понятны; неудовлетворенность Роллана, впрочем, не помешавшая ему позаимствовать из «Мемуаров» Бартелеми некоторые факты и детали, оказавшиеся весьма уместными в «Леонидах»⁴⁷.

Была и еще одна причина, по которой «Мемуары» Бартелеми не оправдали надежд, первоначально возлагавшихся на них Ролланом. Лишенные эмоциональной непосредственности и свежести, фиксирующие лишь факты, связанные с «официальной историей», они мало что давали художнику и для воссоздания той особой атмосферы жизни французского дворянства в эмиграции, которой так дорожил в своих драмах Роллан.

То, чего не нашел автор «Леонид» в книге Бартелеми, изобрел (может быть, даже и несколько неожиданно для себя); Мемуарах Праделя де Ламаза, которые, по собственному признанию Роллана, «помогли ему ощутить вкус «скорбного и «целительного» хлеба французской эмиграции эпохи 1789 года и полюбить «этих благородных сынов...», истинны: французов, обреченных судьбою на самую неблагоприятную и обязанностей – на обязанность воевать со странюю, которую они нежно любили, – они не могли, не совершая вероломства, от этого уклониться! – и сумевших десять лет выносить ужасающие лишения, с высокоподнятой головой, с израненным сердцем, с пустым желудком, с улыбкой на устах, не отказываясь ни от какой работы и при

этом не унижаясь» (XIII, 144–145). Эти мемуары до сих пор остаются за пределами внимания критики, но они представляют безусловный научный интерес, так как многое проясняют не только в проблематике, но даже в поэтике роллановской драмы.

Мемуары Праделя де Ламаза — офицера армии Конде, опубликованные в Париже незадолго до начала работы Роллана над «Леонидами»⁴⁸, повествовали о жизни французской эмиграции конца 1790-х годов. Воспоминания эти дали обильную пищу творческой мысли драматурга. Вместе с тем разные мировоззренческие позиции мемуариста и Роллана обусловили и выборочное использование, а подчас и весьма серьезную переработку материалов, содержащихся в источнике, столь высоко ценимом драматургом.

Весьма примечательна трактовка темы труда в мемуарах де Ламаза и пьесе Роллана.

Среди всех испытаний периода эмиграции де Ламаз как особо тяжкое выделяет испытание бедностью, на которую было обречено большинство бежавших из революционной Франции дворян-роялистов. Непосильнее всего оно оказалось для людей изнеженных, слабых — для женщин, детей, стариков. Отсюда характерные для мемуаров де Ламаза, полные горечи и жалости строки: «...но женщины, дети, старики! Кто сможет достойно рассказать о страданиях, обрушившихся на их плечи. А ведь — к тому же — большинство этих обездоленных привыкло к роскошному существованию, свободному от забот и дум о завтрашнем дне!»⁴⁹. Лишь необходимость выжить любой ценой заставляла (по логике де Ламаза) потомственных дворян братья за чуждым им тяжелый физический труд, испокон веков считавшийся «привилегией» низших классов. Может быть, поэтому, желая освободиться от унижительного и непосильного бремени, некоторые из эмигрантов устремились на поиски иных путей добывания средств к существованию, — путей, подчас недостойных, даже бесчестных⁵⁰.

Однако к чести французской аристократии, с удовольствием отмечает мемуарист, большинство эмигрантов-роялистов все-таки сумело сохранить достоинство. Для «их труд — порою тяжелый физический труд — и оказался главной формой заработка. Иногда, чтобы прокормить себя и своих ближних, вчерашним придворным приходилось братья за любую работу — от работы пахаря-земледельца до работы пекаря или кузнеца. Вот тут-то, замечает Ламаз, и пригодился опыт домашнего воспитания. «Многим из нас, — читаем в «Мемуарах», — пришлось вспомнить то, чему его обучали в детстве. Благодаря Жан-Жаку Руссо в ту пору была введена в моду новая система: к обычной программе обучения добавлялась программа обучения детей различным ремеслам — кузнечному делу, слесарному, сапожному, ювелирному и т.д... Этот опыт и пригодился нам, научив с помощью своих десяти пальцев зарабатывать себе на хлеб»⁵¹.

Принц де Куртене и был задуман как один из таких роялистов-дворян («более многочисленных, чем обычно думают», — замечает Роллан в Предисловии к пьесе, — XIII, 144), «для которых хлеб эмиграции был

целителен; ибо они научились месить этот скорбный хлеб собственными руками» (XIII, 144).

Мемуары Праделя де Ламаза документально подтвердили для нас историческую достоверность вымышленного героя «Леонид».

«Знакома вам та жизнь, которую мы ведем вот уже скоро шесть лет? — бросает принц Реньо в I акте пьесы. — Чтобы прокормить это тело, ...мы исполняли вашу работу; могу сказать, не хвастаясь, что сейчас мы могли бы этой работе вас поучить. Работе над деревом, над металлом, над камнем, над кожей. Кузнечному, плотницкому, шорному, кожевенному ремеслу. Посмотрел бы я на вас за таким делом. Умеете ли вы хотя бы подшить себе новые подметки, как я? Я обучался этому в Магдебурге, в лавочке кавалера ордена; св. Людовика. Съездите-ка в Альтону или в Гамбург! Вы увидите, как маркизы разгружают там корабли. Если мои плечи не согнулись под бременем лет, то потому, что они не знали праздности; при случае они таскали мешки с мукою (XIII, 175). Все, что говорит роллановский де Куртене в «Леонидах» — не преднамеренный вымысел художника, пытающегося возвысить своего героя-аристократа, а правда, имеющая своим основанием реальные факты самой истории, запечатленные, в частности, в мемуарах Праделя де Ламаза.

Характерно и то, что именно в эмиграции роллановский герой-роялист начинает добрым словом вспоминать прежде ненавистного ему Руссо. Ведь руководствуясь системой во питания Руссо, изложенной в «Эмиле», отец заставил героя «изучить кузнечное дело», а его сына, графа Рене, приобщил к «нелегкому искусству возделывать поля» (XII, 175). «Его (Руссо. — Е.П.) причудам я обязан тем, что умею пользоваться своими руками, своими десятью пальцами. Да, благодаря Жан-Жаку я собственноручно подковывываю своих лошадей как св.Элигий, а сын мой пашет, как Филопомен. ...«Эмиль» спас нас» (XIII, 152). Этот монолог, заставляя нас вспомнить цитировавшееся выше признание героя реальной истории, демонстрирует снова и снова великие преимущества искусства — в частности, искусства, основанного на документе, — перед самым впечатляющим, исполненным свежести, непосредственности восприятия документом.

Поднимает роллановскую драму на немыслимую для мемуаров де Ламаза высоту сама трактовка темы труда. Для автора мемуаров труд — почти что проклятие, ниспосланное свыше. Бремя труда (в особенности физического труда) воспринимается де Ламазом как бремя унижительное и потому нестерпимо тяжкое для людей привилегированных классов. Совсем иное у Роллана, слагающего в «Леонидах» подлинный гимн во славу труда земледельца, каменотеса или плотника. Ведь это факт: самые вдохновенные и поэтические строки в драме посвящены именно труду, который давно уже превратился для роллановских героев из подневольного в добровольный, а главное — в творческий, дающий принцу и его сыну основной смысл и оправдание всей жизни. «Будь у меня время, — признается Куртене Шультхейсу, — ...я преобразил бы вам эту землю, прорыл бы каналы, осушил болота, проложил дороги среди

гор... ..Ни клочка земли неиспользованного! Ни одного существа — будь то человек или зверь — без работы! На это у них нет права. Кто живет, должен жить. Спать воспрещается!» (XIII, 156).

Примечательна ответная реплика Шультейса, открывающая новые и казалось бы весьма неожиданные перспективы в осмыслении темы труда в «роялистской драме» Роллана: «Вы не так далеки от ваших врагов, якобинцев! Они хотят переделать человека, а вы переделываете наши поля» (XIII, 156).

Но не только творческий труд во имя преобразования жизни на разумных и гуманных началах (понимаемых, конечно, по-разному эмигрантом-роялистом Куртене и изгнанником-якобинцем Реньо) открывает возможность сближения — по концепции Роллана — двух врагов в «Леонидах». Неутолимая, неизбывная любовь к Франции, с которой насильно разлучены оба героя, — вот главный «плацдарм», на котором оказывается возможным (в частности, для принца) их прежде невысказанное сближение.

Роллан прекрасно понимает и дает это понять читателю; образ Родины, навсегда запечатленный в сердце де Куртене, весьма отличен от образа, свято хранимого в памяти Матье Реньо. Если для бывшего комиссара Конвента Родина — это прежде всего революционный народ Франции, пытающийся на обломках феодальной монархии основать подлинно демократическую республику, то для наследного принца де Куртене понятие Родины прочно связано с «десятивековой душой королевской Франции, ...преграждающей дорогу новому миру» (XIII, 159). Со старой королевской Францией нерасторжимо слит (в восприятии принца) и образ старинного родового поместья с его прекрасными озерами и парками, с его полями и лесами, окаймляющими чудо архитектурного искусства — замок де Куртене, о котором тоскует как о живом существе герой-эмигрант в «Леонидах».

Судя по авторскому Предисловию, тема патриотизма эмигрантов-дворян была намечена Ролланом уже в первых набросках драмы. Материалы де Ламаза, подтвердив ее правомерность, дали этой теме почву реально-исторической достоверности.

Родина — одно из самых часто повторяющихся слов у Ламаза. «О, моя Родина. Это священное слово повергает меня и в исступленный восторг и в глубочайшую печаль одновременно!» — читаем в «Мемуарах эмигранта»⁵². «До чего же тяжел и сух хлеб на чужбине. Как высок и узок порог ее двери!» — с неподдельной горечью констатирует де Ламаз⁵³.

Перечитывая вслед за Ролланом мемуары де Ламаза, действительно начинаешь понимать — и главное, верить, — что именно «тайная любовь» к родине была для большинства французских эмигрантов тем самым сильным и самым чистым чувством, которое поддерживало их в изгнании, помогая выжить, не сломиться, не пасть⁵⁴. Именно любовью к родине — по логике мемуариста — и были порождены те своеобразные конфликты в сознании роялистов-изгнанников, о которых рассказывает в своих книгах де Ламаз. Так, вынужденные сражаться в одних рядах с иностранцами-союзниками, рассчитывавшими поживиться за счет

внутренних «неурядиц» Франции, эмигранты-роялисты, по утверждению Ламаза, нередко не столько печалились из-за своих поражений, сколько радовались им. Столь же противоречиво было и их отношение к санкюлотам, с которыми они боролись как со своими классовыми и политическими врагами, но которыми одновременно же и восхищались как соотечественниками, поражавшими своей воинской доблестью и волей к победе⁵⁵.

Значение, которое имели для творца «Леонид» эти и подобные им свидетельства, трудно переоценить. Не ими ли был подсказан, в частности, один из важнейших диалогов в I акте драмы — диалог графа Рене и его отца, начинающийся словами: «Горькие годы, когда мы задыхались в армии Конде, связанные по рукам нашими коварными союзниками», и завершающийся весьма примечательной фразой: «Да иной раз враг, которого убиваешь, ближе тебе, чем союзник» (XIII, 157-158).

И уж тем более бесспорно отражение мемуаров де Ламаза в сцене первой встречи и первого объяснения графа Рене и Матье Реньо — бывшего комиссара Конвента в республиканской армии. «Вы были хорошими противниками, — с твердой уверенностью констатирует граф. — Даже убивая, мы гордились сыновьями наших крестьян...» Напоминая о переговорах в перерыве между сражениями под Оренбургом, он спрашивает: «Помните, как оба лагеря переговаривались, берег с берегом, у самой реки?» «Да, — отвечает Реньо, — голоса хорошо доносились по воде... В промежутках между схватками в рукопашную схватывались на словах как воины Гомера». И затем оба героя не без удовольствия вспоминают детали этого словесного поединка.

Граф. Помните, как кто-то из ваших — (вы были там) — крикнул нам: «Рабы тиранов!» и как один из наших... Реньо (перебивает его). Помню... бросил нам вызов, заявив: «Свободные люди, кто всех свободнее? Пусть тот крикнет: «Да здравствует король!» — и крикнул: «Да здравствует Нация!» (XIII, 165).

В «Записках эмигранта» читаем: «Хотя река и была широка в том месте, часовые без труда переговаривались друг с другом, отчетливо разбирая слова...»

Солдат-патриот. Здравствуй, раб тиранов! Как дела?

Солдат Конде. Я более свободен, чем ты.

Солдат-патриот. О! к примеру?

Солдат Конде. Держу пари, я сейчас крикну: «Да здравствует Нация!» изо всех сил, а ты не крикнешь: «Да здравствует король!».

И наш товарищ крикнул: «Да здравствует Нация!» оглушительным голосом, от которого содрогнулось все побережье.

— Твоя очередь теперь.

Кто был пристыжен? Добрый солдат-патриот, который остался безмолвным. Но мы услышали смех республиканцев, на который наши ответили еще более громким смехом.

— Я выиграл пари.

— Я тебе отплачу в следующем бою»⁵⁶.

Однако сопоставление «Леонид» с «Записками эмигранта» позволяет убедиться не только в том, что Роллан полными пригоршнями черпал для своей драмы из мемуаров Ламаза, но и в том, что делал он это с большой осмотрительностью. Художник был далек от слепого следования реально! историческому источнику. Отсюда характерные для Роллана сокращения, перестановки акцентов, принципиальные коррективы, внесенные в материалы мемуаров при их трансформации в драму. Так, из ламазовского отрывка в несколько десятков строк в «Леонидах» сохранено всего четыре, но самые выразительные и нужные Роллану фразы. Устранен полубытовой оттенок, исключен и момент победы роялиста в словесном поединке с санкюлотом – видимо безразличный для автора «Записок эмигранта». Зато венчает диалог-воспоминание в «Леонидах» вывод (который, наверное, даже пригрезиться не мог Де Ламазу), намечающий вполне реальную - с точки зрения Роллана – возможность мира, увы, так и не состоявшегося.

Граф (*улыбаясь*). Признаться, мы иной раз не слишком сердились, когда вам удавалось дать трепку союзникам.

Реньо. Ах, если бы мы были вместе, республика завоевала бы мир!

Принц (*спокойно и твердо*). Республика – нет. Но король.

Граф (*пожимая плечами*). Никто не уступит. Такова жизнь (XIII, 165).

Характерно, что мечты о мире у Реньо возникают в процессе общения с графом Рене. Именно с графом, а не с его отцом принцем де Куртене. Для концепции «Леонид» это принципиально.

Являясь прямым наследником древнего аристократического рода, граф Рене во многом отличен от своих предков, в частности, от отца. Это человек иного поколения, возмужавшего уже в годы Революции и республиканских войн, ставшего свидетелем крушения десятивековой монархии Бурбонов и рождения нового мира. На формирование мировоззрения графа в самых начальных его этапах оказали влияние французские просветители и в особенности Жан-Жак Руссо, которому было доверено воспитание ребенка. Пройдя суровую (и во многом унижительную) школу службы в армии Конде, испытав на себе все тяготы жизни роялистской эмиграции, граф Рене научился видеть и воспринимать мир в ином свете, чем его предки. Может быть, поэтому ему чужды не только кастовость, сословные предрассудки, но и фанатическая приверженность к старым порядкам, старому режиму, с которым он связан только рождением. «Если прошлое умерло, надо жить без него и проложить себе дорогу в будущее. Не оставаться на месте. Идти вперед. ... Если старый мир разрушен, если правда, что наш порядок не восстановится, я не буду оплакивать наши былые привилегии. Я завоюю другие лемехом плуга или шпагою. ... Эпоха следует за эпохой. Мы найдем другую, чтобы вращаться в нее корнями. Мы созданы, чтобы устоять» (XIII, 159).

Готовность порвать с никогда уже не восстановимым прошлым, желание обрести новую почву под ногами – почву, достойную древнего и славного имени де Куртене, – превращает графа Рене д'Аваллона в потенциального союзника лучших сил нации, связываемых Ролланом с

республиканской Францией. Союз этот символизирован в «Леонидах» соединением рук и сердец (но пока еще не мировоззрений!) графа Рене и Манон Реньо, унаследовавшей революционную веру и республиканские принципы своего отца – старого якобинца робеспьеровской ориентации.

Вторым из центральных героев «Леонид» является якобинец-изгнанник Матье Реньо, с которым связана тема революционной демократии 1789 года.

Матье Реньо – едва ли не единственный из главных персонажей «Театра революции», не имеющий определенных прототипов в реальной истории. Образ этот – собирательный, сообщающий представления художника о партии якобинцев в целом, точнее – о *рядовых* членах якобинской партии, активных участниках великих событий, переживших эти события как свою собственную жизнь. Матье Реньо поистине типический характер, социально и исторически строго-детерминированный реалистом Ролланом. Типичны и обстоятельства, сформировавшие личность и мировоззрение Матье Реньо. Типично происхождение героя-якобинца (выходец из третьего сословия). Типично полученное им образование (юридическое, Реньо – адвокат). Типично приобщение Реньо к революционной идеологии. Типичны его подвиги. Типичны и его ошибки.

Вместе с тем Матье Реньо в изображении Роллана это и яркая, неповторимая индивидуальность, человек богатого и сложного духовного мира, «живой человек» со всеми присущими ему особенностями, достоинствами и недостатками, величием и слабостью и т.д. Создавая этот образ, Роллан продолжает наметившуюся еще в «Игре любви и смерти» полемику с ложным представлением о революционере-профессионале как существе, фанатически преданном своей идее и ничего, кроме нее, не ведающем, полемику с традицией, восходящей в изображении якобинцев к хулителю революции И.Тэнну^{xiv}, с одной стороны, и творцу романа «Боги жаждут» А.Франсу, с другой.

Роллан воздает должное величию своего героя и далек от его идеализации. Высветить сильные и слабые стороны героя-якобинца помогает в диалогии его постоянное соседство с оппонентом – принцем Куртене. Нравственная высота и бескорыстие Матье Реньо выявляются уже в первой части диалогии – в истории, связанной с кавалером де Три. Являясь соперником в любви кавалера к Юшете, Реньо тем не менее пытается предотвратить готовящееся убийство, а позже женится на обезумевшей от горя Юшете и удочеряет Манон - внебрачного ребенка кавалера.

Получивший образование в предреволюционном Париже, воспитанный на идеях просветителей – и прежде всего Руссо, Матье Реньо «Вербного воскресенья» случайно оказывается в замке Куртене. Он здесь тоже – подобно своему учителю Жан-Жаку – человек посторонний, чужой. Чужой не только по своим убеждениям и принципам, но и по своему «низкому», плебейскому происхождению. Для роллановского

^{xiv} Ипполит ТЭН 21.04.1828 – 5.03.1893 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#it>

героя обитатели замка — враги, классовые враги, потому что они — аристократы, узурпировавшие власть в стране и грубо поправшие законные права народа. Полномочным представителем угнетенного народа, третьего сословия и ощущает себя уже в «Вербном воскресенье» Матье Реньо. Отсюда — характер его отношений со всеми остальными героями драмы: от графа д'Аваллона до дозорщика Герена.

Вместе с тем Реньо далек от своего дядюшки Поплена. Поплен мечтает о царстве денег, Матье Реньо — о царстве Права, которое станет законным правом державного народа страны. Между якобинцами, к партии которых примкнет Реньо, и буржуа типа Поплена, который воспользуется плодами побед якобинцев, — дистанция огромного размера. Для автора «Вербного воскресенья» это уже аксиома, не требующая специальных доказательств.

Реньо — как мы узнаем в «Леонидах» — отказался наследовать богатейшее поместье по завещанию метра Поплена и отдал замок Куртене народу, сделав его достоянием нации. «...Мы устроили там, в главном корпусе, — рассказывает Реньо принцу, — областную Школу искусств и ремесел; в одном из флигелей — детский приют, а в другом — убежище для престарелых рабочих. Лес был вырублен, а произведения искусства проданы, чтобы оплатить армию, вас разбившую» (XIII, 163). Так распорядился якобинец Реньо судьбою старинного аристократического имения, которое когда-то граф д'Аваллон заполучил в наследство, не пощадив ради этого жизни брата.

Замок «умирает». Умирает вместе со старой Францией, представленной в роллановской дилогии родом де Куртене. Эта «смерть» неизбежна, подготовили ее сами де Куртене.

«Революция творится сама собой, а не по заказу, — замечает в «Леонидах» Матье Реньо в ответ на просьбу нотариуса Кулли научить швейцарцев творить революцию. — Вот те, кто ее сотворили! (*Указывает на принца*). Они создали притеснения. А мы явились лишь орудием мстящего за себя Права» (XIII, 181). Тезис этот — основополагающий в роллановской концепции революции. Новым в дилогии является ярко выраженный социальный аспект его мотивации.

Так же, как притеснения власть имущих сотворили революцию 1789 года, сопротивление и происки французской контрреволюции сотворили якобинский террор. Вновь проблема террора становится главной в философии революции Роллана. Потому-то о нем (якобинском терроре) ожесточенно спорят почти все герои «Леонид»: от Манон и молодого графа до швейцарцев Кулли и Валье.

Сравнивая новую драму Роллана с «Игрою любви и смерти», нетрудно установить, как изменилось во второй половине 1920-х годов отношение художника к якобинскому террору. Не случайно представителем партии террора в «Леонидах» выступает именно Реньо, герой, столь отличный от Карно — холодного, расчетливого, готового пренебречь во имя политики законами нравственности. Новый герой-террорист в дилогии Роллана заставляет нас вспомнить трагических героев из первых драм «Театра революции». В «Леонидах» вновь речь идет

о трагедии революционера, взвалившего на себя ради спасения республики и народа непосильную тяжесть террора и сломленного этой тяжестью. («Это сломленный гигант», — говорится о Реньо в авторской ремарке к драме. — XIII, 160). Повторяются и характерные для героев первых драм образы-сравнения, уподобляющие человека неумолимому оружию, как молния разящему врагов («Я был секирою, — говорит о себе Реньо. — Секира разит. Ее не спрашивают, жаждет ли она разрушения». — XIII, 191^{xv}). Таким образом, в решении проблемы якобинского террора Роллан как бы возвращается вспять, к позиции 1890—1900-х годов.

Однако это не просто возвращение, а возвращение на новом мировоззренческом уровне, приближающем Роллана к высотам будущего «Робеспьера».

«Когда мы прибегали к террору, мы не радовались: это было необходимостью», — заявляет Реньо в «Леонидах» (XIII, 180). Всесторонней и убедительной аргументации этого заявления и посвящен один из самых драматических монологов героя-якобинца в пьесе, на котором стоит задержаться особо. «Вы оставили нам открытые границы, обезлюдившую армию, пустые сундуки, заржавленный государственный аппарат с засорившимся механизмом. Авгиеву конюшню, груды навоза!.. — бросает Реньо принцу. — И что всего хуже: народ, который нам надлежало направлять, невежественный, трусливый, пустой и взбалмошный, неспособный отличить истинных друзей от лицемерных, испорченный предрассудками, впадающий в корчи от первого же дуновения ветра свободы, ворвавшегося в открытые окна...» (XIII, 176). Читая эти строки, невольно вспоминаешь полные отчаяния и боли монологи Дантона из пьесы 1899 года, скорректированные в свое время самим же драматургом «формулами» о высшем разуме народных масс, вложенными в уста Робеспьера («Дантон») и Лазара Гоша («Четырнадцатое июля»).

Видимо, следует признать, что здесь сказался опыт четверти века, отделяющей первые драмы «Театра революции» от дилогии: и опыт, связанный с крахом идей народного театра во Франции, не поддержанных самим народом страны, и — в особенности — опыт Первой мировой войны, вдохновители которой смогли посеять национальную вражду между народами, превращенными в пушечное мясо... И все-таки этот горестный опыт не убил в Роллане веры в народ. Более того — укрепил эту веру, придав ей твердую реалистическую основу, связанную с новым историческим подходом к определению природы народного сознания и роли народных масс в революции 1789 года.

Именно в «Леонидах» содержится первая заявка на принципиально новую для «Театра революции» концепцию народа, в основе которой лежит принцип строгой исторической и социальной детерминированности. Если в первых драмах роллановского цикла — при

^{xv} Случайно или нет, сравнение почти совпадает со словами общественного обвинителя Революционного трибунала Фуке-Тенвиля, во время суда уже над ним самим, после переворота 9 термидора: «Я был топором гильотины, что же карать топор?..»

всей диалектичности мышления автора — народ предстал в традиционном для романтической литературы (Гюго) и историографии (Мишле^{xvi}) аспекте как некая «сила в себе», сила могучая, но стихийная и иррациональная, как некая константа, не поддающаяся влиянию меняющихся времен, то совсем иным видится народ времен Французской революции герою «Леонид».

Говоря о темноте, невежестве, пагубных предрассудках и т.д. народа своей страны (с которыми столкнулись якобинцы в ходе революции), Реньо рассматривает их как прямое следствие социального гнета и рабского существования в условиях феодальной монархии. «Народ, влачивший полторы тысячи лет цепи королевской власти, народ, отупевший благодаря вам, народ, для просвещения которого вы никогда ничего не сделали!..» (XIII, 176). Подняв его до уровня державного народа Франции, помочь народу «осознать свою мощь» — к этому и стремились якобинцы, начавшие с преобразования всего социального строя. Ради этого они шли на самые крайние меры — в том числе и на прямое насилие, террор. «Ах, это — великое, ничем неизгладимое преступление, что вы принудили нас, для того чтобы вырвать народ из бездны, терроризировать его, держать его под угрозой, предоставить ему выбор между Братством и Смертью! ... Нам нужны были годы, чтобы поднять то, что подвергалось унижению веками. А в нашем распоряжении были только недели, только дни. И у нас никогда не было уверенности даже в завтрашнем дне. Вы все время своими изменами открывали доступ наводнению, разрушая все плотины Франции, вы подкапывали почву у нас под ногами, вы устраивали заговоры в деревнях; сам Конвент не был защищен от вашего развращающего влияния» (XIII, 176–177). Именно исключительность ситуации и сложность грандиозных задач, выдвинутых революцией, и вынудили якобинцев решиться на террор. «Чтобы бороться и победить, — заключает Реньо, — нам нужно было разить как молния, быть безжалостными, как она» (XIII, 177).

Убедительная аргументация Реньо не позволяет усомниться, что драматург в данном случае безусловно на стороне героя-якобинца. Однако это вовсе не значит, что Роллан безоговорочно и целиком принимает все акции правительства якобинцев. Опыт «Игры любви и смерти» не прошел для Роллана даром. Выразительный тому пример — не только характеристика жирондизма (весьма критическая), содержащаяся в «Леонидах»⁵⁷. Главное — автором диалогии учтен опыт философской мысли Курвуазье, анализировавшего суть якобинского террора. Пусть даже конечные выводы Курвуазье теперь и отвергнуты драматургом. Политические и нравственные уроки, извлеченные из истории Конвента, не забыты Ролланом. И в этом, видимо, одна из немаловажных причин той глубокой, всесторонней, а главное — диалектической оценки якобинского террора, которую мы находим в «Леонидах».

Оставаясь на стороне Реньо в его спорах с принцем, Роллан

недвусмысленно доказывает, что и в язвительных инвективах де Куртене тоже есть свои — горькие для героя-якобинца — истины.

Однако самым суровым судом судит себя и свою партию сам Матье Реньо, анализирующий причины поражения якобинской республики, пытающийся предвидеть ближайшее будущее. И среди всех своих ошибок главной герой считает ошибку, допущенную в решении вопроса о войне с европейскими странами, против которой настойчиво выступали Кондорсе, с одной стороны, и Марат с Робеспьером — с другой, войне, угодной королю и жирондистам, войне, которая в конечном итоге погубила республику, открыв путь к диктатуре Наполеона.

Отсюда горечь раскаяния Реньо. Однако раскаяние это ничего общего не имеет с примитивным самобичеванием и пессимизмом. И уж тем более с попыткой перечеркнуть значение революционного прошлого. Признающий свои ошибки Реньо с твердой уверенностью заключает: «Мы первые решились на грозный опыт. Ошибки были для нас неизбежны. Но те, кто идут ... на смену, имели время подумать об этих ошибках. Нужно быть очень юным, чтобы повторить их, без этой необходимости, которая создала их величие» (XIII, 178). В словах этих не только историческое оправдание якобинцев — в них завет, обращенный к будущим поколениям революционеров, к тем, кому должны послужить великим уроком ошибки французского Конвента.

Среди действующих лиц «Леонид» Наполеон не числится. Но тема его, подобно лейтмотиву в симфонии, проходит через всю драму: возникнув в первой же из ее сцен, тема эта, постепенно набирая все большую силу и значимость, становится ведущей в финале пьесы. Ведь именно ей по существу и посвящен весь третий, заключительный акт «Леонид», сердцевину которого составляет ночной визит Наполеона в Золотурн, лежащий на пути следования французского генерала из Италии в Германскую империю.

В основе этого внесценического эпизода (о том, как прошла встреча Бонапарта с жителями Золотурна, читатель узнаёт со слов Берри, слуги принца) — реальный исторический факт. В ноябре 1797 года Наполеон действительно посетил ряд городов Швейцарии, в том числе и Берн, в окрестностях которого расположен Золотурн. Заранее не планированные швейцарские визиты Бонапарта были связаны с неожиданно полученным им предписанием Директории явиться в качестве уполномоченного республики в Раштадт на конгресс представителей Германской империи.

Только что блистательно завершивший свою первую большую военную кампанию (итальянский поход 1796–1797 гг.), Наполеон срочно выехал из Милана 17 ноября. В Раштадт он прибыл 28 ноября. И эти десять дней были днями подлинного триумфа Наполеона. Население всех городов, лежащих на пути его следования, встречало молодого генерала-победителя с радостью и восторгом. Бери (и, следовательно, Золотурн) Бонапарт проезжал поздней ночью. Однако прибытия его кареты — по свидетельству историков — все население терпеливо ожидало и встретило его фейерверком огней, цветами, песнями, восторженными возгласами: «Да здравствует Бонапарт! Да здравствует миротворец!»

Совсем иначе, в ином эмоциональном ключе представлен этот момент в «Леонидах». Сохранив точность в воспроизведении деталей события, художник весьма иронически интерпретирует его и создает явно шаржированный, сатирический образ Наполеона. Роллановский Наполеон ничего, кроме неприязни, смешанной с ужасом и презрением (даже брезгливостью), у Берри не пробуждает. «Так вот, Бонапарт, это... щука! Острые зубы и гладкое брюхо... Пройдоха! Жесткий, подтянутый, руки сложены за спиной, скажет два слова — и убил» (XIII, 212). Грубо обрывая обращенное к нему приветствие Шультхайса, Наполеон бросает: «Ладно! Давайте!.. Ну, давайте вашу бумагу! Бертье ее прочтет... Шультхайс, время разглагольствований прошло... Тот, кто действует, не разговаривает. Слишком много говорили за последние десять лет... Все же благодарю вас, представители города и Советов! Республика зам признательна за добрый прием. Привет вам...» (XIII, 213). Примечателен последний штрих к портрету Наполеона, созданному «словесной кистью» Берри. «На подножке кареты обернулся и промолвил, словно волк ягнятам: — «Не прощаюсь, господа! Скоро увидимся!» ...Карета уехала. И все остались, с непокрытыми головами, на месте, не решаясь взглянуть друг на друга» (XIII, 213).

Почти все герои драмы единодушны в своем резко отрицательном отношении к Наполеону, хотя причины этого принципиально различны. Он — «*carvenu*», выскочка для принца де Куртене. Грабитель богатств Италии — для графа и Шультхайса. Глубже всех о Наполеоне судит Матье Реньо, который не приемлет его как последовательный республиканец и демократ. «Чтобы я приветствовал этого бандита! Что мне ему сказать?... «Грабитель народов, верни украденные тобою свободы!» ...Недозревший Август... А пока что — Октавий. Если бы я был Брутом, я бы приберег для него, после Цезаря, удар кинжалом!» (XIII, 183).

Знакомясь с характеристикой Наполеона в «Леонидах», естественно, задаешься вопросом: какова мера ее исторической справедливости? Не смещены ли здесь акценты как в изображении самого Бонапарта 1797 года, так и в показе восприятия его окружающими? Не исходит ли Роллан в характеристике своего героя из конечных результатов жизни Наполеона — человека, рожденного революцией, возвысившегося благодаря ей, но предавшего ее идеалы, хуже того — скомпрометировавшего их в глазах народов всего мира? И не накладывается ли в «Леонидах» на портрет Наполеона 1797 года портрет Наполеона последующих десятилетий — душителя национальных свобод, грабителя богатств Европы, наконец, Наполеона — императора, мечтающего об основании новой наследственной династии?⁵⁸

Возможно, это и так: ведь речь идет о драме, завершающей роллановский цикл, подводящей итоги Великой французской революции, намечающей ближайшие перспективы в развитии Франции и Европы. Следовательно, перспективный принцип в изображении Бонапарта 1797 года здесь может и должен быть оправдан самим идейным замыслом художника. Им-то, видимо, и определен пафос темы Наполеона в «Леонидах».

Однако Роллан и здесь далек от резкого нарушения принципов историзма, составляющих незыблемую основу его драматургической эпопеи. Проблема Наполеона представлена в «Леонидах» не только во всей ее историко-философской сложности. Она строго мотивирована документами истории. Лишенный каких бы то ни было личных симпатий к Наполеону, Роллан стремится быть объективным в общей оценке его исторической роли.

Выдвинув тему Наполеона как одну из центральных в Эпilogе «Театра революции», Роллан волей-неволей включался в острейшие споры, которые, то утихая, то вспыхивая с новой силой, велись во Франции (да и во всей Европе) почти полтора столетия. В этих спорах художник занял свою позицию, далекую от крайностей двух основных направлений, сложившихся к 1927 году в «наполеоновской историографии», — откровенно-апологетического и негативного⁵⁹, позицию, максимально приближенную (благодаря своей диалектичности) — к марксистской.

Апологетической линии противостояла негативная, родоначальницей которой была де Сталь. В середине XIX века линия была продолжена А.Ламартином, Л.Бланом, а чуть позже А.Оларом, который настаивал на том, что Наполеон «заменил республику тиранией» и «самым реакционным его актом, направленным против республики, был Конкордат» (Олар А. Политическая история Французской революции, р.169—171).^{xvii}

1797 год — в известной мере переломный в жизни Наполеона. Связанный с первыми блестящими победами в Италии, он еще как бы озарен республиканской верой Бонапарта-якобинца 1793 года, друга Огюстена Робеспьера^{xviii}. В молодом победителе Монтенотто, Лоди, Риволи итальянские патриоты видели прежде всего солдата революции, который уничтожил в их стране чужеродный гнет австрийской и феодальной тирании, способствовал созданию независимых республик.

Вместе с тем огромные реквизиции и контрибуции Наполеона, тяжким бременем павшие на освобожденные французскими войсками области страны, не могли не насторожить проницательные умы Италии и Европы. Освободительная война уже тогда — в 1796—1797 годах — незаметно начала переходить в войну захватническую, немислимую для прежней, якобинской республики. Лозунг «Мир — хижинам, война — дворцам!», еще совсем недавно пылавший на полотнищах французских волонтеров, сокрушавших армии европейской феодальной коалиции, был отвергнут правителями термидорианской республики, защищавшими

^{xvii} Анна Жермена Луиза СТАЛЬ (урожд. НЕКЕР) 22.04.1766 — 4.07.1817 http://vive-liberta.narod.ru/revol_fem/revol_fem_1.htm#GS

Альфонс де ЛАМАРТИН 21.10.1790 — 28.01.1869 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#alam>

Луи БЛАН 29.10.1811 — 6.12.1882 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#lblank>

Франсуа Альфонс ОЛАР 19.07.1849 — 23.10.1928 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#aulard>

^{xviii} Огюстен Бон Жозеф РОБЕСПЬЕР 21.01.1763 — 28.07.1794 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#aug-rob>

интересы буржуазии, которой нужны были войны захватнические, сулящие упрочение экономической власти, богатства, барыши. И Наполеон Бонапарт шел в ногу с этим новым временем. Характеризуя итальянскую кампанию 1796–1797 годов, Стендаль не случайно указал на весну 1797 года как на некий рубеж, завершающий героическую часть биографии Бонапарта — война Революции: вступление войск французского генерала в Венецию открывает принципиально новую главу в его жизни — главу, непосредственно предшествующую 18 брюмера 1799 года.

Тогда же, в период итальянского похода 1796–1797 годов, проявились и первые признаки наполеоновской авторитарности, на которые, в частности, обратил внимание С.Марешаль^{xix} (один из друзей Г.Бабефа), выступивший с памфлетом «Поправка к славе Бонапарта». «Бонапарт! — писал Марешаль. — Твоя слава является диктатурой!.. Я не вижу, что может помешать генералу явиться в Национальное собрание и сказать: «Я дам вам короля в моем духе или трепещите. Ваше неповиновение будет наказано»⁶⁰.

И все же кампания 1796–1797 годов существенно отличалась от последующих военных кампаний Бонапарта, также, как и сам возглавлявший ее генерал. «Переход Рубикона» пока для него оставался делом будущего, в нем еще жив был дух героя Тулона, восторженного ученика и поклонника Руссо.

«Он был страстным поклонником Жан-Жака и что называется обитателем его идеального мира», — писал Жозеф Бонапарт, характеризуя юношеские годы своего брата⁶¹. Теперь уже установлено, что мировоззрение Бонапарта формировалось под влиянием сочинений великого просветителя, настолько сильным и безусловным, что это определило не только политические и социальные взгляды, но даже литературные увлечения Наполеона (от его романтической новеллы в стиле Руссо «Новая Корсика» до сентиментального романа «Клиссон и Евгения»). Что же касается трактата «Какие истины и чувства следует внушать людям для их счастья» (1791 г.), написанного Наполеоном на тему, предложенную Лионской Академией, автор его даже и не пытался скрыть, на какой образец он ориентируется. Жан-Жак Руссо и «привел» Бонапарта в революцию, определив его место в рядах якобинцев.

Известно, что логика событий, свидетелями и участниками которых стали единомышленники Наполеона, очень скоро заставила их преодолеть созерцательность руссоизма, поняв великую силу действия. Ту же эволюцию в отношении к руссоизму претерпел и Бонапарт, который в упомянутом трактате слагает настоящий гимн во славу действия, заключая: «Энергия — это жизнь души».

Характерно вместе с тем, что не только опыт революции заставлял Наполеона, вновь и вновь возвращаясь к сочинениям Руссо, пересматривать свое отношение к учителю. Примечательны пометы,

сделанные в 1792 году Бонапартом на полях трактата «О неравенстве». «Я в это не верю». «Я так не думаю», — почти вызывающе констатирует вчерашний ученик. Он меняется. И особенно после трагедии 9 термидора (кстати, коснувшейся и его лично — как друга Огюстена Робеспьера), когда судьба разлучила его с якобинцами, выдвинув перед Наполеоном грозную дилемму: оставаться верным идеалам революции и ее предтечи и примкнуть к бабувистам — или же, расставшись с идеализмом Руссо и его последователей, стать «реальным политиком» макиавеллевского типа и соединить свою судьбу с судьбой термидорианцев. Наполеон выбрал второе.

Однако даже позже, будучи уже Первым консулом, Бонапарт все еще ощущает себя связанным с Руссо невидимыми, но прочными узами. Свидетельство тому — хотя бы факт, зафиксированный в «Мемуарах» С. де Жирардена: визит Наполеона в Эрменонвиль и беседа о Руссо. «Было бы лучше для спокойствия Франции, если б этот человек не существовал. — Но почему, гражданин консул? — Это он подготовил революцию. — Я думаю, гражданин консул, что не Вам следует жаловаться на революцию. — Как сказать, будущее покажет, не лучше ли было бы для мира, если бы ни Руссо, ни я никогда не существовали»⁶².

Вся последующая деятельность Наполеона является прямой альтернативой мечтам и планам Руссо. Не случайно он станет одним из вдохновителей известной кампании против «отца анархии» Руссо на страницах правительственной газеты «Монитор». И тем не менее связь Наполеона с Руссо все-таки сохранится, но как диалектическая связь двух полюсов революции, двух противоположностей, контрастов, возвышенно-идеального и низменно-реального. Если великий мечтатель Руссо запечатлел в своих творениях демократический пафос революции, ее возвышенные надежды и планы, которые попытались претворить в жизнь якобинцы 1793 года, то император Бонапарт с его диктатурой, завоевательными войнами отразил «истинное», реальное, прозаическое содержание революции как революции буржуазной.

Руссо подготовил 1789 год, воспитав сознание блестящей плеяды революционеров.^{xx} Наполеон «завершил» революцию, умело воспользовавшись плодами ума и рук своих великих предшественников. Более того: завершив ее главное дело — провозглашение буржуазного общества во Франции, Наполеон по-своему продолжил революционные традиции, распространив их влияние на страны Западной Европы, где им решительно — методами «революционного терроризма» — были сокрушены бастионы феодально-монархических режимов во имя утверждения новых, исторически более прогрессивных буржуазных порядков. В этом смысле (и только в этом!) Наполеон оказался наследником и продолжателем якобинцев 1793 года. Это и имели в виду Маркс и Энгельс, когда писали в «Святом семействе»: «Наполеон был

^{xix} Пьер Сильвен МАРЕШАЛЬ 15.08.1750 — 18.01.1803 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#marech>

^{xx} Т.Занадворова. Ж.-Ж.Руссо и «сентиментальные революционеры» http://vive-liberta.narod.ru/journal/zanadvor_rss.pdf
А.Собуль. Руссо и якобинизм http://vive-liberta.narod.ru/journal/soboul_rss.pdf

олицетворением последнего акта борьбы *революционного терроризма*... Он завершил терроризм, поставив на место перманентной революции перманентную войну. Он удовлетворил до полного насыщения эгоизм французской нации, но требовал также, чтобы дела буржуазии, наслаждения, богатство и т.д. приносились в жертву всякий раз, когда это диктовалось политической целью завоевания»⁶³.

Близко к этому — диалектически, с учетом всех сложностей и внутренних противоречий — решается проблема Наполеона в «Леонидах». «Этот огненный столб, к нам приближающийся, это чудовище, этот Герийон, — размышляет вслух Реньо, наблюдая приближение к Золотурну Наполеона, — он возник из нас самих, мы зажгли его. Он родился из пробуждения нашей пылкой расы, из бреда ее пролитой крови и ее побед, он плод оргиастического брака деспотизма со свободой» (XIII, 207). Характерно, что, говоря о Наполеоне, «летающем со скоростью пушечного ядра», именуя его «кондотьером», связанным со своей «братией» — «негодьями из Директории», Реньо тем не менее заключает: «именно они, эти негодья и красное ядро, работают на будущее» (XIII, 208).

Не менее примечателен и вывод принца: «И как бы ни называлось то, что сейчас идет сюда, — бог ли, дьявол, Прогресс, Сила, Жизнь или Смерть, — то, что идет сюда, это Огонь. И пока я чувствую, что он пылает вокруг меня, во мне, я говорю: «Почтим огонь!» — как в первые дни, когда человек исторгнул его у каменной ночи! Чьи бы руки ни несли его, это огонь. И я отогреваюсь на нем и обновляюсь», — заключает принц (XIII, 209)⁶⁴.

Однако в конечном счете Роллан устами своих героев судит Наполеона с позиций общечеловеческой нравственности. Для него великая личность, действующая на арене истории, не изъята из действия моральных законов, существующих для всех людей. И в этом пункте он не расходится с теоретическими положениями Руссо — автора «Общественного договора», для которого политика и нравственность всегда были прочно соединены («Тот, кого могущество ставит выше людей, должен быть выше человеческих слабостей, иначе этот избыток силы поставит его на самом деле ниже других и ниже того, чем сам он был бы в том случае, если бы оставался им равным», — писал Руссо в «Прогулке шестой»⁶⁵).

Столь же близок Роллан и к Л.Толстому (для него Л.Толстой — Руссо нового времени), утверждавшему, что «нет величия там, где нет простоты, добра, правды»⁶⁶.

И тем не менее позиция Роллана — художника другой исторической эпохи — более диалектична. Отрицая бонапартизм с моральной точки зрения, писатель воспринимает его как историческую закономерность, подчеркивая, что «незримая Сила, нами правящая, пользуется для своих целей и для прогресса самыми низменными орудиями, когда ей это угодно» (XIII, 208). В конечном счете героем для Роллана остается личность, творящая и созидаящая для других, человек добра и правды: «Я называю героем лишь того, кто был велик сердцем», — провозглашает

художник в книге о Бетховене (2, 11). Именно Бетховен, а не Наполеон, и стал для Роллана подлинным героем, которого породила эпоха Французской революции.

При характеристике идейно-художественного строя дилогии употребительны понятия «идилличность» и «пасторальность». Право на это дал сам Роллан, назвавший «Леониды» пьесой «типа пасторали» и подчеркнувший, что его драматургическая симфония — «Театр революции» — заканчивается «путем возвращения начальной темы, как говорят в музыке» (XII, 142). Большинство исследователей трактуют эти понятия только на идеологическом уровне, воспринимая пьесу как «идиллию» «братской любви классовых врагов»⁶⁷, как воплощение «идеалистической мысли» о том, что «политическая ненависть и борьба — явления поверхностные, преходящие», которым противостоит «священная и вечная категория» «человеческого братства»⁶⁸. Но идеологией для Роллана не исчерпывается смысл определения «пастораль». Для него существенно и жанровое содержание этого понятия. «Пастораль» в структуре дилогии — многозначное, сложное идейно-художественное начало, и оно требует специального осмысления.

«Цикл заканчивается в успокоении, в форме идиллии, как и был начат, возвращаясь, таким образом, к первоначальному аллегретто этой могущественной симфонии», — писал М.Дуази⁶⁹. Но с такой формулой едва ли можно согласиться. Прежде всего потому, что «идиллия» в «Леонидах» носит принципиально иной характер, чем в «Вербном воскресеньи». Причем, в Прологе к «Театру революции» идиллия в форме традиционной для XVIII века пасторали лишь *разыгрывается* героями как забавный и милый спектакль, который противоречит реальному состоянию природы и — особенно — общества. Пастораль как каноническое жанровое понятие нужна здесь писателю и потому, что дает «Вербному воскресенью» точность исторического колорита, раскрывая тип культуры придворно-аристократической Франции XVIII века. В «Леонидах» же «пасторальность» проявляет себя иначе. Но об этом речь впереди.

Пастораль предстает в «Вербном воскресеньи» как спектакль, в котором три компонента: стихи — образец прециозной поэзии, музыка — любимый аристократическими кругами Рамо и природа, обработанная в стиле французского классицизма, укрощенная, преображенная в декоративный фон. На таком фоне и появляется чуждый ему Руссо (идеалом которого, как известно, была «мужественная, сильная красота в природе» и естественность в искусстве). Пастораль разыгрывают переряженные в пастухов и пастушек крестьяне поместья Куртене во главе с кавалером де Три. Но скоро главного актера убьет крестьянин. Вдали — первые раскаты приближающейся грозы: «...Небо дышит грозой». «Солнце скрывается; поднялся холодный ветер и нагоняет тучи», — замечает принц де Куртене (XII, 173, 189). А Маршалша, «проходя мимо клавесина, ...трогает клавиши и наигрывает первые такты веселого контрданса, который станет, — замечает в авторской ремарке Роллан, — впоследствии Бекуровским «Перезвоном», будущим «Са ira!»

(XII, 190). Так придворно-аристократическая музыка стилизованной пасторали сменяется четким ритмом знаменитой песни французской революции, песни, возникающей из веселого контрданса. Это как бы символическая эпитафия на смерть юного кавалера де Три.

Предгрозовая погода перерастает в предгрозовую ситуацию, в прелюдию Революции — Бури.

В «Леонидах» нет ни пастушков, ни пастушек, нет (или почти нет) песен и танцев, то есть традиционное пасторальное начало отсутствует даже в той форме фона (контрастного реальному ходу событий), в которой оно использовано в «Вербном воскресеньи». Совершенно очевидно, что, называя «Леониды» пьесой «типа пасторали», Роллан имел в виду не традиционный литературно-музыкальный жанр, а что-то совсем иное. Что же именно?

М. Дуази считает, что в Эпilogue Роллан возвращает нас к первоначальному аллегретто. Однако это не *простое возвращение*, а возвращение, состоявшееся на принципиально ином уровне Бытия.

Необходимость вести трудовую жизнь ставит героев Роллана лицом к лицу с природой. И в «Леонидах» — в отличие от «Вербного воскресенья» — природа становится одним из главных героев, самостоятельным началом если не в действии драмы, то в ее философском содержании. Герои «Леонид» всем образом своего существования реализуют гуманистический завет Руссо, для которого природа была «главным учителем жизни» (14, 614), приобщающим человека к «естественному состоянию».

В «Леонидах» впервые появляется тема, которой не было в прежних драмах «Театра революции», главенствовавшая только в «Кола Брюньоне»: Человек и Природа. «Моя земля да я друг с другом дружим, друг другу нужны» (7, 204). «Дружество», взаимодействие и своеобразное взаимопонимание человека и природы — основа мироощущения клана Куртене в «Леонидах». «...Она славная спутница, — говорит граф Рене о земле. — Не обманывает. ...Только обменивается. Как и мы. Она несет равную с нами долю трудов. Манон. Как добрая жена!

Граф (*просто*). Такая она для меня» (XIII, 187—188).

То же восприятие природы характерно и для принца. Но если для графа Рене оно естественно (ведь в детстве он был учеником Руссо), то принц приходит к этому опытом всей жизни, и потому его признание, что природа «просветляет дух» и делает человека мудрее и добрее (XIII, 151, 160), обретает особую весомость. Концепция пьесы пантеистична. Пантеизм Роллана генетически связан с воздействием на него, во-первых, философии Спинозы, во-вторых, Л.Н.Толстого. Как известно, одно из своих еще юношеских озарений сам Роллан связывал с открытием «земли как живого организма», как существа, которое «живет, думает и действует в нас самих и через нас» (В, 266). Об этом рассказано в роллановских мемуарах, писавшихся как раз в середине 1920-х годов. Но пантеизм характерен не только для мировосприятия Роллана, он характерен и для философии Руссо — персонажа «Вербного воскре-

сенья», *мысль* которого продолжает жить и действовать в «Леонидах». Это также один из исторически точных штрихов в идейном содержании пьесы (на пантеизм Руссо Роллан обращает специальное внимание в своем очерке «Жан-Жак Руссо», связывая «редкие счастливые дни» его жизни с теми случаями, когда ему «удавалось раствориться в природе, слиться с Космосом» (14, 627).

В «Вербном воскресеньи» пантеистическое мировосприятие свойственно только одному Руссо, да и оно не обозначено отчетливо, а лишь угадывается в единственном, но важном эпизоде: Руссо воспринимает лес как живое существо и умоляет дровосеков пощадить «лесных царей», потому что они «живые». С этим созвучен в общей структуре драмы другой момент: смерть юного де Три, полного живых сил, — тоже, в сущности, бессмысленная гибель свежего побега «древа Куртене». Это насильственное и потому преступное пресечение человеческой жизни.

В «Леонидах» тему Руссо-пантеиста ближайшим образом продолжает другой Жан-Жак — маленький Реньо, получивший свое имя в честь великого просветителя. («Как я люблю эту белую березку! Ее молодое тело дрожит от холода... А вот и облако! Полярный океан обступает нас с нею. Я уж не различаю ее ветвей в тумане; но я прижимаюсь своей горячей щекой к ее застывшей от холода ноге. Небо умерло. Земля затоплена. Мы возвращаемся в прошлое. Мне кажется, что я возвращаюсь к эпохе вот этого (*указывает на валунный камень*), когда море покрывало еще грядущую жизнь...» — XIII, 200). Поэтому и смерть героя воспринимается иначе, чем гибель де Три. Естественное угасание Жан-Жака печально, но и просветлено: он уходит в природу, растворяясь в ней, возвращаясь к родовому началу начал всего живущего. Оттого в каком-то смысле Бытие не иссякает для него: недаром над его могилой звучит обещание, что «весна придет» к нему (XIII, 215).

Если в «Вербном воскресеньи» природа существует преимущественно как декоративный фон, то в «Леонидах» появляется собственно пейзаж. Эпичность, ослабленность фабульного начала, свойственные этой драме, повышают значение авторских развернутых ремарок — описаний места действия. В «Леонидах» даны настоящие подробные осенние пейзажи швейцарской природы. Они — в отличие от классицистического пейзажа «Вербного воскресенья» — выдержаны в манере живописи импрессионизма. И необходимость обращения именно к этой манере связана с тем, что пейзажные интродукции ассоциированы прежде всего с образом маленького Жан-Жака. Это его свежее и жадное восприятие — городского ребенка, впервые увидевшего живое движение природы — позволяет заметить ее пастельные полутона (золотистая осень, серебристо-белые туманы и дымки и т.д.), непрерывную изменчивость и переливы.

В то же время пейзажи пьесы проникнуты музыкальностью. Известно, что восприятие природы Ролланом вообще было глубоко музыкально. Это — специфика его художественного мировоззрения. В мемуарах Роллан свидетельствует: «Музыку лесов, гор и равнин

записывал я в своих юношеских тетрадях. ...Все в мире музыка. Все вибрирует, вплоть до камня. Вся вселенная — мощный, единый звук, из которого, словно из спелого граната, брызжут миллиарды гармонических тонов, сливающихся в величавую гармонию океана вселенной, в звучащую каплю бесконечности» (В, 230).

Все в природе звучит и для роллановских героев. Причем музыка, которая здесь угадывается, разная. В роллановской пьесе — разные ряды музыкальных ассоциаций.

Маленький Жан-Жак слышит неслышную музыку тишины («Молчание. Самая прекрасная музыка». — XIII, 197). Здесь тоже следует вспомнить об импрессионизме, в частности о Дебюсси с его способностью передавать в своих композициях «слышимость неслышимого». И эта ассоциация не случайна. В поэтическом импрессионизме Дебюсси, родственном, по мнению Роллана, «чисто расиновскому целомудрию», воплощено свойство французского склада характера: сдержанность в проявлении чувств, мера и гармония черт натуры, созерцательность как высокое свойство, способность углубленно постигать окружающее, сливаться с ним в сопереживании. Для Роллана все это — важнейшие гуманистические ценности, которые несет в себе французская нация⁷⁰. И такое начало представлено в «Леонидах» именно в маленьком Жан-Жаке (оно присуще и облику Руссо, в целом, конечно, гораздо более сложному).

Другая же сторона французского характера — неукротимая жажда свободы, социальной справедливости, революционная «консеквентность» (как выражался В.Г.Белинский), — все, что вылилось в «кровавый идеализм» героев 1793 года, в пьесе воплощено в старшем Реньо.

В музыке это начало выразили композиторы эпохи Революции, однако далеко не в том масштабе, который был необходим. Зато музыкальные идеи этих композиторов стали одним из могучих источников, питавших гений Бетховена. Именно Бетховен и воплотил музыку Бури-Революции. В «Леонидах» отголоски музыки этой бури звучат в монологах-воспоминаниях старшего Реньо.

Для Роллана имя Бетховена как выразителя идей революционной эпохи стоит рядом с именем Руссо. «Музыка Бетховена — дочь тех же сил повелительной Природы, которые только что пробовали себя в написавшем «Исповедь». Обе они — цветы нового цветения» (XV, 165). Композитор для него — «Жан-Жак Исповедальник, сделавшийся буревестником Революции» (XV, 226). Бетховен — буревестник Революции наиболее полно выразил себя, как считает Роллан, в сонате «Аппассионата», Третьей («Героической») симфонии и Девятой. Анализ их музыкальной структуры, данный Ролланом, приоткрывает его собственную авторскую трактовку темы: Буря революции и личность.

Роллан пишет об «Аппассионате»: «Все — ураган в ночи. ...В третьей части, где вопли бури переносятся на самые высокие октавы, отчаяние... начинается свои крики. Но оно целиком исчезает... Один мотив, мотив стихии господствует во всем финале, с почти непрекращающейся яростью и богатством рисунков и ритмов, которые сочетаются и

противопоставляются, усиливая, накаляя, дополняя эту картину океанического бешенства. ...Даже не является вопроса о жалости к человеку, ставшему жертвой океанических сил! Человек уже только атом. Автор на самом деле слил себя с законом Природы, со стихийными силами, против которых он боролся в первой части. Это совершенно новое разрешение вопроса, почти единственное для произведений Бетховена, который неохотно отказывался от своего неукротимого «я». Он должен был находиться в полноте своей физической и моральной энергии, чтобы быть в состоянии отвлечься до такой степени от собственной своей судьбы и наслаждаться дикой обнаженностью природы, его уничтожающей» (XV, 276, 286, 288). Все это даже стилистически совпадает с монологами-воспоминаниями Матье Реньо о днях Конвента («Мы находились в циклоне и сами были им»; «огненное дуновение вихря», в который революция вовлекает людей, «выпивает их дыхание» (XIII, 177, 192). Однако буря революции очистительна, даже если она уничтожает, растворяет «я». Буря — необходимое условие грядущей гармонии.

В «Леонидах» показана уже не сама Буря (которая отражена в центральных пьесах цикла), здесь она «утихает», открывая путь к будущей гармонии. Гармония и выражена у Бетховена, по мнению Роллана, второй сквозной темой его творчества — темой Пасторали; так же, как и «героическая», она «совпадает с эпохой» (XV, 231). Пасторальность — «один из рукавов его гения». Она зарождается в творчестве Бетховена одновременно с «героическими сочинениями» и проникает в них (не случайно у Бетховена, как отмечает Роллан, «мотив «Пасторальной симфонии» расцветает в той же тетради эскизов между «Героической» и «Авророй» (XV, 193).

Содержание бетховенской пасторальности раскрывается Ролланом так: «Дух отправляется в путь... Вырисовывается внутренний пейзаж: радость воздуха, свободного полета, и Бетховен в полях, проникнутый благоговейным волнением. Все главные мотивы: и воздуха, и сердца, трепетание природы и благочестивое созерцание уже занесены на бумагу. ... Восхитительное удовольствие ...следить за развитием этой поэмы неба и земли. ...Никакой болтовни о себе и с собой самим. «Я» выпито природой» (XV, 262, 263, 264). Для Роллана пасторальность у Бетховена — это на более раннем этапе гармония человека и природы, космоса («Аврора», «Пасторальная соната», «Пасторальная симфония»), а в конечном итоге — и братство людей, общая радость человечества (Девятая симфония). Но радость обретается только через страдания, путь к гармонии лежит через бури. «Через страдания — к радости» — бетховенский девиз. Эти противоречивые начала диалектически связаны: «хотя бы первым стимулом к творчеству была рана, — струя крови, которая бьет оттуда, — высокая радость» (XV, 217).

Совершенно очевидно, что «пасторальность» пьесы «Леониды» влечет нас не к традиционно-жанровым, как в «Вербном воскресенье», а именно к бетховенским музыкальным ассоциациям. К тому пониманию пасторальности, которое вовсе не равнозначно «безмятежности». Само

соотношение гармонии и бури, их гносеологическая связь, их композиционное расположение в «Леонидах» таковы же, как и в сочинениях Бетховена, в которые органически входит пасторальное начало, о чем специально пишет в своих музыковедческих трудах Роллан. Немаловажно напомнить, что и по времени работа Роллана над драматической диалогией и сочинением «Бетховен. Великие творческие эпохи» совпадает.

Космический масштаб, свойственный мышлению Бетховена, полнее всего выражен в Девятой симфонии. «...Это борьба миров. Радостно проносятся светила в бескрайних пространствах по пути, предначертанному божеством; их стремительный и вместе размеренный бег является символом героического движения человечества к торжеству и гармонии» (12, 121). Такой же масштаб принят и Ролланом в «Леонидах». «Все движется. Небо и земля, вещи и люди. Прислушаемся к реке, к ветру во мраке, к скалам, которые осыпаются, даже к горе, распадающейся кусками. Все это — бог в движении. Он ни на миг не останавливается» (XIII, 216).

В восприятии Ролланом Бетховена стоят рядом два понятия — «звездное небо» и «нравственный закон», восходящие к философии Канта, понятия, весьма существенные для Бетховена. «Известно, как Бетховен наслаждался и восторгался звездным небом. Эти звезды искрятся в его беседах последних лет; самые прекрасные произведения, бессмертные адажио квартетов вдохновлены ими. Мы хорошо знаем, что в своих заметках Бетховен сочетал «нравственный закон» со «звездным небом» как два глаза своего божества» (12, 121). «Звездное небо» — это для Бетховена (как и для Роллана) разумная целесообразность миропорядка (пусть обнаруживаемая лишь в конечном результате, в большом историческом итоге), «нравственный закон» — это моральная оправданность человеческой деятельности, которая, конечно, связана не с примитивным распределением по «положительному» и «отрицательному» полюсам, но подразумевает как раз внутреннее соответствие действия человека объективной целесообразности мироздания.

В революции Роллан находит такое же соответствие. Поскольку «Леониды» — вещь завершающая, мысль о живительности озона революционных бурь для человечества оказывается итоговой для «Театра революции» в целом. В философии Роллана история — движение человечества через революционные катаклизмы к обогащенному, расширенному восприятию мира и от него — к новым революционным бурям. Это объективный и неостановимый процесс.

Начинается диалогия с символического образа аллеи, частью вырубленной. Символ «рубки леса», трансформируясь, проходит через весь цикл. И завершается диалогия свирелью, но не пастуха, не путника в горах, а дровосека («Доносится мелодия далекой флейты. Полная грусти и покоя», — читаем в авторской ремарке. «Это свирель дровосека», — поясняет граф Рене. — XIII, 217). В песне дровосека и умиротворение после «рубки леса», произведенной историей, и знак неизбежных

грядущих бурь. История продолжает свое движение, свое дело.

Драматическая диалогия готовит трагедию «Робеспьер». И тем не менее «Робеспьер» (как мы убедимся) не «снимает», не «покрывает» собою идейно-художественного значения диалогии, в особенности «Леонид» как пьесы, в которой содержится признание конечной правоты революции, преобразующей не только социальную структуру общества, но и личность, возвышающей человека, безгранично освобождающей его возможности. Люди, приобретшие опыт революции (пусть даже ценою тяжких утрат), понесут его дальше. Они — «Леониды»⁷¹ революционной Франции.

¹ Cahiers Romain Rolland. Fraulein Elsa. Lettres de Romain Rolland a Elsa Wolff. Cahier 14. P., 1964. В дальнейшем ссылки на «Тетради» (Cahiers) даются в тексте после цитат с указанием номера «Тетради» (С.) и страницы (р.).

² Цит по кн.: Балахонов В.Е. Ромен Роллан в 1914–1924 годы. Л., 1958, с.142–143.

³ См., например, письмо Роллана к Ж.-Р.Блоку от 24 окт. 1918 г. (Europe, 1954, № 104–105).

⁴ Цит. по кн.: Мотылева Т. Ромен Роллан. М., 1969, с.201.

⁵ Labrousse C.-E. Comment la Revolution francaise explique et justifie avec eclat l'heroique histoire de la Revolution russe. — l'Humanite, N 6435, 1921, 6 nov., p.4–5.

⁶ Mathiez A. Le Bolchevisme et le Jacobinisme. P., 1920.

⁷ Rolland R. La Revolution et les intellectuels. Lettre aux amis communistes. — In: Rolland R. Textes politiques, sociaux et philosophiques choisis. P., 1970.

Цит. по кн.: Мотылева Т.Л. Творчество Ромена Роллана. М., 1958, с.114.

⁹ Clarte, 1922, № 16, p. 373.

¹⁰ Роллан Р. Воспоминания. М, 1966, с.158. В дальнейшем воспоминания и приведенные в них дневниковые записи Роллана цитируются по этому изданию с указанием в конце цитаты условного обозначения — В (Воспоминания) и номера страницы.

¹¹ Memoires de Louvet de Couvray. P., 1823.

¹² Ibid., p.214–222. 26

¹³ Олар А. Ораторы революции. В 2-х т. М., 1908, т.2, с.330, 338.

¹⁴ Ламартин А. История жирондистов. В 4-х т. Спб., 1904.

¹⁵ Блан Л. История Французской революции. В 12-ти т. Спб., 1907–1908.

¹⁶ Олар А. Политическая история французской революции. М., 1938.

¹⁷ Condorcet et la Revolution franchise par L.Cahien. P., 1904; Condorcet guide de la Revolution francaise par Alengry. P., 1904.

¹⁸ Цит. по кн.: Олар А. Ораторы революции, т.2, с.180.

¹⁹ Там же, с.181.

²⁰ Цит. по кн.: Блан Л. История Французской революции, т.IX, с.28.

²¹ Подробнее о последних месяцах жизни Кондорсе и его смерти см., в частности, в кн.: Condorcet et la Revolution francaise par L.Cahien. Ch. ill. Les derniers jours, p. 516–542.

Condorcet et la Revolution francaise par L.Cahien, p.450.

¹³ Вместе с тем эта традиция в известной мере сохраняет еще свою силу в образе Лазара Карно, о чем пойдет речь ниже.

⁴ «Образцом театра для самых глубоких вопросов одинокой души», «пьесой, где чистейший свет проникает до самого сердца», назвал «Игру любви и смерти» М.Мартине в статье, посвященной театру Роллана (Europe, 1926, p.297, 298).

²⁵ Лит. газ., 1939, № 46, с. 2.

²⁶ Там же.

²⁷ Роллан Р. Вступление. — В кн.: Роллан Р. Победенные. М., 1967, с.11.

²⁸ Балахонов В.Е. Ромен Роллан в 1914—1924 годы, с.220. Цит. по: Лит.газ., 1939, № 46, с.2.

³⁰ Цит. по: Лит. газ., 1939, № 46, с. 2.

³¹ Nejedly Zdenek, O literature. Praha. 1953, s.669—700.

Луначарский А. В. Новая пьеса Ромена Роллана. — Собр. соч.в 18-ти томах. М., 1963, т.4.

³³ Мотылева Т. Творчество Ромена Роллана, с.420.

Плеханов Г.В. Соч. М.—Л., 1928, т.18, с.35.

³⁵ Руссо Ж.-Ж. Эмиль, М., 1896, с.255.

³⁶ Это, к сожалению, иногда встречается в критике (см.: Мотылева Т. Творчество Ромена Роллана, с.420.).

³⁷ Descotes M. Romain Rolland. P., 1948, p.120.

³⁸ Те же ассоциации — рубка леса, разрушение, революция — характерны и для публицистики Роллана середины 1920-х годов. Вспомним статью 1926 года о С.Цвейге: «...Революции ударами топора прорубают путь в непроходимом, огромном лесу...» (14,516).

Сохраняются эти ассоциации, как уже говорилось, и в «Очарованно) душе» («Аннета в джунглях»): «Я могу лишь чуть-чуть расчистить пространство вокруг себя, — заявляет Аннете Тимон. — А лесом зарос весь мир. Лес всех нас держит... Да мне это и неважно в конце концов.

- А мне важно! Если бы он держал меня, я бы его подожгла.

- И сгорела бы сама...

- Пускай! Лишь бы он сгорел! Говорят после пожара земля лучше родит. Да здравствует революция!

³⁹ Десницкий В. А. Послесловие к драматическим произведениям Ромена Роллана. — В кн.: Роллан Р. Собр.соч. в 18-ти т., т.XIII, с.432.

⁴⁰ Вановская Т. Ромен Роллан. М.-Л., 1957, с.152.

⁴¹ Doisy M. Romain Rolland. Bruxelles, 1945, p.116.

⁴² Например, в монографии Т.Мотылевой «Ромен Роллан» и в других работах.

⁴³ Мотылева Т. Творчество Ромена Роллана, с.425—426.

44 Руссо Ж.-Ж. Эмиль, с. 257. 58

45 Толстой Л.Н. Полн.собр.соч. М., 1953, т.64, с.92.

46 Memoires de Barthelemy. 1768—1819. P., 1914.

⁴⁷ Например, предписание, направленное правительством Директории швейцарским властям, с требованием перестать оказывать помощь давая убежище французским эмигрантам. Именно это предписание вынудило в «Леонидах» Шультейса предложить героям драмы принцу и Ренью — немедленно покинуть Швейцарию (Memoires Barthelemy, p.106). Или еще деталь: принц де Куртене, как и герой реальной истории Бретейль, покидая Швейцарию,

отправляется в Гамбург (Ibid, p.405).

⁴⁸ Pradel de Lamase. Notes intimes d'un emigre. P., 1913; Pradel de Lamase. Nouvelles notes intimes d'un emigre. P., 1914—1920.

⁴⁹ Pradel de Lamase. Notes intimes d'un emigre, p.151.

⁵⁰ Ibid, p.155.

⁵¹ Pradel de Lamase. Nouvelles notes intimes d'un emigr. 60-61.

⁵² Pradel de La mase. Notes intimes d'un emigre, p.121.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid, p.226-227.

⁵⁵ См., напр., там же, p. 269 и др.

⁵⁶ Pradel de Lamase. Notes intimes d'un emigre, p.270.

⁵⁷ Примечательно, что критика жирондизма здесь дана как бы с двух полярных сторон: слева и справа. И Ренью, и де Куртене в равной мере не принимают компромиссного характера политики Жиронды (см., напр., т.XIII, с.153-154 и др.стр.).

⁵⁸ Напомним сцену из III акта «Леонид»:

Ренью. В какой гостинице он остановится?

Граф. В «Короне».

Принц. О! Это предзнаменование... «Макбет, ты будешь королем!» (XIII, 210).

⁵⁹ К числу «патриотических словословий» Бонапарту, издавна знакомых Роллану, относятся труды Ф.Минье, А.Тьера и И.Тэна. Из более поздних работ этого направления, имевшихся в распоряжении Роллана, следует в первую очередь назвать восьмитомный труд А.Сореля «Европа и Французская революция» (в которой доказывалось, что войны Наполеона только по внешнему виду казались завоевательными), работы А.Леви, Ф.Массона и А.Ванделя.

⁶⁰ Цит. по кн.: История Франции. В 3-х т. М., 1973 т 2 с 99. 76

⁶¹ Roi Joseph. Memoires. P., 1863, t.1, p.32.

62 discours et opinions. P., 1828,

⁶³ МарксК., Энгельс Ф. Соч., т.2, с.137.

⁶⁴ Если обратиться к истокам образа Огня в роллановской драме, нетрудно убедиться, что более высокой оценки явлению в жизни общества дать нельзя. По-видимому, Роллан взял этот образ из индийской философии. Известно, что древние индийцы обожествляли силы природы. Особенно подчеркивали они роль в природе огня. Согласно их преданиям, Агни — бог огня — самое могущественное божество. Порожденный небом огонь выступает как источник вечного света, коренная основа и начало всех вещей в природе.

⁶⁵ Руссо Ж.-Ж. Прогулка шестая. — Избр.соч. в 3-х т. М., 1961, т.3, с.619.

⁶⁸ Толстой Л.Н. Война и мир. — Собр.соч. в 20-ти т., т. 6, с.31. См. об этом подробнее: Скафтымов А.П. Образ Кутузова и философия истории в романе Л.Толстого «Война и мир. — В кн.: Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

⁶⁷ Десницкий В.А. Послесловие к драматическим произведениям Ромена Роллана. — В кн.: Роллан Р. Собр.соч. в 20-ти т.XIII, с.433.

⁶⁸ Вановская Т. Ромен Роллан, с.152.

⁶⁹ Doisy M. Romain Rolland, p.116.

⁷⁰ См. об этом в кн.: Роллан Р. Клод Дебюсси. — Собр. соч. в 18-ти т., т. 16.

⁷¹ Леониды - падающие звезды (метеоры), остатки созвездия Льва.

Потрясенные величием и красотой дождя падающих звезд, озаривших темный купол ноябрьского неба, герои как бы размышляют вслух:

Принц Леониды! ...Обломки созвездия, героический прах разрушенного мира — Льва.

Реньо (*вдохновенно*). Это наш мир! Чья-то незримая рука мечет нас по небосклону во все концы вселенной.

Принц ...Мы созданы, может быть, для того, чтобы быть рассеянными по всей земле и распространить нашу кровь и мысли... Что ж, мы готовы! (XIII, 216).

Глава вторая. «РОБЕСПЬЕР»

Пьесой, воплотившей в себе конечные результаты становления историзма Роллана — создателя «Театра революции», стал «Робеспьер». Эта трагедия, созданная Ролланом на склоне лет и достойно увенчавшая его грандиозной цикл, одновременно подвела и основные итоги всего творчества писателя, которому позже уже не суждено было создать столь значительных произведений. Тем знаменательнее, что свой главный путь Роллан завершил в работе «ад темой, давшей ему возможность в начале творчества обрести себя как художника, нашедшего свою собственную дорогу в жизни и в литературе.

Можно считать, что над «Робеспьером» Роллан работал на протяжении всех своих творческих исканий, начиная с первых подступов к «Театру революции» в конце 1890-х годов. Уже тогда в его воображении возник образ героя, который поистине стал спутником писателя на всю жизнь.

Робеспьер впервые вышел на сцену в «Дантоне», жил и действовал в драме «Четырнадцатое июля». В 1900 году его именем была названа набросанная вчерне пьеса (В, 505). Ему посвятил Роллан лучшие страницы своих писем 1890—1900-х годов к разным лицам (см. уже цитированные письма к М. фон Мейзенбуг, Л. Жилле, С. Бертолини, Э. Вольф и др.). О нем в 1920-е годы размышляли герои «Театра революции» в «Игре любви и смерти», говорил сам драматург в Предисловии к этой пьесе, во многих уже цитированных письмах этого десятилетия (к Л. Леви, А. Курциус, К. Бальмонту и И. Бунину и др.), в публицистическом ответе А. Матьезу. Все это свидетельствовало о непрекращающемся внутреннем процессе подготовки к созданию трагедии.

4 декабря 1935 года Роллан, делаясь своими творческими планами, пишет М. Горькому: «Я хотел бы ...вернуться к моим драмам Революции, чтобы не умереть прежде, чем будет создана ...центральная пьеса цикла «Робеспьер»¹. 8 декабря 1937 года он сообщает одному из корреспондентов, что работает над «Робеспьером» (С. 17, р. 365).

Процесс работы не был легким. Эта пьеса могла — как понимал сам Роллан — стать последней реализацией многих неосуществленных замыслов «Театра революции». Она вобрала в себя мотивы целого ряда ненаписанных драм. В ней действуют герои, которым раньше предполагалось посвятить самостоятельные части цикла («Гош»,

«Бабеф») (В, 497, 504, 505). Основу кульминационного III акта «Робеспьера» составили сцены последнего заседания якобинского Конвента, которые Роллан намеревался обрисовать в специальной пьесе «Гибель республики», сделав к ней наброски в 1900 году (В, 505). Преломились в завершающей трагедии и иные замыслы драматурга («Лицемеры» — фарс «в духе Аристофана» (В, 497) и др.). В этом смысле ее можно назвать не только итоговую, но и синтезирующим произведением «Театра революции». Она аккумулировала в себе художественный опыт зрелого мастера исторического жанра и выстраивалась, как будет видно далее, на основе осмысления огромного количества самых разнообразных источников. Это был еще один важный этап в утверждении принципов работы драматурга с историческим материалом: тщательное изучение документов революционной эпохи, опора на них, проверка ими концепций ученых, но вместе с тем и отказ от их диктата, предпочтение психологической правде характеров.

В процессе этой работы шли напряженные поиски стиля, являющего собой образец того своеобразного триединства, о котором писал Ж. Робише, указывающий, что в творце «Театра революции» органически соединились «Роллан — философ, моралист, Роллан — художник, драматург и Роллан — ученый, историк»².

В 1938 году трагедия «Робеспьер» была закончена и в 1939 году опубликована — вначале частями в журнале «Егоре», а затем отдельным изданием. Тогда же она была переведена на русский язык и напечатана в журнале «Интернациональная литература».

Внешней побудительной причиной к завершению этого сложного труда, задуманного 40 лет назад, явилась подготовка к 150-летней годовщине Великой французской революции. Предъюбилейные и юбилейные месяцы, как и 50 лет назад, в памятный Роллану 1889 год, были отмечены ожесточенной борьбой, развернувшейся во Франции — и шире, в Европе — вокруг идейного наследия революции. В предельной ожесточенности этой борьбы выявилась исключительная напряженность ситуации, в которой готовился и проходил юбилей.

Канун Второй мировой войны. Фашизм в своем зловещем зените. Уже позади поджог Рейхстага в Германии. Уже завершилось приходом к власти Муссолини наступление фашизма в Италии. Уже потерпели поражение в стремлении воспрепятствовать диктатуре Франко республиканцы в Испании. Наконец, состоялась попытка контрреволюционного переворота и в самой Франции — попытка, завершившаяся крахом лишь благодаря мощному отпору прогрессивных сил страны, объединившихся в Народный фронт сопротивления реакции. В напряженной, предгрозовой ситуации 1939 года и выявилась со всею очевидностью жизненность традиций Французской революции, ставших могучим фактором общественно-политической и литературной борьбы 30-х годов XX века.

В ту пору четко обозначилось два полярных отношения к наследию 1789 года: отношение фашистов (а также тех, кто их поддерживал в той или иной форме) и отношение коммунистов, возглавивших борьбу с

фашизмом. Приведем лишь некоторые весьма характерные, на наш взгляд, факты, выявляющие суть этих отношений.

11 июля 1939 года радиовещанием Парижа была организована передача «Республика нас зовет», в которой Великая французская революция представлялась как картина ужасов, а переворот 9 термидора, совершенный будто бы «спасителями республики», как пробуждение нации. Чуть раньше, в июне 1939 года, в «Ревю де Пари» была опубликована статья Рошеля, открывшая наступление на лагерь демократии — «демократическую тиранию» (в интерпретации автора статьи)³. Примером такой демократии Рошелю и представлялась якобинская диктатура 1793 года. Заявляя о том, что якобинская республика ничего общего не имела с идеалами Просвещения, которые реакционный публицист был готов взять под свою защиту, Рошель заключал, что если бы Руссо, например, дожил до Революции, он кончил бы свои дни на гильотине, как были бы гильотинированы Монтескье и другие просветители. Особенно ненавистны автору статьи «вдохновитель якобинского террора» Марат и «надменный и тиранический диктатор» Робеспьер.

Не раз всплывало в море реакционной публицистики юбилейного 1939 года имя Наполеона Бонапарта, который, как правило, противопоставлялся якобинцам 1793 года и характеризовался как человек, спасший 18 брюмера Францию от тирании и анархии⁴. Особенно примечательным примером фальсификации исторического значения 1789 года явилась статья профессора Фрея, опубликованная в газете «Жур», утверждавшая, что истинным наследником Французской революции в XX веке является Адольф Гитлер⁵. Низкопробный, фальсификаторский характер этих выступлений был слишком очевиден.

Сложнее было разобрататься в контрреволюционной сущности версий, подобных той, что была предложена в дни юбилейных торжеств П.Гитаром⁶. Озаглавив свою статью «Буржуазная драма», Гитар доказывал, что поскольку революция 1789 года способствовала обогащению буржуазии, утвердившейся у власти, следовательно, она по сути своей антинародна, то есть реакционна. Значит и отстаивать, а тем более развивать ее принципы — бессмысленно.

Такова первая линия в оценке 1789 года, выявившаяся во Франции кануна Второй мировой войны.

Другая, ей противоположная, была представлена выступлениями общественных деятелей, художников и ученых, близких позиции Народного фронта и возглавившей его французской компартии. Подготовка к празднованию 150-летия Французской революции в этом лагере началась задолго до июльских торжеств. Уже в апреле 1939 года Морис Торез выступил с программной речью, посвященной близящемуся юбилею и содержащей марксистский анализ знаменательных событий конца XVIII века⁷. Определяя Французскую революцию как буржуазную, ибо исторически иной она и не могла быть, он отдавал дань высочайшего уважения «добрым мастерам» этой революции — Робеспьеру, Марату, Сен-Жюсту. Утверждая далее, что развитие социальных отношений не

закончилось на буржуазном этапе, М. Торез заявлял, что в преддверии новых решительных преобразований, неизбежных в современном обществе, истинными преемниками революционных традиций якобинского Конвента являются французские пролетарии и их коммунистическая партия.

А 14 июля 1939 года «Юманите» опубликовала Манифест французской компартии, содержащий следующие строки: «Великая французская революция, являющаяся объектом нападок и хулы защитников международного фашизма, может быть достойно поминаема только народом, который хранит славное наследие и продолжает ее дело прогресса и освобождения человечества. ...Перед лицом всех тех, в ком воплотились ныне силы реакции, против которых поднимались наши отцы, трудящаяся Франция, верная своему славному прошлому, намерена развернуть знамя прогресса, свободы и мира»⁸.

Юбилею Французской революции были посвящены выпуски журналов «Кайе дю Коммунизм», «Коммюнь», «Кларте», «Эроп», еженедельника «Ла люмьер». Прогрессивные ученые страны опубликовали труды, посвященные 1789 году. Крупнейшими историками Франции XX века были прочитаны специально подготовленные циклы публичных лекций. Деятельное участие приняли передовые ученые, художники, публицисты и в организации массовых праздничных демонстраций в честь 150-летия революции, проходивших в Париже и других городах страны.

Роллан был в числе активных участников подготовки и проведения юбилея. К 150-летию революции «Комеди Франсез» решила поставить драму «Игра любви и смерти». Роллан, обновляя и корректируя текст пьесы, вместе с режиссером и актерами тщательно продумывает и готовит спектакль, призванный показать величие людей эпохи Революции. В специальном номере «Кларте» появляется обращение Роллана «Ко всем народам мира», содержащее важнейшую мысль об интернациональном значении освободительных идей Французской революции, продолжающих и поныне участвовать в битвах сил прогресса и реакции. Для юбилейного выпуска «Эроп» он пишет одну из лучших публицистических статей «Необходимость революции», созвучную выступлениям Тореза и «Юманите». Наконец, специально 150-летию революции Роллан посвящает историко-публицистический очерк «Вальми», завершающийся следующими строками: «Сыны Революции, вы, мои современники, способны ли вы еще без смущения и страха слышать эти гордые отзвуки вальмийской канонады?» (1, 439). К тем же современникам, от которых зависит судьба родины Роллана в настоящем, обращена и трагедия «Робеспьер», созданная на волне творческого подъема юбилейного года.

«История — отнюдь не собрание анекдотов или малодостоверных рассказов, — писал автор «Вальми». — Нет, в ней подытоживается опыт человечества, изучая который, мы узнаем не только прошлое, но и настоящее, и увереннее идем к будущему. В истории Франции периода Французской революции можно найти немало черт, напоминающих новейшую историю Франции, России и Испании. Пусть же история

поучает и вдохновляет нас!» (1, 439). Именно этими аналогиями, естественно вытекающими из самой специфики жизненных ситуаций, сложившихся во Франции 1794 и конца 1930-х годов, и определяется глубинная актуальность последней исторической трагедии Роллана.

«Я никогда не переставал о ней думать, но взялся за перо только в этом (1938. — Е.Л.) году, когда почувствовал, что овладел темой всецело», — признается Роллан в Предисловии к «Робеспьеру» (1, 209).

Именно к концу 1930-х годов слились, наконец, воедино субъективный и объективный факторы, создавшие необходимые предпосылки для воплощения давнего замысла в жизнь. Активная борьба против наступающего фашизма, сближение с партией коммунистов естественно вывели Роллана на новые идеологические рубежи, определившие появление таких программных произведений, как «Прощание с прошлым», «Панорама», очерк «Ленин. — Искусство и действие» и, наконец, заключительные книги «Очарованной души». Новый мировоззренческий уровень, выявившийся в них, обусловил возможность усвоения художником в полной мере достижений отечественной историографии, сделавшей к этому времени «гигантский шаг вперед»⁹. Этот шаг был связан, во-первых с обретением марксистско-ленинской методологии и, во-вторых с важнейшими фактологическими открытиями школы Матъеза, изыскания которой «обновили историю Революции»¹⁰.

Будучи самой сильной из исторических пьес Роллана, «Робеспьер» всегда привлекал преимущественное внимание исследователей, интересовавшихся роллановской драматургией в целом и «Театром революции» в особенности. Именно в связи с этой трагедией и был высказан как нашими, так и зарубежными учеными ряд наиболее справедливых и точных суждений о специфике художественного историзма Роллана. Однако при всем том наметилась неверная тенденция резкого противопоставления «Робеспьера» другим пьесам «Театра революции» как более слабым в идейно-художественном отношении¹¹. Сравнения трагедии с ними если и проводились, то, как правило, лишь для доказательства отрицания Ролланом своего прошлого опыта, а не опоры на него. Тем самым исследователи вольно или невольно, но по существу вырывали последнюю пьесу из контекста всего цикла, тогда как только в этом контексте она может быть понята сполна. Нарушалось незыблемое требование автора, настаивавшего на необходимости рассматривать его драматургическую эпопею как единое целое, движущееся к своей вершине — «Робеспьеру». Забывалось о том, что в представлении Роллана это была «вершина», воздвигнутая им на прочной, многослойной тверди «пирамиды» (С.17, р.255) — всего «Театра революции». Не принимались во внимание и многократные высказывания писателя о непреходящем значении предшествующего опыта для создания шедевров. Сам Роллан был убежден, что, двигаясь к вершинам своего творчества, всегда «уносил с собой сокровища прошлого» (13, 435) и этим был необычайно богат. «Для того чтобы быть тем, что я представляю собой сегодня, — мне нет нужды отречься в какой бы то

ни было степени от того, кем я был прежде, что я славил когда-то» (13, 69).

Не был для Роллана отречением от себя — автора ранних драм цикла — и шедевр, венчающий «Театр революции». Напротив, трагедия 1938 года, как мы убедились, стала органическим продолжением предшествующих исканий художника и только благодаря им могла быть создана.

Стремление настоять на преемственной связи «Робеспьера» с более ранними пьесами цикла отнюдь не означает недооценки принципиальных отличий итогового произведения. Новизна его — вне всяких сомнений, и прежде всего она выявляется на уровне историзма Роллана. Однако наиболее глубоко раскрыться эта новизна может не тогда, когда будет расценена как противостояние прошлому опыту художника. Понять ее следует как результат связи диалектической, которая, отражая внутреннее движение, развитие, оборотной своей стороной имеет то диалектическое отрицание, когда, отрицая, усваивают сердцевину отрицаемого.

Связь «Робеспьера» с другими пьесами цикла многогранна. Безусловна общность изображаемого времени (наиболее близкая — с «Дантоном» и «Игрою любви и смерти»: кризисная весна 1794 года), героев (более десяти действующих лиц «Робеспьера» уже выходили на сцену в ранних драмах 1890—1900-х годов, в пьесах же 1920-х годов был выписан образ М.Реньо, звучали темы Руссо, Наполеона), сходство целого ряда сюжетных ситуаций, а главное — общность обсуждаемых проблем, магистральных для всего цикла, впервые столь мощно сконцентрированных в итоговой трагедии.

В «Робеспьере», скрепившем прочной нитью диалектической взаимосвязи основные сюжетные линии и темы «Театра революции», поставлены последние точки над «и» в решении выдвинутых в цикле историко-философских вопросов, подведены итоги сорокалетним нравственным, политическим и эстетическим исканиям Роллана, его напряженным раздумьям над сущностью Французской революции и ее значением для жизни человечества.

Связует «Робеспьера» с более ранними пьесами «Театра революции» и жанровая природа, строго соотнесенная с общими принципами построения цикла как драматургической симфонии бетховенского типа.

«Робеспьер» — заключительный акт «Театра революции», финал драматургической симфонии Роллана. В пьесе, завершающей цикл, художник обращается к последним дням якобинской республики, падение которой означало для него гибель революции. Событийно «Робеспьер» прямо продолжает «Дантона». Драма 1899 года, открывавшаяся казнью эбертистов, заканчивалась вынесением смертного приговора дантонистам. Действие новой пьесы начинается исполнением приговора на следующий день. Дантон, которого везут на гильотину мимо дамы Робеспьера, кричит: «Робеспьер!.. Я первый схожу в могилу. Ты последуешь за мной... До скорого свидания». «Ну что ж! — отвечает ему Робеспьер. — До скорого свидания!.. Пусть будет так!..» (1, 215). Все

дальнейшие события, развертывающиеся на протяжении трех с половиной месяцев (с 5 апреля по 28 июля 1794 года), как бы готовят реализацию этого мрачного пророчества. Завершаются они трагедией термидорианского переворота, казнь Робеспьера и его единомышленников.^{xxi}

Одновременность возникновения замысла этих пьес, задуманных в конце 1890-х годов, непосредственная событийная связь, созвучие поднятых тем и проблем, повторяемость действующих лиц, сходство зачинов и финальных исходов, однотипность заглавий, как будто в равной мере указующих на центрообразующую роль сразу же названного главного героя, — все это могло бы расположить к поискам аналогий в самой структуре пьес. Готовность увидеть и в «Робеспьере» представленную «Дантоном» драму классического образца, которая в центр ставит организующую сюжет судьбу личности (или личностей), казалось бы, обусловлена многим. В том числе и тем, что именно этот структурный тип драмы, при всем разнообразии созданных Ролланом жанровых вариантов, так или иначе, но развивал весь его «Театр революции» вплоть до 1920-х годов. Особняком здесь стояло лишь «Четырнадцатое июля». Однако и в этой пьесе, несмотря на то, что в центре ее оказываются не личности, а людская масса, есть четко обозначенный главный герой — народ.

В трагедии 1938 года, конечно же, сполна реализуется накопленный Ролланом опыт мастерской лепки характеров. И лучше всего убеждает в этом образ Робеспьера. Но при всем том новая пьеса построена так, что вождя якобинцев, в отличие от Дантона, показанного в ранней драме, главным героем в традиционном смысле этого слова не назовешь. В «Робеспьере» главным сюжетобразующим началом становится не судьба личности, а судьба самого исторического события — революции и ее детища якобинской республики.

Главный вопрос, который на всем протяжении пьесы осмысливают для себя и обсуждают в яростных спорах и доверительных беседах Робеспьер и все другие герои, — быть или не быть якобинской республике, продолжаться или остановиться, умереть революции. Именно отношением к судьбе революции в самый ответственный момент ее жизни и оценивается позиция буквально каждого героя, измеряются масштабы его личности. И если Робеспьер возвышается над всеми другими, то прежде всего потому, что от решения судьбы вождя якобинцев как раз и зависит самым прямым образом судьба революции. Это ясно автору: «его смерть была смертью Революции», — писал Роллан Э. Вольф (С. 14, р. 93). Это ясно и всем героям пьесы — не только друзьям, но и противникам Робеспьера.

Трагедия «Робеспьер» тяготеет не к монодраме, а к многогеройной, многоголосой полифонической структуре. Основываясь на фактах творческой истории «Театра революции», можно заключить, что в

первоначальном замысле «Робеспьера» была большая типологическая близость к «Дантону». Из воспоминаний Роллана явствует, например, что в 1900 году он «набросал вчерне» «Робеспьера» и в то же время — как самостоятельную пьесу — «Гибель республики» (В, 505), само название которой указывает на то, что именно здесь решалась судьба якобинской республики и революции. «Робеспьер» же, вчерне написанный в том же году, вряд ли мог повторять этот сюжет и обладал, надо полагать, большей готовностью стать драмой с центрообразующей ролью главного героя.

Однако время скорректировало итоговые решения автора «Робеспьера». Пьесе, которая хронологически завершила общий сюжет «Театра революции» и выполняла в нем функции развязки главного события — революции, уготована была роль заключительного акта в целостном произведении — цикле.

Последняя пьеса роллановской эпопеи не только в своей проблематике, но и в свойствах поэтики оказалась наиболее органично подчинена цели, определенной Ролланом для всего цикла, предназначенного раскрыть историю-судьбу Великой французской революции в форме драматургической симфонии. Созвучная другим частям цикла, трагедия «Робеспьер» как бы вбирает в себя их мотивы и внутри себя стремится возможно полнее реализовать общий для «Театра революции» принцип симфонизма — полифонию. И это вполне соответствует представлениям Роллана о принципах построения финала в драматургическом роде искусства, законы которого он когда-то открыл для себя через музыку. Еще в юности Роллан, устанавливая, как мы помним, «правила драматургической композиции, исходя из принципов композиции музыкальной», писал: «В последнем акте противопоставить и переплести все темы. Строить по принципу сильного, сложного и полноголосого контрапункта, где сливаются, не утрачивая своей ярко выраженной характеристики, мелодии образов, доставляющих единый образ всей симфонии» (В, 314). Именно так и построен «Робеспьер». Он более, чем все остальные части цикла, устремлен к полифоническому, фресковому типу драматургии с характерной для него разомкнутостью сюжетно-композиционной структуры, свободно и естественно вбирающей многообразие конфликтов и судеб реальной истории.

«Робеспьер» — едва ли не самая многогеройная пьеса в «Театре революции», сопоставимая в этом отношении разве что с «Четырнадцатым июля». Перед нами проходят Робеспьер, его друзья и единомышленники (Сен-Жюст, Кутон, Леба, семейство Дюпле), члены обоих Комитетов и Конвента (Карно, Билло, Баррер, Колло, Карье, Вадье, Амар и др.), проконсулы Конвента в провинциях (Фуше, М.Реньо и др.), генерал республиканской армии Гош, будущий вождь «Общества равных» Бабеф, предводители Парижской коммуны (Анрио, Кофиналь и др.), воины и ремесленники Парижа, крестьянка, чиновники, шпионы-роялисты, денежные воротилы-буржуа.

Вся пьеса — многоголосый полилог, в котором не пропадает характерность отдельных мелодий-голосов героев. Мы хорошо различаем

^{xxi} Работы историков, публицистические и художественные произведения, посвященные 9 Термидора http://vive-liberta.narod.ru/discuss/94_therm.htm

в этом «хоре» и напряженно-взволнованную речь Робеспьера, и чеканное слово Сен-Жюста, и вкрадчиво-изошренное плетение словес Фуше, и рассудительные сентенции умудренного жизненным опытом Кутона, и юношески мягкие интонации Леба, и словесную игру любующегося собой сибарита Баррера, и взрывчатую силу реплик и монологов всегда готового к спору Билло, и циничные, ядовитые словесные выпады Вадье, и деловито-напористый тон Карно и т.д. Поразительно стиливое полнозвучие «Робеспьера». В многоголосом полилоге присутствует все — от ораторского искусства трибунов революции до соленого народного словца и тонкой лирики интимных объяснений.

Строя свою трагедию «по принципу сильного, сложного и полноголосого контрапункта», Роллан, то противопоставляя, то объединяя, то вновь разводя своих разноликих героев, в совершенстве владеет искусством одновременного движения многих самостоятельных голосов, основывая характер их сочетания на развитии главной темы — темы судьбы республики и революции.

Развитие этой темы в трагедии остроконфликтно. Роллан и в «Робеспьере» остался верным себе, вновь основывая драматургический конфликт прежде всего на внутренних противоречиях республики, на расхождениях внутри лагеря «искренних и пламенных республиканцев», как называл Роллан героев своей трагедии (1, 209). Однако никогда еще в пьесах «Театра революции» конфликт не вбирал в себя такого множества противоречий — общественных и личных, социальных и политических, философских и нравственно-этических. Принцип полифонизма нашел свое выражение и в конфликтном сложении «Робеспьера». Вместе с тем сфера противоборства не охватывает всего богатства человеческих отношений, раскрытых в пьесе. Бурная стихия ожесточенных схваток в Комитете и Конвенте, мирный покой домашнего очага Дюпле, сатирическая колкость и фарсовая острота сцен в Пале-Рояле, патетика всенародного праздника в честь Верховного существа, пасторальная мягкость и внутренний драматизм эпизода на холмах Монморанси, трагическая героика финала — все это свободно уживается в полифонической структуре «Робеспьера».

Порою кажется, что творцу драматургической фрески становится тесно в пределах словесного искусства, даже обогащенного музыкой. Роллан смело обращается и к другим видам искусства. Он берет на вооружение опыт живописцев, откровенно ориентируясь на полотна Луи Давида, использует возможности сравнительно нового для 1930-х годов искусства кинематографа. Последнему отведена необычайно ответственная роль в художественном обобщении: в предсмертных видениях Робеспьера, воспроизводимых на экране, проходят картины всей его жизни и всей истории Великой французской революции — от ее истоков до трагического финала. Мобилизуя весь доступный ему арсенал художественных средств, Роллан и создает единый образ якобинской республики кризисного для революции 1794 года.

Главная задача драматурга-историка, завершающего свой «Театр революции» «Робеспьером», состояла в исследовании причин

трагического финала революционной эпопеи французского народа, имевшей всемирное значение. Итогом этого исследования явилась воплощенная в пьесе принципиально новая концепция революции. Эта концепция опиралась на богатейший предшествующий опыт изучения Ролланом истории, но вместе с тем отразила неизмеримо возросший мировоззренческий и художественный уровень писателя.

В первых пяти драмах (включая сюда и «Игру любви и смерти») Роллан оставался на уровне французской историографии XIX века, определившей его восприятие революции 1789 года как некоего абсолюта, как образца, данного всем народам на все времена. Выявить это абсолютное, вневременное в конкретной сложности изображаемых событий и стремился прежде всего Роллан — создатель первых драм цикла. Однако конкретная история предъясняла художнику свои законные права. И будучи ее правдивым летописцем, Роллан рано или поздно, но должен был преодолеть принятую им изначальную установку его учителей.

В итоге длительной и сложной эволюции писатель вышел на путь диалектико-материалистического марксистско-ленинского осмысления великой истории. В становлении нового взгляда на Французскую революцию неоспоримую роль сыграло обращение Роллана к работам историков новой школы (и особенно — Матьеза), обозначившим неизмеримо возросший уровень отечественной историографии. Первостепенным же по своему методологическому значению оказалось для Роллана изучение трудов классиков марксизма-ленинизма, которые писатель усиленно штудировал, начиная с середины 1920-х годов, о чем со всею непреклонностью свидетельствуют его неоднократные собственные признания и пространные цитации, содержащиеся в письмах и публицистике.

Отказываясь от восприятия революции 1789 года как вечного примера для всех времен и народов, Роллан в 1930-е годы утверждает в представлении о ней как об одном из особых этапов всемирного революционного процесса и стремится возможно глубже постичь конкретно-историческую специфику этого этапа. В качестве главной Роллану открывается та истина, что, будучи народной по характеру, революция 1789 года по своему содержанию была буржуазной и быть иной в силу исторических обстоятельств не могла. То, что в ранних драмах лишь угадывалось, а затем в дилогии 1920-х годов было во всеуслышание заявлено, в трагедии 1938 года предстало как четко осознанная, концептуально осмысленная художником историческая закономерность, реальное проявление которой и привело к падению якобинской республики и поражению революции.

Уже было доказано, что Роллан еще на рубеже веков, создавая ранние драмы «Театра революции», признавал и раскрывал в своих пьесах существование объективных сил, определяющих судьбы событий и героев. Именуя эти силы, не подвластные человеческой воле, Судьбою, Роком, Роллан трактовал их, однако, не в духе философии фатализма, а как проявление реальных обстоятельств, обусловленных ходом самой

истории. Это и подготовило Роллана к новому открытию, сделанному им для себя в 1930-е годы. Состояло же оно в осознании того, что в основе объективного хода истории лежат закономерности социально-экономической жизни общества.

Новым содержанием наполняется теперь и ключевое для «Театра революции» понятие Рока-Судьбы, которым писатель и в 1930-е годы широко оперирует в письмах, публицистике и художественных произведениях, включая сюда «Робеспьера». Это понятие в особо примечательном контексте, прямее всего указывающем, что рождение нового смыслового наполнения было прямо связано с обращением к марксизму, встречается в «Прощании с прошлым». Упомянув Ананке — божество необходимости, судьбы у древних греков, Роллан пишет: «...самый ход событий, — та Ананке, которую Маркс сводит к железному закону экономического материализма» (13, 259). Железный закон экономической необходимости, логика социально-классовой борьбы и являются в «Робеспьере» главным источником рокового движения событий, неудержимо устремляющихся к катастрофе 9 термидора.

Создавая «Робеспьера», Роллан вступал в необъявленный спор с теми, кто тоже признавал, но иначе трактовал буржуазную суть революции 1789 года. Причем неприемлемыми для него оказывались вытекавшие из этого признания выводы не только хулителей, рассуждавших по известной логике: революция — буржуазная, следовательно — антинародная, реакционная. С той же страстностью опровергал он и лживую суть славословий ее апологетов из числа буржуазных идеологов, с которыми полемизировал еще в 1931 году в «Прощании с прошлым», вскрывая подоплеку их дифирамбов: они славили 1789 год именно за то, что революция «позволила французской буржуазии достигнуть вершины ее судеб», считали, что «судьбы исполнились», и не хотели знать никаких других революций ни в прошлом, ни в будущем (13, 223), возводя на свой лад исторический пример 1789 года в абсолют.

Понимание буржуазного содержания свершившейся революции ничуть не умалило в глазах Роллана воспетого им в прежних драмах величия этого исторического события. Как и раньше, писатель уверен: величие ей придает тот, кто эту революцию свершил, — народ и его вожди, в особенности якобинцы. Буржуазное же сословие воспользовалось добытыми благами, отрекшись ради своей корысти и от народа, и от вышедших из его среды революционных деятелей, помышлявших о продолжении революции во имя народных интересов. Буржуазия не только «сковала», остановила, но и предала, погубила революцию, украв ее завоевания: «в момент, когда опустился нож термидора, — писал Роллан в «Прощании с прошлым», — Революцию 89 года стибрили зловещие авантюристы, создавшие Директорию и Наполеона I» (13, 224).

Вот это новое понимание революции 1789 года, формировавшееся исподволь, отрывочно выраженное в ряде суждений писателя 1930-х годов и намеченное в некоторых своих чертах в прежних драмах цикла,

впервые целостно, отчетливо и законченно воплотилось в трагедии «Робеспьер», обозначившей качественно новый уровень историзма Роллана.

Опираясь на опыт прошлых революций, Ф.Энгельс писал: «Люди, хвалившиеся тем, что *сделали* революцию, всегда убеждались на другой день, что они не знали, что делали, — что *сделанная* революция совсем непохожа на ту, которую они хотели сделать. Это то, что Гегель называл иронией истории, той иронией, которой избежали немногие исторические деятели»¹².

Не избежали этой «иронии истории» и герои «Робеспьера». Отсюда тема утраченных иллюзий как одна из центральных в трагедии. Для «Театра революции» она, как мы уже могли убедиться, не нова. Обозначившись впервые в «Волках», она по существу прошла через все драмы цикла (исключая разве что «Четырнадцатое июля» и «Вербное воскресенье»). Однако в «Робеспьере» эта тема обрела не только небывалую прежде остроту, но и концептуально новое освещение. Прежде она решалась преимущественно в связи с идейно-нравственными проблемами (соотношение долга перед отечеством и высоких принципов справедливости, реальной политики и морали, революционного террора и гуманизма и т.д.). Проблемы эти сохранили свое значение и в «Робеспьере». Но вместе с тем здесь появляется и новый, обретающий первостепенную значимость историко-социальный аспект осмысления трагедии героев, мечтавших о республике подлинно демократической, а сотворивших республику для буржуазии. Постигает Роллан и экономические истоки противоречий, приведших якобинскую республику к кризису, затем — и к гибели.

«...Нечего хвалиться, что вы создали Республику, если она не принесла счастья народу. За последние четыре года одни только богачи извлекают выгоду из жертв, которые приносит Нация. Новая аристократия торгашей, более хищная, чем прежняя аристократия, дворянская, присваивает все наличное сырье, прибирает к рукам торговлю и промышленность, расхищает богатства земли и сокровища ее недр, хлеб, леса и виноградники» (1, 220—221). В этой классически четкой формуле Сен-Жюста и выражено мнение робеспьеровской группы, более того — всех честных и умных членов Комитета и Конвента, представленных в трагедии, в том числе и участников будущего термидорианского переворота.

То, что Великая французская революция была революцией социальной, что в ней участвовали и проявили себя по-разному различные классы общества, Роллан прекрасно понимал уже в первый период работы над «Театром революции» на рубеже XIX—XX веков. Это самым прямым образом отразилось в изображении исторических событий в «Волках» и «Четырнадцатом июля», ощущалось как подпочва конфликтов между героями в «Торжестве разума» и «Дантоне».

Однако истина эта, впервые открывшаяся Роллану при изучении документальных источников, трудов историков и навсегда сохранившая для него свою значительность, в период создания ранних пьес цикла

воспринималась драматургом как некая несомненная данность, которую он правдиво констатировал, но не подвергал углубленному анализу. Даже создавая «Четырнадцатое июля», где центр тяжести по сравнению с «Дантоном» был перемещен с обрисовки «психологии нескольких действующих лиц» на «изображение «народного океана» революции, автор прежде всего стремился к «раскрытию моральных истин», как он сам подчеркивал в 1901 году в Предисловии к пьесе,^(1, 3). Само социальное содержание революции у художника, сосредоточенного на иных ее проблемах, не становилось предметом пристального аналитического рассмотрения. Тем более не занимали его экономические основы революции. В последнем Роллан шел за историографией XIX века, не изучавшей этих основ, воспринимавшей революцию 1789 года преимущественно в политическом, идеологическом, философском аспектах. Из историков первый шаг к изучению ее экономики сделал в XX веке Ж.Жорес^{xxii} в своей «Социалистической истории Французской революции». С работами же Маркса и Энгельса, уже в XIX веке всесторонне рассмотревших события Великой французской революции, Роллан на рубеже веков еще не был знаком.

Аналитического подхода к изображению социальной жизни не обнаружил Роллан и в драмах «Театра революции» 1920-х годов при всем том, что в «Вербном воскресенье» он впервые представил с хрестоматийной четкостью расстановку основных классовых сил в канун свершения революции 1789 года, а образом дядюшки Поплена, дальнейшая судьба которого прояснена в «Леонидах», дал ясно понять, какую роль в революционных событиях сыграла буржуазия и ее экономические интересы. В этой области Роллан как автор дилогии вновь опирался на установленные наукой истины, стремясь самостоятельно осмыслить, как мы видели, совсем другие проблемы. Однако уже самую четкость социальной характеристики общества, как и ясность указания на то, что именно буржуазное сословие извлекло выгоды из революции 1789 года, нельзя не воспринять как состоявшийся в 1920-е годы некий подступ к будущей концепции революции, которая сформулируется ко времени создания «Робеспьера».

Трагедия 1938 года со всей непреложностью свидетельствует, что аналитическое осмысление социального содержания Великой французской революции и свершенных ею экономических преобразований органически вошло в круг индивидуальных творческих устремлений Роллана, сыграв роль той первоосновы, которая позволит драматургу не только увидеть в событиях революции то, что от него было скрыто раньше, но и по-новому осветить ряд проблем, уже поставленных в прежних пьесах. Плоды творческих усилий оказались необычайно значительными. На этом этапе эволюции реализм драматурга обрел предельную меру исторической объективности и поразительную

аналитическую силу, выразившиеся в классически ясном освещении сложно переплетенных социально-экономических, политических, философских и нравственно-этических противоречий, приведших к падению якобинской республики.

Будто свивая в тугом клубке противоречий, запечатленных в «Робеспьере», все нити, идущие от прежних драм «Театра революции», Роллан вскрывает буржуазную суть свершенных преобразований прежде всего в логике развития изображенных явлений. Вместе с тем драматург, как и прежде, активно включает в процесс осмысления действительности самих героев – вождей республики. Наиболее дальновидных из них, в особенности Робеспьера и Сен-Жюста, автор наделяет пониманием социальной сути происходящего. Но при этом Роллан не допускает модернизации, не преувеличивает прозорливость героев, не приписывает им той меры постижения исторического процесса, которая открылась ему самому с высот марксистско-ленинского учения и достижений науки XX века.

Вожди Французской революции, по-прежнему оставаясь в изображении драматурга людьми своего времени, мыслят и говорят в стиле своей эпохи. Как и в «Дантоне», они широко пользуются традиционными формулами просветителей, являясь верными учениками и последователями Руссо, оперируют в своих речах по преимуществу не социальными, а политическими и морально-этическими категориями, что в особенности характерно для Робеспьера. Все это почерпнуто художником из документов эпохи, речей и других сочинений деятелей революции, во множестве использованных и неоднократно процитированных в «Робеспьере»¹³, как и прежде в «Дантоне». Однако теперь в работе с источниками отчетливо проступило примечательное качество, отразившее особенности эволюции историзма Роллана: уже известные ему документы драматург перечитывает глазами, обретшими небывалую зоркость социального зрения. Сквозь толщу традиционных просветительских формул он пробивается к таящемуся в их глубинах социально-классовому смыслу. Этот смысл, пусть изредка, но обнажал себя и в прямых и четких суждениях якобинских вождей, например, в столь высоко ценимой Ролланом речи Сен-Жюста от 23 вантоза 1794 года (см. отзыв о ней в авторском Послесловии к «Робеспьеру» – 1, 426), содержащей следующие строки: «Ищите негодяев среди банкиров, у них представительный вид; их речи звучат революционно; им ничем не угодишь; в конце каждой тирады у них припасена тонкая стрела, которую они с кротким видом направляют в сердце революции»¹⁴. А вот слова Робеспьера, процитированные, кстати сказать, М.Торезом в юбилейной речи, произнесенной в 1939 году в Аррасе – на родине вождя якобинской республики: «Внутри страны опасность исходит от буржуа; чтобы победить их, – нужно единение народа. Буржуа все сделали, чтобы надеть на народ ярмо и чтобы защитники республики погибли на эшафоте. Враги революции восторжествовали в Марселе, в Бордо, в Лионе, они восторжествовали бы и в Париже, если бы не восстание народа»¹⁵.

Подобные инвективы и служили опорой Роллану, характеризовавшему устами героев трагедии ситуацию, сложившуюся в якобинской республике. Если цитата из речи Сен-Жюста проясняет источники, на которых мог основывать Роллан уже цитированный монолог его героя, то на прямое использование приведенных слов Робеспьера автор открыто указывает в одном из подстрочных примечаний к пьесе (1, 248).

Именно с влиянием буржуазии, ее беспринципной алчности, низости чувств, эгоизма Робеспьер в пьесе открыто связывает и растление нравов, затронувшее основы республики. «Да будут прокляты деньги! Это проказа на теле Республики. Она разъедала людей, которым я верил всей душой. Позорный скандал в Ост-Индской компании обнажил эти язвы. Напрасно мы вырезаем один гнойник за другим – повальная болезнь косит всех направо и налево; и те, кого мы посылаем на борьбу с ней, заражаются сами. Вот и сейчас в Воклюзе орудуют черные банды, ...они там скупают за бесценок государственные земли. И в эту шайку разбойников;... входит более пятисот человек, занимающих общественные должности... Страшно подумать! Республика в опасности – республиканцы продают ее с торгов!» (1, 236).

О растлении нравов как страшной язве, поразившей республику, роллановский Робеспьер много и горячо толковал еще в «Дантоне». Теперь, в трагедии 1938 года, его мрачные сентенции связаны с интерпретацией революции 1789 года как революции буржуазной. Моральный аспект органически слился с социальным.

В новом свете предстала и прежняя мизантропия роллановского героя, разочаровавшегося в людях и переставшего доверять им. Если в «Дантоне» она могла восприниматься как прямое следствие чуть ли не изначальной природы Робеспьера или его расстроенного, болезненного воображения (напомним язвительную реплику Дантона: «Если ты болен, так лечись сам, но не заставляй здоровых людей принимать лекарство» – 1, 141), то теперь мизантропия эта покоится на строгой доказательности фактов. Не случайно о проказе, поразившей «тело республики», ее правящую партию, ее государственный аппарат, говорят в пьесе 1938 года и Сен-Жюст, и Кутон, и Леба, вполне солидаризирующиеся с Робеспьером в его мрачном восприятии мира.

Окружающие их люди, призванные решать судьбы революции и народа, перестали быть людьми, Конвент утратил свое былое значение, свой былой авторитет. Как бы возвращаясь к формулам Курвуазье, с ужасом и омерзением констатировавшего в «Игре любви и смерти» гибель всего живого, смелого и честного в Конвенте, Роллан в новой пьесе устами Робеспьера (в ответ на реплику Симона Дюпле относительно преданности Конвента) с горечью замечает: «Не очень-то надежна эта сила. Я видел там страх и покорность побитого пса, трусливого и хитрого, с которого нельзя ни на минуту спускать глаз, иначе он того и гляди вцепится в вас исподтишка» (1, 235). Примечательно, что так же воспринимает Конвент весны 1794 года и ярый противник Робеспьера Фуше: «В них умерло все живое, кроме страха. Обломки прошлого ...Они

сгрудились все, как стадо баранов, жмутся друг к другу, сгорбились, съжились, животы подвело, сердце сжалось от страха. А посмотришь на них, отворачиваются, глаза отводят. ...Точно в пещере Полифема – гадают, чья очередь, кому сегодня быть съеденным, и стараются вытолкнуть вперед любого вместо себя» (1, 231).

Перекличка «Робеспьера» с «Дантоном» и «Игрой любви и смерти» здесь очевидна. Но новая основа, подведенная теперь под анализ кризисной ситуации, сложившейся в республике к весне 1794 года, соединение падения нравов я общей деградации с воздействием новой общественной атмосферы, определяемой влиянием буржуазии с ее специфической моралью и философией жизни, придает мотивам и темам «Театра революции» небывалую глубину. Социальный анализ, осуществленный автором «Робеспьера» и его героями, создает тот прочный фундамент, которого недоставало прежним драмам. В трагедии, раскрывающей прежде всего дела и помыслы вождей якобинской республики, значительное место отведено и их главному врагу – буржуазии. Именно в ту пору, когда Роллану стало до конца ясным историческое содержание революции 1789 года, перед ним впервые во весь рост и встала проблема буржуазии и ее роли в развернувшихся событиях, намеченная в прежних драмах, особенно – в дилогии 1920-х годов.

В «Робеспьере» о буржуазии много говорят и спорят члены Комитетов, Конвента. Одни (Робеспьер и его единомышленники) ее откровенно ненавидят и презирают, другие, настроенные на более компромиссный лад (Карно), с нею считаются и даже готовы делать на нее (в своей внутренней политике) чуть ли не главную ставку (Фуше), третьи – вообще целиком оказываются на ее стороне, будучи либо подкупленными и скомпрометированными ею, либо сознательно, из корыстных побуждений к ней примкнувшими и с нею фактически сроднившимися (Камбон, Баррас).

Наконец, в центральном, втором акте трагедии буржуазия самолично появляется на сцене. Действие «Робеспьера» переносится в Пале-Рояль – место, уже знакомое нам по «Четырнадцатому июля». И снова Пале-Рояль предстает как своеобразный центр, главный опорный пункт перекупщиков, барышников, торгашей. Та же удушливая, отравленная миазмами атмосфера, тот же мерзкий, тлетворный дух. «Куда ты завел меня, Баррас? – спрашивает Реньо, приведенный в Пале-Рояль одним из будущих участников контрреволюционного переворота. – Что это за притон...? С самого порога здесь пахнет предательством и взятками. Ну и рожи – плюнуть хочется!.. Золото и дерьмо! Недаром такая вонь... а вокруг вьются тучи мух...» (1, 270). Не повторяет ли Реньо в своем восприятии Пале-Рояля героя «Четырнадцатого июля» Марата?

Однако сопоставление ранней и поздней пьес Роллана со всею очевидностью выявляет принципиальное их различие в изображении буржуа как главных «хозяев» Пале-Рояля. Специфика решения проблемы буржуазии отчетливо проступает и в сравнении трагедии с дилогией 1920-х годов.

В «Четырнадцатом июля», как уже говорилось, типические черты парижских буржуа персонифицированы в облике Гоншона. Уже тогда Роллан дал исторически верную социальную характеристику представленного этим персонажем класса и его роли в революции 1789 года. Самим присутствием Гоншона среди других участников взятия Бастилии драматург указывал на всенародный характер восстания 14 июля и одновременно полемизировал с теми, кто пытался представить буржуазию ведущей силой революции. Захваченный народным потоком, но внутренне готовый служить то Бурбонам, то герцогу Орлеанскому, то революции — в зависимости от своих выгод, этот «король притонов», мельтешащий в толпе, смешон в своих притязаниях на значительность собственной персоны. В пьесе 1901 года Роллан изобразил Гоншона героем полуфарсовым, не способным оказать какое-либо серьезное влияние на ход событий.

Совершенно иной дядюшка Поплен, представляющий буржуазное сословие в пьесе 1926 года «Вербное воскресенье». Несмотря на то, что действие здесь разворачивается лишь в преддверии революции, Роллан, умудренный длительным опытом осмысления истории в свете современных событий, участником которых он стал, рисует образ Поплена как бы в перспективе дальнейшего хода Французской революции. В Поплене нет ничего комического, напротив, это фигура по-своему значительная. В изображении Роллана Поплен расчетлив, дальновиден, пронзительно умен и всесилен, хотя прикидывается если не простачком, то покорным слугою титулованных господ, дни которых — он знает — уже сочтены. И, как выясняется в пьесе 1927 года «Леониды», Поплен сумел порядочно нажиться на революции, завладев аристократическим замком де Куртене. Таким образом, в диалогии была представлена новая для «Театра революции» Роллана, но давно уже осмысленная в литературе и на сцене классическая ситуация: смена «хозяев» жизни, отражающая смену социально-экономических формаций в итоге революции 1789 года.

Однако подлинная роль буржуазного сословия в этой революции открылась Роллану только тогда, когда он во всей глубине постиг причины трагического финала героической эпопеи народа. Буржуазия в «Робеспьере» — это не только хищник, но и могильщик революции, остановивший ее, извративший ее идеалы. Казалось бы, непосредственного участия в подготовке и свершении переворота 9 термидора буржуазия не принимает, и тем не менее она прямо причастна к гибели Робеспьера, как показывает Роллан.

Отказавшись на этот раз от персонификации, драматург представляет буржуазию в трагедии массовидно, как некую безликую, но страшную и опасную в своем пагубном могуществе силу. Индивидуальные судьбы новых «хозяев истории» не интересуют драматурга. Ему важно подчеркнуть прежде всего наступательную механическую сущность многоликого и одновременно безликого врага якобинцев.

Вся сцена в Пале-Рояле основана на искусстве безымянного полилога, в котором отдельные реплики и слова сливаются в единый хор,

утверждающий всемогущество власти золота, культ торгашества и циничный расчет. Буржуа Пале-Рояля в «Робеспьере» владеют уже огромной силой, которую им придает нажитое богатство. Приоткрываются и источники их обогащения — от купли-продажи национальных имуществ и выгодных военных поставок до ловкой игры на слабостях и пороках представителей правящей партии.

Свою реальную силу роллановские буржуа и сами вполне осознают, не желая терпеть не только притеснений, но даже простого контроля со стороны правительства, которое они со временем рассчитывают сделать послушным исполнителем своей воли. Настала пора, когда этим людям, уже немало наловившим рыбки в мутной воде, для охраны их состояния и прав понадобился твердый порядок в стране. Из современных правителей единственный, кто способен был бы его обеспечить, — Робеспьер. Однако эти люди достаточно трезвы в восприятии Неподкупного, чтобы надеяться приспособить его к своим нуждам. А коль скоро этого сделать нельзя, надо «сбросить его к чертям!» (1, 269) — заключают они. Оппозиция новых хозяев жизни и станет одним из важных козырей в бесчестной игре врагов Неподкупного, решившей судьбу революции.

Роллан показывает, что сторонники Робеспьера в республиканском правительстве воспринимают буржуазию как своего главного внутреннего противника, но тем не менее в силу объективных обстоятельств вынуждены считаться с нею, более того — жертвовать при этом интересами самого народа. Так, поддерживая Сен-Жюста в его классовой политике, ориентирующейся на интересы неимущих, Робеспьер предупреждает, что нельзя особенно спешить с претворением этой политики в жизнь. «Мы вынуждены быть осмотрительными, пока неприятель топчет нашу землю, — поясняет он. — В руках богачей государственный кредит, от них зависит снабжение армий» (1, 248). Думая о нуждах армий, защищающих республику от внешнего врага, Робеспьер и считает необходимым отложить на время решающий поединок с буржуазией — внутренним врагом. «А до тех пор сколько вреда он успеет причинить! — замечает в ответ Кутон. — И одно из главных зол — щадя врага, мы потеряем доверие народа, который не в состоянии понять нашей политики» (1, 248).

Опасения Кутона вполне реальны. Роллан показывает, что компромиссной политики правительства по отношению к буржуазии не понимает и не принимает трудовой народ. Не принимает он и закон о максимуме заработной платы, с введением которого Робеспьер связывает надежды на разрешение экономического кризиса в стране. «Они скорее готовы отказаться от работы, чем согласиться с установленной платой. Пекари, грузчики в порту, сельские рабочие ... бросают работу и предъявляют все новые требования, нанося этим ущерб государству», — гневно констатирует Робеспьер (1, 222).

Интересы государства — якобинской республики — пришли в столкновение с интересами трудового люда страны, о котором более всего пекутся якобинцы! Причины этого мрачного парадокса и являются объектом пристального внимания Роллана в последней пьесе цикла.

Проблему народа Роллан выдвигает как одну из центральных в «Робеспьере». Здесь она находит свое итоговое решение, к которому драматург шел путем сложных и напряженных исканий на протяжении 40 лет работы над циклом. В последней пьесе «Театра революции» тщательно учтено и мобилизовано все добытое художником прежде и вместе с тем создана новая концепция народа, необычайно важная для уяснения итогов эволюции историзма Роллана.

Драматург остается верным своему изначальному тезису отчетливо прозвучавшему еще в первых драмах «Театра революции»: правители сильны до тех пор, пока их поддерживает народ. Эта мысль насквозь пронизывает всю пьесу 1938 года — от ее начала до финального исхода — обретая в каждом акте все новую и новую аргументацию как в многочисленных рассуждениях и спорах героев, так и в логике развития событий — вплоть до их трагической развязки.

Сохраняет в «Робеспьере» всю полноту основополагающей истины и представление драматурга о народе как главной силе, определяющей судьбу революции, — представление, утвердившееся еще на подступах к циклу и в разных сюжетных вариантах выраженное в пьесах «Волки», «Торжество разума», «Дантон» и «Четырнадцатое июля».

В числе основополагающих методологических принципов, выработанных Ролланом уже в тот период, был и принцип изображения народа во внутреннем движении, изменении на разных этапах революции. В «Робеспьере» он не только последовательно выдержан в идейно-художественной структуре пьесы, но и постулирован в самом тексте ее.

«Ты знал народ времен четырнадцатого июля и десятого августа. Того народа больше нет», — замечает Фуше Гошу, прибывшему с фронта в Париж незадолго до 9 термидора (1,277). Резкие перемены, происшедшие с народом, с тревогой констатируют и Сен-Жюст («Это уже не прежний народ десятого августа» — 1, 312), и Робеспьер («... Я ...потрясен той переменой, которая произошла в народе» — 1, 235), и Баррер (1, 225), и другие герои.

Перед нами народ последнего, кризисного, периода революции — весенне-летних месяцев 1794 года.

Роллан как бы возвращает нас к «Дантону». И, действительно, многое в образе народа, показанного в итоговой трагедии, заставляет вспомнить народ из драмы 1899 года. Пример тому — хотя бы начальные и финальные сцены пьесы. И в начале «Дантона», и в начале «Робеспьера» шумная, возбужденная толпа с одобрительным ревом провожает на казнь своего вчерашнего любимца и бога: в «Дантоне» — Эбера, в «Робеспьере» — Дантона.^{xxiii} И завершаются пьесы как будто одинаково: в финалах обеих пьес трагическую участь главных героев решает то, что представители народа, только что готовые защищать их, в

^{xxiii} Жак Рене Эбер 15.11.1757 — 24.03.1794 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#hbrt>
Жорж Жак ДАНТОН 28.10.1759 — 5.04.1794 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#dnt>

самый решающий момент покидают поле боя: занятые своими заботами, они забывают о смертельной угрозе, нависшей в ранней пьесе над Дантоном, в поздней — над Робеспьером.

«...За кого стоит народ, на чьей стороне он будет нынче вечером или завтра, я не знаю, да и сам он не знает», — размышляет в «Робеспьере» (1, 312) Сен-Жюст в канун трагедии 9 термидора, как бы заставляя нас вспомнить размышления героев драмы 1899 года де Сешеля и Дантона. Однако в отличие от них Сен-Жюст (как и сам Робеспьер) не спешит с вынесением народу сурового приговора (противостоя тем самым в трагедии Барреру или Фуше). Преодолевая горечь разочарования и обиды, он стремится *понять* народ, проникнув в его психологию, логику сознания и поведения. Этим Сен-Жюст и его учитель Робеспьер напоминают героя «Четырнадцатого июля» Лазара Гоша^{xxiv}.

Но сопоставление трагедии 1938 года с «Четырнадцатым июля» со всюю очевидностью обнаруживает и принципиальное различие в концепции народа, воплощенной в них.

Как мы помним, Роллан, философски обобщая в пьесе 1901 года свои размышления тех лет о народе, видя его текучесть, изменчивость в разных исторических ситуациях, попытался постичь субстанциальную сущность этой силы. Народ в «Четырнадцатом июля» при всей конкретно-исторической правдивости, достигнутой в изображении его облика драматургом, предстал как сила имманентная, стихийная, повинующаяся «темному и всемогущему инстинкту», в глубинах которого и скрыт высший разум, направляемый законами истории. Народ для Роллана в ту пору — категория не столько социальная, сколько нравственная. И величина постоянная, неизменная в своей субстанциальной сущности, поразному проявляющей себя в зависимости от конкретных обстоятельств.

Концепция народа в «Робеспьере», при всем том, что унаследовано в трагедии от ранних драм цикла, принципиально иная. То главное, что в ней появляется, предопределено торжеством принципа строгой социально-исторической детерминированности в художественном познании Ролланом народа и его роли в знаменательных событиях конца XVIII века. Перемещение акцентов, которое характерно было для эволюции общего восприятия Ролланом Великой французской революции, нашло одно из самых ярких проявлений в эволюции решения им проблемы народа. В ранних драмах цикла социальный аспект в освещении этой проблемы присутствовал, но был потеснен преимущественным интересом Роллана к нравственным проблемам. В пьесах 1920-х годов этот аспект проступил более отчетливо, хотя проблема народа и не стала для них определяющей. В «Робеспьере» же принцип социально-исторического детерминизма приобрел значение основополагающего и определил глубину реализма Роллана в изображении народа и его роли в трагическом финале революции.

^{xxiv} Луи Лазар ГОШ 24.06.1768 — 19.09.1797 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#hoch>

Если в «Дантоне» отступничество народа, решившее в развязке драмы участь вождя, было объяснено лишь внутренней природой народа — его непостоянством, стихийной изменчивостью, на которой искусно сыграли враги Дантона, то в «Робеспьере» драматург идет к финальному итогу путем всестороннего анализа конкретно-исторической ситуации, вскрывая социальные истоки поведения народных масс. Их судьба предстала в новом свете для Роллана, понявшего, что революция, совершенная народом, оказалась революцией буржуазной, обогатившей хищников и ничего не давшей трудовому люду. «Народ устал. Дворян и попов мы прогнали, а что толку? — рассуждает в пьесе крестьянка при встрече с Робеспьером. — Ни денег, ни скота нам не досталось. Теперь пошли новые богачи. А бедняки так и остались бедняками» (1, 324). Старая крестьянка — умудренный тяжким и горьким жизненным опытом человек физического труда — и выступает своеобразным «полпредом» народа Франции 1794 года в последней трагедии Роллана.

Героиня эта как бы возвращает Робеспьера с высот идеальной политики на землю, переводя язык его возвышенных замыслов и построений на язык простой и одновременно очень сложной реальности.

Сцена встречи и разговора Неподкупного с крестьянкой, издавна привлекавшая внимание литературоведов и в целом верно уже проанализированная ими, — ключевая в развитии темы народа в «Робеспьере». К ней стянуты нити всех предшествующих рассуждений героев пьесы о народе. В ней даны ответы на все вопросы и сомнения, содержащиеся в этих рассуждениях. Наконец, в ней в конечном итоге определена и неизбежность трагедии 9 термидора — крах правительства Робеспьера, не поддержанного народом, обескровленным, уставшим в боях революции, не избавленным от материальной нужды («Вот у нас и говорят: пусть лучше каждый работает на своем поле, а те, в Париже, пускай выпутываются, как знают...» — 1, 325), народом, запутавшимся в сложной борьбе партий («они только и делают, что грызутся промеж себя. Кто из них выигрывает, кто проигрывает — нам-то какое дело? Кто бы ни ударил — побои-то ведь нам достаются» — 1, 325), сбитым с толку демагогами разных мастей и, главное, — убедившимся в тщетности былых надежд на изменение собственной доли.

Сложным комплексом конкретно-исторических причин объяснена в последней трагедии цикла психология народных масс, определивших своим поведением судьбу робеспьеровской партии в кризисной ситуации 1794 года.

Необычайно важным моментом в концепции революции автора «Робеспьера» является то, что трагедия якобинских вождей здесь осмыслена и как трагедия самого народа, который лишается своих главных защитников. Покинув Робеспьера и его единомышленников и передав в самый критический момент их судьбу в руки врагов Неподкупного, народ тем самым открывает дорогу к власти своему собственному врагу — буржуазии.

Вопрос о причинах расхождения народа и его вождей Роллан не однажды ставил и в прежних драмах «Театра революции». Но решал его

драматург в сфере идейно-нравственных споров героев. В «Робеспьере» же он, как никогда раньше, пристально анализирует и конкретную политику и практику республиканского правительства, в особенности по отношению к народу.

Исходная ситуация в пьесе такова, что герои, оказавшиеся в центре действия, должны сделать выбор: принять мир, как он есть, или же, бросив вызов враждебным обстоятельствам, попытаться изменить этот мир. Робеспьер и его соратники выбирают второе. Из всех действий героев, способствующих перерастанию коллизии в конфликт, чреватый трагической развязкой, первостепенное значение приобретают три акции: принятие Вантозовских декретов, предусматривающих безвозмездную передачу собственности врагов революции неимущему классу — беднякам; провозглашение культа Верховного существа, призванного ради нравственного совершенствования народных, масс заменить старые церковные верования новой верой — республиканской, и утверждение Прериальских законов, изменяющих правила судопроизводства и направленных против классовых и политических противников правительства^{xxv}.

Эти-то три акции и вызывают резкое обострение и без того назревших разногласий членов Верховного комитета, а в конце концов взрывают с трудом удерживаемый между ними мир который они не однажды пытаются поддержать во имя интересов республики.

Каждая из трех акций в той или иной мере связана с последней попыткой претворения в жизнь заветных идеалов учителя якобинцев Руссо. «Как раз на этом этапе эволюции якобинизма, весной 1794 года, когда никем не оспариваемая диктатура Комитета Общественного спасения была так близка к своей гибели, снова проявляется глубокое созвучие между руссоизмом и якобинизмом», — напишет позже А. Собуль, специально занимавшийся проблемой «Руссо и якобинизм»^{16 xxvii}.

«Созвучие» это и констатирует, выявляя его сложную диалектику, творец «Робеспьера». Тема Руссо как предтечи революции, прозвучавшая, что было уже показано, в диалогии 1920-х годов, станет одной из органических в итоговой пьесе «Театра революции», получив здесь еще более сложную огласовку и свое завершение.

Важнейший — хотя и не декларированный открыто автором — аспект освещения темы Руссо в трагедии связан с принципиально новой для «Театра революции» социально острой темой Вантозовских декретов. Последняя введена Ролланом в трагедию, надо полагать, не без влияния

^{xxv} Н. Чупрун. Сен-Жюст и вантозские декреты http://vive-liberta.narod.ru/fantasm/SJ/sj_ind.htm#chup
Праздник Верховного Существа <http://vive-liberta.narod.ru/discuss/SE.htm>
Из декрета 22 прериала (10 июня 1794 г.) - в подборке документов «Террор в порядке дня!» http://vive-liberta.narod.ru/doc/doc_terr.pdf
^{xxvii} А. Собоуль. Руссо и якобинизм http://vive-liberta.narod.ru/journal/soboul_rss.pdf

научных изысканий Матьеза^{xxviii}, впервые обратившего особое внимание на эти декреты и связавшего с ними программу антибуржуазной революции, задуманной, но так и не осуществленной робеспьеровской партией.

Привлеченный концепцией Матьеза, Роллан, верный своему принципу проверять историков документами самой истории, не мог не обратиться к издавна знакомым ему сочинениям Сен-Жюста, перечитав их заново. «Сила вещей ведет нас, быть может, к такой цели, о которой мы и не помышляем, — говорил Сен-Жюст (в пьесе эта фраза передана Робеспьеру — 1, 319) в речи от 8 вантоза 1794 года. — Богатство сосредоточено в руках многочисленных врагов революции, нужда ставит трудящийся народ в зависимость от его врагов. Не думаете ли вы, что государство может существовать, когда гражданские отношения противоречат форме его правления? Те, кто осуществляет революцию наполовину, лишь роют себе могилу. ...Необходимо еще несколько гениальных ударов, чтобы нас спасти ...Собственность патриотов священна. Нуждающиеся — властители мира. Они имеют право говорить тоном хозяев с правительствами, которые их игнорируют»¹⁷.

С ориентацией на эту речь (и неоднократным цитированием ее фрагментов) Роллан и развивает в трагедии 1938 года тему Вантозовских декретов.

Уже в первых сценах «Робеспьера» Сен-Жюст, настаивая на важности принятых Конвентом декретов, ратует за их скорейшую реализацию. «Раздайте беднякам имущество тех, кто угрожает Свободе. Я требую ввести в действие Вантозовские декреты. Вам не удастся положить их под сукно. Обездоленные — это великая сила земли, они — ее хозяйка, за ними слово» (1, 220). Однако, встретив явное сопротивление Верховного комитета, герой вынужден уступить и отступить. Декреты «положены под сукно». Одному из самых демократических проектов робеспьеровской партии, как показывает Роллан, не суждено было воплотиться в жизнь. Обещание, данное беднякам, не было выполнено: трагедия 9 термидора убила его в самом зародыше.

«Эти проекты остались мечтами, — писал по поводу судьбы Вантозовских декретов Матьез, — они натолкнулись не только на индивидуалистический дух времени, но и на нужды, вызванные войной. Как мог Комитет решительно проводить классовую политику, когда после жерминаля он стремился соблюсти интересы всех классов населения? Толпа безграмотных бедняков, на которую он простирал свои заботы, являлась для него скорее бременем, чем поддержкой. Она безучастно присутствовала при событиях, которых не понимала. Вся правительственная политика основывалась... на терроре, переносить который заставляла только война. Террор же разрушал в умах уважение к революционному режиму»¹⁸.

В том же аспекте раскрывается тема несостоявшихся Вантозовских

декретов и в «Робеспьере».

Однако, признавая вслед за Матьезом важнейшую роль Вантозовского законодательства в социальной политике якобинцев 1794 года, драматург, в отличие от историка, не склонен рассматривать его как программу новой пролетарской революции (как, впрочем, не согласен он и с Лефевром^{xxix}, вступившим в полемику с Матьезом и увидевшим в Вантозовских декретах лишь ловкий маневр правителей). Строгость историзма Роллана-реалиста, чуждого модернизации прошлого, проявляется в их исторически верной интерпретации. Связав тему Вантозовских декретов с проблемой «якобинцы и Руссо» Роллан уточняет, конкретизирует (сравнительно с «Дантоном») представления своих героев о типе республики, к установлению которой они стремятся. Это — эгалитарная республика руссоистского типа. Драматург дает понять, что его герои в своем социальном идеале ориентируются не на пролетариат, а на независимых производителей, мелких собственников, живущих своим трудом. Отсюда естественное введение в пьесу и сцены доверительного разговора Робеспьера со старой крестьянкой. Отсюда и резкие выпады вождя якобинцев против наемных рабочих города. Отсюда же, наконец, и констатация в финальном акте пьесы равнодушия, а подчас и враждебного настроения пролетариев Парижа, недовольных законом о максимуме заработной платы, на чем удачно сыграли враги Робеспьера в дни контрреволюционного переворота. Наследниками Жан-Жака Руссо как предтечи революции выступают роллановские герои и во второй из важнейших своих акций 1794 года — в принятии декрета о культе Верховного существа. Здесь Роллан поднимает еще одну тему, новую для «Театра революции». Ее значительность в «Робеспьере» тоже стала одним из существенных проявлений обостренного интереса драматурга к конкретной практике республиканского правительства и вместе с тем — к необычайно сложному переплетению противоречий, характерному для последнего периода жизни якобинской республики. В спорах героев трагедии о культе Верховного существа скрестились и социальные, и нравственно-философские, и политические мотивы, суть которых и раскрывает Роллан.

Култ Верховного существа, декретированный 18 флореаля 1794 года Конвентом по настоянию Робеспьера, издавна привлекал внимание французских историков, являясь предметом их ожесточенной полемики, связанной с общей оценкой вождя якобинцев. Пример этой полемики — хотя бы два хорошо знакомых Роллану труда А.Олара¹⁹ и А.Матьеза²⁰. Сопоставление трагедии Роллана с ними и одновременно — с историческими документами (прежде всего — с посвященными культу речами Робеспьера) позволяет заключить, что хотя в целом Роллану ближе матьезовская концепция, выводы каждого из ученых он корректирует на основе первоисточников и предлагает свою трактовку культа.

Подобно Матьезу, полемизирующему с Оларом, Роллан категорически отказывается видеть в декрете о культе Верховного существа стремление Робеспьера утвердить свою собственную власть, шаг на пути к цезаризму. Все упреки в диктаторских популистских действиях, которые бросают роллановскому герою его недруги, предстают в трагедии как выпады, лишённые реальных оснований, более того – как попытка сознательно очернить, оклеветать Робеспьера, о которых писал и Матьез.

Принимает художник и матьезовский тезис о том, что, декретируя культ Верховного существа, Робеспьер прежде всего был озабочен укреплением нравственных устоев французского народа, расшатанных действиями многочисленных врагов республики. Этот культ и в замысле Робеспьера, о котором он неоднократно и каждый раз увлеченно говорит в трагедии, и в ритуале одного из культовых народных праздников, показанного в начале II акта, представлен Ролланом именно как своеобразная школа воспитания гражданских добродетелей республиканцев, укрепления их человеческого достоинства, радостного, чувства всеобщего братства свободных людей, гордости за свою родину и народ, который, проложив дорогу к «царству справедливости» (1, 301), «опередил человечество на два тысячелетия» (1, 291), готовности к исполнению революционного долга и преодолению преград на пути к уничтожению тирании во всем мире ради освобождения и установления «священного согласия всех народов» (1, 291). Ближайшая цель Робеспьера, считающего, что революция еще не закончена, – «утвердить республику на устоях добродетели» (1, 301).

Все это находится в полном соответствии не только с духом, но и буквой подлинных речей Робеспьера. Роллан очень часто цитирует их дословно.

В том же соответствии с исторической правдой находится в трагедии и то, в чем художник полемизирует с Матьезом (обнаруживая точки соприкосновения с Оларом). Роллановский Робеспьер непримиримо осуждает экстремистские акции против старой религиозной веры, оберегающей, по его мнению, нравственные устои (1,223). Не случайно, основывая новый культ, он опирается на «врожденное религиозное чувство» народа (1, 248), «веру тысяч простых людей в бессмертие души и провидение» (1, 302), в «божество» (1, 223), служащее в их представлении порукой справедливости. Для Роллана культ Верховного существа – это не просто один из революционных культов, как трактовал его Матьез. Это и попытка Робеспьера (в чем был убежден Олар) обосновать взамен старой веры новую гражданскую религию, связанную в своих истоках с учением Руссо. В Послесловии к трагедии Роллан писал: «Робеспьер ...был вскормлен горьким стоицизмом и находил утешение в боге Жан-Жака Руссо, в провидении» (1, 425).

Однако установление точек соприкосновения с Оларом – отнюдь не повод для вывода о том, что Роллан в этом аспекте освещения проблемы просто шел за историком (тем более, что общая негативная оценка Оларом Робеспьера для него неприемлема). В распоряжении драматурга

было достаточно документальных источников, чтобы увидеть в культе религиозное начало, обнаруживающее связь с учением Руссо. Особенно важна для Роллана, как мы убедились, речь Робеспьера в Конвенте от 18 флореаля 1794 года «Об отношении религиозных и моральных идей к республиканским принципам и национальным праздникам». Именно она не только определила роллановскую концепцию культа, но и стала главным текстуальным источником всех связанных с этой темой рассуждений Робеспьера в трагедии.^{xxx}

Для Роллана культ Верховного существа, при всем его принципиальном отличии от официальной религии, доказанном в трагедии Робеспьером, в философской своей основе антиатеистичен. Это и порождает яростные споры с вождем якобинцев большинства членов Комитета, отстаивающих атеизм. Но как бы ни была важна философская сторона этих полемик, которым в пьесе посвящен целый ряд картин и эпизодов (картины 2-я, 9-я и др.), Роллан осмысливает политику Робеспьера, связанную с декретом о культе Верховного существа, прежде всего как политику «в области нравственной» (1, 249). Ею вождь якобинцев и пытается на время подменить социальную политику, связанную с Вантозовскими декретами, хотя он и поддерживает отстаивающего их Сен-Жюста. С помощью новой гражданской религии он надеется не только нравственно возродить массы, но и вернуть своей партии утраченное доверие народа.

Однако в этих своих идеях и проектах роллановский герой – как и герой реальной истории – терпит крах. Известно, что торжественно провозглашенный культ Верховного существа не остановил рокового процесса – разрушения единства нации, сплотив ее лишь на короткий, хотя и не лишенный обнадеживающего воодушевления миг. Единомышленники Робеспьера (Кутон, Сен-Жюст, Леба) не разделили его увлеченности культом. Народ Франции не принял предложенной ему замены: декрет о культе вместо осуществления Вантозовских законов. Новый культ – в отличие от предыдущих – был встречен, по свидетельству историков, трудящимся людом если не враждебно, то равнодушно, что нашло отражение и в пьесе Роллана: напомним слова старой крестьянки (1, 322) или соленые шутки канониров Парижской коммуны (1, 398). Что касается Комитета Общественного спасения, большинство здесь приняло культ Верховного существа буквально в штыки, увидев в нем попытку Робеспьера, с одной стороны, реставрировать старую религию, с другой, узурпировать власть в качестве замаскированного диктатора – «захватить разом и трон и алтарь» (1, 303).

^{xxx} А.Олар. Культ Разума и Верховного существа во время Великой французской революции <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p71004703.htm>

А.Олар. Христианство и Великая французская революция <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p70835740.htm>

А.Олар. Церковь и государство в эпоху Великой французской революции <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p85692718.htm>

Но при всем том не политика Робеспьера в области гражданской религии, как утверждает Матьез, явилась причиной раскола, происшедшего в Комитете вскоре после праздника 20 прериала. «Сам праздник, с помощью мелких интриг... вскормил... оппозицию, имевшую другие причины, нежели религиозные разногласия, но причины, которые эта оппозиция не могла полностью признать»²¹. Истинной причиной раскола, по мнению историка, были Прериальские декреты о преобразовании Революционного суда.

Такова же логика мысли и Роллана, определяющая сюжетное движение «Робеспьера». Не случайно в трагедии именно за эпизодом праздника 20 прериала следует сцена ожесточенной схватки Неподкупного с членами Комитета, приводящей к окончательному крушению единства правительства. Примечательны и комментарии Кутона, молчаливо наблюдающего эту схватку: «Отнюдь не верховное существо приводит вас в негодование, — бросает он недругам Робеспьера, — вы скрываете истинную причину. Вы взбесились; вы не можете переварить декрет о революционном правосудии, за который вы же сами голосовали. А прямо нападать вы не смеете из страха, что декрет обернется против вас» (1, 304).^{xxx1}

Прериальский декрет, о котором напоминает членам Комитета Кутон, и есть третья акция, предпринятая робеспьеровской группой в ее попытке изменить кризисную ситуацию, сложившуюся в стране к лету 1794 года. Именно с декретом от 22 прериала связана в последней трагедии Роллана проблема якобинского террора.

В «Робеспьере» драматург возвращает нас к самой сложной для него и самой жгучей из проблем, ставших магистральными в «Театре революции». Вопрос о революционном насилии, намеченный еще в «Волках» и поставленный уже как проблема террора в «Торжестве разума», особо глубокое и острое звучание приобрел в «Дантоне». Поняв террор как закономерность в развитии революции и приняв его, Роллан снова возвращается к этой проблеме в 1920-е годы, осмысливая ее сквозь призму конфликтов современности. Поставив в «Игре любви и смерти» под сомнение правоту своих прежних выводов, драматург вновь утверждает в их диалогии «Вербное воскресенье» и «Леониды». И тем не менее в конце 1930-х годов он опять обращается к проблеме террора, как бы заново, на новом мировоззренческом уровне выверяя свои позиции и подводя в «Робеспьере» уже окончательные итоги длительным размышлениям над величественными и трагическими страницами истории.

В пьесе 1938 года цель, которую ставила перед собою робеспьеровская группа, разрабатывая Прериальский закон о революционном правосудии, весьма лаконично сформулирована Кутонем: «Только террором можно прекратить террор» (1, 250). Припомним

известную формулу Л.Блана, которой историк охарактеризовал политику Робеспьера в канун термидорианского переворота, Роллан и делает ее теперь основополагающей в концепции якобинского террора 1794 года, представленной в трагедии.

Многое в этой концепции заставляет вспомнить первые драмы «Театра революции», в особенности «Дантона». Однако сопоставление с «Дантоном» позволяет увидеть не только общность, но и принципиальное различие трактовки якобинского террора в ранней и поздней пьесах. В «Дантоне», как подчеркивал сам Роллан, «не во имя практических нужд реальной политики сражались Сен-Жюст и Робеспьер». «Тысячи людей и самих себя» они «приносили в жертву божественным Идеям» (С.1, р.278), стремясь наиболее полно воплотить в жизнь владыкший ими идеал чистой республики, основанной на справедливости и гражданских добродетелях. В «Робеспьере» же именно практические нужды реальной политики побуждают героев обратиться к орудью террора. И политика эта гуманистична в своей основе, ибо творится она во имя людей, свершивших революцию и обманутых ею.

По-прежнему представляя террор как закономерное следствие развития революции, которая сама на определенном этапе становится террором, Роллан не довольствуется признанием этой общей истины. В «Робеспьере» он занят художественным исследованием конкретного проявления этих закономерностей, раскрывая всю сложную совокупность реальных причин, обусловивших необходимость Прериальского декрета.

Словно взяв на вооружение марксистский тезис, указывающий, что террор как орудие буржуазной революции к началу 1794 года по существу уже исчерпал свои функции, связанные с подавлением внутренней и внешней оппозиции феодалов, драматург показывает, как в последний период якобинской диктатуры Робеспьер и его единомышленники пытаются превратить террор в орудие борьбы против тех, кто хочет остановить революцию на буржуазном этапе, преградив путь к ее дальнейшему развитию.

Анализируя конкретную ситуацию, сложившуюся в республике, робеспьеровская группа к ужасу своему убеждается, что этим орудием завладели многочисленные враги республики. Они препятствуют претворению в жизнь Вантозовских законов, нравственно разлагают народ. Они завладели революционным правосудием, бесстыдно торгуют им во имя как собственных интересов, так и интересов буржуазии, грабящей народ и расхищающей национальное имущество. Они проникли в государственный аппарат, даже в канцелярии Комитета, сделав их рассадниками шпионажа и опорными пунктами роялистских заговоров.

Прериальский декрет и предстает в трагедии как последняя попытка робеспьеровской группы устранить всех, кто мешает претворению в жизнь мечты об эгалитарной республике руссоистского типа. Иначе говоря, речь идет о попытке переступить барьеры истории, преобразовав тип оформляющейся буржуазной республики. И не случайно проблема Прериальского декрета связана в пьесе, с одной стороны, с проблемой Вантозовского законодательства, с другой, — с преобразованием системы

^{xxx1} Кутон и был докладчиком проекта прериальского закона, см. Ж.Кутон. Речи, выступления (от жерминаля до прериала II года) http://vive-liberta.narod.ru/doc/couthon_disc.htm

гражданских учреждений, в первую очередь — революционного суда. «Террор должен продолжаться до тех пор, — писал Матьез, — пока имущества контрреволюционеров не будут распределены между бедняками и пока не будут созданы и упрочены гражданские учреждения, план которых подготовил Сен-Жюст»²². Тезис этот безусловно учтен творцом «Робеспьера».

Как бы опираясь на опыт в изучении законов эпохи революции, запечатленный в предшествующих драмах цикла, Роллан теперь уже открыто утверждает возможность, даже необходимость изменять, преобразовывать эти законы, приводя их в соответствие с требованиями времени. «Таковы судьбы Революции, — размышляет Кутон. — В ее буйном кипении формы непрерывно меняются, и надо зорко следить, как бы орудие, выкованное в свое время для защиты Свободы, не стало впоследствии орудием угнетения. Тогда ломайте его немедленно» (1, 247).

Взяв на себя ответственнейшую миссию составления проекта нового судопроизводства, роллановский Кутон не скрывает ни от самого себя, ни от сподвижников беспощадной сути будущего закона. («Кутон не скрывал, что предложенный им закон был не столько законом правосудия, сколько законом искоренения», — писал по этому поводу Матьез, опиравшийся на документы истории, в частности, на речи самого Кутона²³). Ибо крайняя напряженность ситуации, порожденная силой оппозиции, вынуждает идти на крайние меры в борьбе с врагами.

Примечательно, что точка зрения Кутона принимается роллановскими героями почти единогласно. Лишь у одного Робеспьера она порождает некоторые сомнения, резонно отводимые Леба (1, 247). Но в конце концов и Робеспьер принимает ее. Принимает, потому что верит в реальность и правильность перспективы, открывающейся в связи с утверждением Прериальских декретов. Напомним строки исторического документа — фрагмент из речи Робеспьера (произнесенной в Конвенте 22 прериала), конечно же, хорошо знакомой Роллану. «Комитет общественного спасения представляет вам проект закона. ...Изучите этот закон и с первого взгляда увидите, что он не содержит какого-либо постановления, которое заранее не было бы принято друзьями свободы, что в нем нет ни одной статьи, которая не была бы основана на справедливости и разуме и что каждая из его частей составлена на благо патриотов и на страх аристократии, составляющей заговоры против свободы»²⁴.

Подобно герою самой истории, роллановский Робеспьер, поверив в Прериальские декреты, настойчиво добивается утверждения их Конвентом. Однако, добившись этого, он отказывается от дальнейшего вмешательства в политику революционного террора. «Он убежденный законник и способен действовать только в рамках закона, — сетуя на бездействие Робеспьера, поясняет Сен-Жюст. — ...Он отдал всю свою энергию на то, чтобы заставить Конвент вотировать Прериальские декреты, а на то, чтобы ввести их в действие, у него уже не хватает сил. ...Робеспьер уступает поле действия врагам, а сам сгорает в бесплодных

препирательствах и религиозных мечтаниях...» (1, 313).

В трагедии Роллана показано, что Прериальские декреты, принятые Робеспьером, приблизили, ускорили и без того, неминуемую катастрофу. Цель не была достигнута. Террор не был убит террором. Закон, призванный обезвредить опасных для республики террористов, был использован теми же террористами для усиления террора и расширения его границ. А в конечном счете — и для сведения счетов с Робеспьером. Итак, сбылось мрачное пророчество Дантона: Робеспьер сам сгорел в огне террора, поддержанного им. Но означает ли это конечную правоту Дантона, отвергавшего террор в драме 1899 года?

О Дантоне не однажды вспоминают герои последней трагедии Роллана. Вспоминают в начале ее, еще до принятия Прериальских декретов, и в финале, когда очевиден конечный результат действия этих декретов.

Леба, далекий от осуждения приговора революционного трибунала, вынесенного в свое время дантонистам и эбертистам, тем не менее признается: «Я сожалею о свершившемся. Пусть были все основания презирать и остерегаться этих людей — благо Республики требовало сохранить их для общей дружной защиты против врагов. Строй революционеров поредел после безжалостных порубок в их рядах. Нам стало трудно справляться с нашей миссией. Будь моя доля, я объявил бы священной голову каждого, кто участвовал в Революции десятого августа» (1, 249).

По существу к тем же выводам приходит — далекий от них в начале трагедии — и сам Робеспьер, размышляющий в ночь на 10 термидора о возможности вооруженного восстания против участников контрреволюционного переворота. Вспоминая в связи с этим победоносное восстание 31 мая, сокрушившее правительство жирондистов, Робеспьер замечает: «Все изменилось. Тогда действовали в согласии самые могучие, самые животворные силы Революции: Марат, Дантон, Эбер... Теперь же — признаем это — вокруг нас пустыня». «Кошущественные речи! — бросает Кутон. — Неужели, по-твоему, надо было сохранить Дантона и Эбера?» «Это было невозможно, — отвечает Робеспьер. — Если бы пришлось начинать сызнова, я поступил бы так же» (1, 403).

Как видим, Робеспьер в трагедии 1938 года не раскаивается в своих действиях, хотя он абсолютно искренне и глубоко (в чем можно было на момент усомниться в «Дантоне») сожалеет о случившемся. «Я никогда не переставал сожалеть об этом. Истинное бедствие, что деятельность таких людей стала губительной для Революции. И что ныне мы снова вынуждены сражаться против искренних республиканцев — таких, как Билло, Баррер, Карно...» (1, 403).

Возвращаясь в «Робеспьере» к оценке «дела Дантона», освещенного в пьесе 1899 года, драматург в своей объективности по-прежнему противостоит крайностям суждений об этом процессе, принадлежащим историкам двух враждебных направлений — «дантонистского» и «робеспьеристского». Хотя в 1920-е годы Роллан, судя по его письмам к

А.Курциус (С.17, р.259), поверил в документированную версию Матьеза, доказавшего обоснованность прокурорских обвинений, предъявленных Дантону, его герой и в трагедии 1938 года не стал похожим на матьезовского продажного делягу и карьериста. Роллан остался верен не букве, а духу истории, видя по-прежнему в Дантоне одного из титанов революции. Не является его герой и невинной жертвой низменного честолюбия своего партийного противника, как это было представлено в версии Олара. Робеспьер в заключительной пьесе цикла не снимает с себя ответственности за гибель Дантона, признавая ее неизбежной и исторически оправданной.

В одиннадцатой картине II акта, события которой разворачиваются 7 термидора, Роллан переносит действие трагедии на живописные холмы Монморанси. Вырвавшись сюда из Парижа, раскаленного июльским зноем и жаром политических страстей, Робеспьер в канун термидорианского переворота и собственной гибели как бы бросает взгляд в прошлое и подводит итог прожитому. Снова звучит тема предтечи революции Жан-Жака Руссо. Здесь, на холмах Монморанси, девятнадцатилетним юношей Робеспьер впервые встретил великого философа — человека, определившего всю его дальнейшую жизнь.

Как же распорядился он своей жизнью? Сохранил ли верность заветам Руссо? На эти вопросы и пытается ответить себе роллановский герой. «Я думаю о кумире моей юности, о Жан-Жаке, моем учителе и спутнике. Я как будто слышу его голос. Он говорил: «Ничто на земле не стоит цены крови человеческой» и еще: «Кровь одного человека драгоценнее, чем свобода всего человеческого рода...» Эти благородные слова когда-то врезались мне в душу. Я поклялся возвести их в закон и заставить людей признать его» (1, 319). И как бы в подтверждение слов героя, Роллан воспроизводит реальную фразу Робеспьера, действительно выступавшего в 1791 году решительным противником смертной казни, закон о которой утверждался Учредительным собранием (1,319).

Известно, что возвышенными, гуманистическими мечтами Руссо о республике свободных и равных граждан и были вдохновлены создатели знаменитой якобинской конституции 1793 года. Однако, провозгласив эту конституцию, якобинцы, как свидетельствует история, не спешили с введением ее законов в жизнь. Ибо реальная действительность диктовала совсем иное — свои законы. «Сила вещей решила за меня — против меня, — констатирует роллановский герой. — Так было надо. Я поступал, как повелевала жизнь» (1, 319). «Решение предписывается нам извне, — говорит Робеспьер. — Нам приходится изо дня в день распутывать змеиный клубок событий, изо дня в день менять решения, приспособляясь к тому, чего требует сегодняшний день» (1, 319–320).

«Сила вещей», орудием которой добровольно стал герой трагедии, — это и есть в концепции Роллана объективная логика событий, развитие революции, подчиненное ее собственным внутренним законам. Поверив в разумность и справедливость этих законов, служащих, как казалось, конечной цели якобинцев — созданию республики, к которой они стремились, роллановские герои и сделали их послушным орудием,

хотя повиноваться «силе вещей» очень нелегко: «...тяжко быть ее орудием!» (1, 319).

«Общественный договор» Руссо нашел свое осуществление во время террора», — писал Ф.Энгельс²⁵. Именно верность создателю «Общественного договора» в конечном итоге — по логике Роллана — и привела Робеспьера к политике революционного террора, которая, конечно же, повергла бы в ужас Руссо. Ученик оказался последовательнее и решительнее учителя. Проверая книжные советы Руссо суровой практикой революции, он шел все дальше и дальше по пути, санкционированному творцом «Общественного договора», который, основываясь на опыте древних республик, теоретически обосновал возможность и даже необходимость (в случае кризисной ситуации) режима диктатуры в стране.

Роллановский герой идет вперед безбоязненно. Но вопреки вере и настойчивым действиям Робеспьера логика развития событий в конечном итоге, как мы видим, привела его совсем к иным результатам, чем те, о которых грезил Руссо. Не случайно завершающим аккордом одиннадцатой сцены II акта является программная для всей трагедии сцена объяснения Робеспьера со старой крестьянкой.

Однако подчеркивая горечь истин, открывшихся в этой сцене Робеспьеру, не следует все-таки преувеличивать этой горечи, помня о последних дружелюбных словах старой женщины, обращенных к вождю якобинцев — преданному ученику Руссо. В ответ на тяжкое признание Робеспьера «...Я ошибся ...Я верил, что у нас будет великое братство, союз всех честных людей...» крестьянка говорит: «Когда-нибудь и будет, только не скоро, не скоро, сынок. Не унывай! Мы уже порем, когда это будет. Но раз будет, то не велика важность, живы мы или померли. Знать, что это случится, даже без тебя — и на том спасибо, верно я говорю?» (1, 325).

В последний раз тема Руссо прозвучит в финале трагедии — в сцене предсмертных видений раненого Робеспьера.

...Перед могилой Руссо на острове Тополей юный Робеспьер дает клятву: «На чреватом опасностями поприще, которое открывает перед нами небывалая, невиданная доселе Революция, я даю клятву следовать по стопам своего учителя!» И в ответ на это, словно заклятие, слышится голос Руссо: «Несчастный, знаешь ли ты, что сулит тебе этот путь? Для души, подобной твоей, горше всего то зло, которое ты сам причиняешь людям, желая сделать им добро...» (1, 412).^{xxxii}

Итак, в концепции Роллана Руссо, являющийся в видениях Робеспьеру (как и в «Вербном воскресеньи», где Руссо был в числе действующих лиц пьесы), убежден, что, желая сделать людям добро, он своим учением, вопреки своей воле, принес зло. Именно как зло и воспринимает Руссо в «Робеспьере» кровопролития революции. Однако не так представляются итоги революции его ученикам, Робеспьеру и его

^{xxxii} Интересно сопоставить этот текст с фрагментом романа Лиона Фейхтвангера «Мудрость чудака» <http://vive-liberta.narod.ru/biblio/fhtv.htm>

сподвижнику Сен-Жюсту (последнему – в особенности), прошедшим все испытания революции и сохранившим веру в конечное – хотя и отдаленное – торжество своих идеалов, почерпнутых в учении Руссо и нашедших свое отражение в Декларации прав человека. «Декларация прав человека... Наше создание... Она победит!» (1, 416) – таковы последние слова Сен-Жюста в трагедии.

Итак, словно подводя итоги своих сложных идейно-творческих исканий, отразившихся в прежних пьесах цикла, Роллан вновь дает конечное оправдание Французской революции, подготовленной учением Жан-Жака Руссо. Без колебаний принимает драматург и якобинский террор как неизбежное следствие объективных законов развития революции.

Несмотря на то, что в своих главных выводах о якобинском терроре Роллан в 1938 году подтвердил истины, добытые еще в период работы над ранними драмами цикла и уточненные в пьесах 1920-х годов, ответ, данный на мучительные вопросы в «Робеспьере», вовсе не был, как мы убедились, повторением старого. В процессе создания последней трагедии эти истины добывались заново. Если в предшествующих пьесах они испытывались прежде всего в сфере идейно-нравственных споров героев, то теперь им предстояло пройти принципиально иную проверку – проверку реальной практикой социально-политической борьбы, впервые художественно проанализированной в «Робеспьере». Ответ Роллана оказался не просто обогащенным. Он стал качественно иным и исторически несравненно более глубоким.

Новые качества историзма Роллана проявились и в том, как оказались осмыслены в «Робеспьере» внутренние противоречия якобинского Конвента, ставшие предметом внимания художника еще в «Дантоне», а затем в «Игре любви и смерти». Сохраняя верность своему изначальному принципу – «придерживаться психологической правды характеров» (1, 420), Роллан в итоговой пьесе цикла борьбу в Конvente впервые рассматривает в широком контексте исторических противоречий, характерных для последнего периода жизни якобинской республики. Именно на этой почве художник и пытается понять, что же сделало его героев – «искренних и пламенных республиканцев» – непримиримыми противниками, приведя к пропасти 9 термидора, поглотившей, как свидетельствует история, не только Робеспьера и его сторонников, возведенных на эшафот, но и многих термидорианцев, вскоре насильственно устранных с исторической арены.

«История, – утверждает Ф.Энгельс, – делается таким образом, что конечный результат всегда получается от столкновений множества отдельных волей, причем каждая из этих волей становится тем, что она есть, опять-таки благодаря массе особых жизненных обстоятельств. Таким образом, имеется бесконечное количество перекрещивающихся сил, бесконечная группа параллелограммов сил, и из этого перекрещивания выходит одна равнодействующая – историческое событие. Этот результат можно опять-таки рассматривать как продукт одной силы, действующей как целое, бессознательно и безвольно. Ведь

то, чего хочет один, встречает противодействие со стороны всякого другого, и в конечном результате появляется нечто такое, чего никто не хотел. Таким образом, история, как она шла до сих пор, протекает подобно природному процессу и подчинена, в сущности, тем же самым законам движения»²⁶.

В волевой борьбе, которая бурлит в Комитетах и Конvente, сталкиваются личности яркие, сильные. Каждый из героев, выведенных крупным планом, – неповторимая индивидуальность. Герои шекспировского масштаба. Люди, стоящие на перекрестке истории. Общественные деятели. Правители республики. Революционеры. Но вместе с тем это и люди, уже успевшие подорвать свои силы, смертельно уставшие за пять лет непрерывной борьбы. Тяжкий жизненный опыт сделал их недоверчивыми и подозрительными. Очень разные, с непростыми, подчас трудными характерами, многие из них спаяны воедино лишь волею революции, а отнюдь не личными симпатиями. Некоторые откровенно ненавидят или презирают друг друга, но сдерживают свою личную неприязнь и вражду во имя республики, нуждающейся в сильной и монолитной партии.

Разделяет этих людей многое. И прежде всего – классовые симпатии и антипатии. Если одни, думая о нуждах бедняков, отстаивают Вантозовские декреты, то другие, связанные интересами с буржуазией, сознательно препятствуют реализации этих декретов (см. спор Сен-Жюста и Карно в I акте). Различие социальной ориентации как одна из причин противоречий партийных группировок в Конvente констатировалось и в первых драмах роллановского цикла («Торжество разума», «Дантон»). Но там оно приобретало второстепенное значение по сравнению с выдвинутыми на первый план противоречиями идейно-нравственного порядка. В «Робеспьере» же не только решительно изменилось соотношение акцентов, но борьба в Комитете, оказавшись включенной в широкий исторический контекст, предстала как прямое отражение общих социальных противоречий действительности.

Впервые четко выявлено в трагедии 1938 года и едва намеченное в «Дантоне» различие в философских взглядах членов якобинского правительства. Оно, как мы видели, и явилось почвой для возникновения бурных споров в Комитете и Конvente между сторонниками гражданской религии, в первую очередь – Робеспьером, настоявшем на утверждении декрета о культе Верховного существа, и ярыми атеистами, подобными Билло.^{xxxiii}

Однако как бы остры и непримиримы ни были противоречия философского и даже классового характера, все-таки не они обуславливают крушение единства правителей в трагедии Роллана. Понимая необходимость сохранения мира между собой, члены Комитета подчас готовы на крайние уступки, вплоть до того, что Сен-Жюст

^{xxxiii} Жан Никола БИЙО-ВАРЕНН 23.04.1756 – 3.06.1819, в действительности отнюдь не атеист, а деист, являвшийся противником обязательной общегосударственной религии, <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref2.htm#BV>

соглашается с отсрочкой Вантозовского законодательства, а Билло и Карно принимают участие в грандиозном празднике, посвященном Верховному существу. Сокрушить с таким трудом сохраняемое единство рядов роллановских героев может только одно: угроза единовластной диктатуры, нависшая над якобинской республикой. Стремление к цезаризму – вот чего никогда и никому не смогут простить члены Комитета Общественного спасения в трагедии Роллана.

Утверждение в Конвенте Прериальского закона, понятого большинством Комитета как уже обнародованное стремление Робеспьера расчистить себе террором путь к единовластию, и приводит не просто к очередному нарушению мира, а к открытому объявлению «войны» (1, 305) внутри якобинского правительства.

Почти панический страх перед цезаризмом, ввергающий героев трагедии в роковой поединок, кажется лишенным основания лишь на первый, поверхностный взгляд. Анализируя ситуацию, сложившуюся в 1794 году во Франции, Роллан показывает, что сам объективный ход истории ведет к диктатуре. Весь вопрос состоит только в том, поставит ли история «над трупом Республики диктатора в солдатских сапогах» (1, 271) или якобинцы сумеют установить революционную диктатуру.

О реальной угрозе первого из этих исходов в результате возможного военного переворота не однажды говорят герои трагедии, продолжая тему, намеченную еще в «Дантоне». Драматург, умудренный знанием дальнейшей судьбы своего отечества, в «Робеспьере» дает возможность почувствовать вполне отчетливо: над Францией 1794 года уже витает тень будущего диктатора – Наполеона. Углубляя историческую перспективу изображаемых событий, Роллан подспудно проводит тему Наполеона через всю трагедию. В этом своеобразно преломился опыт его работы над «Леонидами», где образ молодого Наполеона, действующего уже в послереволюционный период, был представлен именно в том аспекте, какой окажется важным для создателя «Робеспьера».

Наиболее прозорливым героям в «Робеспьере» дано понять, что само время диктует защитникам республики необходимость установления революционной диктатуры. Показанные в трагедии всеобщий разброд и шатание, царящие в Комитетах и Конвенте, с достаточной убедительностью свидетельствуют о том, сколь пагубной оказывается подобная «коллегиальность». Во имя спасения республики *т* дальнейшего продолжения революции нужно сосредоточить всю полноту власти в руках одного вождя – такого, как Робеспьер.

Раньше других героев трагедии это понимает и отчетливо формулирует в целом ряде своих монологов Сен-Жюст. Уже во II акте он говорит: «Я твердо убежден, Леба, что диктатура общественного спасения – ныне единственный путь к спасению Республики. И власть эта должна быть сосредоточена в руках одного вождя, а не тех десяти правителей, что пожирают друг друга в нашем Комитете. Нужна твердая власть, сила, стоящая над всеми другими силами, которые соперничают меж собой и сводят взаимные усилия на нет. Нужно, чтобы она разила, неотвратимо, как молния, и, как молния, ударив, мгновенно исчезала.

Только твердая власть может расчистить путь Республике и избавить ее от врагов» (1, 313).

Таким образом, как показывает Роллан, опасения антагонистов Робеспьера относительно угрозы диктатуры (к тому же искусно разжигаемые врагами) не случайны.

Однако тот, кого подозревают в стремлении к диктатуре и кого революция прочит на пост единовластного правителя, – менее всего одержим цезаристскими настроениями. Напротив, именно Робеспьер решительнее, чем кто-либо из героев трагедии, не приемлет диктатуру, отвергая ее в принципе. «Пока я жив, – заявляет он, – ни один человек, как бы надежен он ни был, не завладеет мечом диктатуры. Даже если он, подобно Цинциннату, выполнив свою миссию, добровольно отрекся бы от власти, все равно Республика и Нация остались бы обесщеченными, допустив посягательство на свои верховные права» (1, 402). Преодолеть в себе ненависть к диктатуре герой оказывается не в состоянии даже тогда, когда от его решения зависит не только его собственная судьба или судьба его сподвижников и друзей, но судьба самой республики. Даже в тот час, когда, испробовав все другие пути, Робеспьер приходит к выводу: «Единственное спасение – диктатура», он тут же добавляет: «Но мы не хотим ее. Это значило бы отречься от самих себя» (1, 403). Сен-Жюст говорит: «Он боится диктатуры, как чумы, и его же обвиняют в стремлении к диктатуре... Какая ирония судьбы!» (1, 314). Трагическая ирония развертывающихся в пьесе событий и состоит в том, что главной причиной, побудившей республиканцев войти в заговор против Робеспьера, была твердая уверенность в цезаристских стремлениях вождя – то есть как раз то, что менее всего свойственно герою. Прекрасно понимая, на какой риск они идут, обезглавливая партию, антагонисты Робеспьера, казалось, думали о спасении демократии и республики. Но поднимая руку на Робеспьера, они тем самым поднимали руку и на республику, оставляя ее незащищенной перед внутренней и внешней реакцией. Опасаясь мнимого врага, республиканцы открывали дорогу истинному – будущему военному диктатору Наполеону Бонапарту.

Как бы ни велика была решимость членов Комитета смести Робеспьера с дороги истории, воспользовавшись вместо личного оружия непререкаемой силой Национального собрания, не они в сцене заседания Конвента 9 термидора отваживаются первыми произнести слова, равные удару гильотины: «Мы требуем декрета об аресте Робеспьера» (1, 381). Эти слова выкрикивают в словесной схватке, затеянной термидорианцами, никому не известные Луше и Лозо²⁷ – подставные лица, статисты истории, марионетки, приведенные в действие умелой и щедрой на подкуп рукой. Она в решающую минуту протянулась из стана тайных участников иностранного и роялистского заговора против республики.

Видя свою главную задачу в постижении и художественном обосновании сложного комплекса причин поражения Великой французской революции, творец «Робеспьера» как одно из существенных обстоятельств представляет вмешательство во внутренние дела

республики иностранных держав, в особенности Англии.

Если обратиться к ранним драмам «Театра революции», то становится очевидным, что в «Волках» такой аспект еще не возникал, хотя зарубежному шпионажу и идеологическим диверсиям и придано было в пьесе известное значение. Впервые тема иностранного и роялистского заговора, действующего в тылу республики, была намечена в «Торжестве разума». Но и здесь она играла некую подсобную роль, помогая в последний раз испытать на верность республике героев-жирондистов, ставших невольными участниками этого заговора. В «Дантоне» же подобное обвинение, выдвинутое Прокурором против дантонистов, преподносилось как нелепый и оскорбительный миф. Лишенными каких-либо серьезных оснований казались и рассуждения Робеспьера о могущественной агентуре Питта, незримо творящей свои темные дела в республиканской Франции. В первый раз названная тема как важнейшая обозначилась в историческом театре Роллана лишь в 1920-е годы. В одном из страстных монологов Реньо в «Леонидах» речь уже шла об иностранном заговоре как об одной из величайших угроз, реально существовавших для якобинской республики и помешавших ей претворить в жизнь свои планы. В полную же силу эта тема прозвучала лишь в «Робеспьере» при осмыслении Роланом финала Великой революции.

Есть все основания предположить, что и новый поворот темы, появившийся в «Театре революции» в 1920-е годы, и ее последующее широкое развитие в «Робеспьере» возникли под влиянием трудов Матьеза, тщательно изучавшихся Ролланом и сразу же после их появления, и в дальнейшем. В своих работах историк с опорой на неопровержимые факты убедительно доказал, что в революционной Франции действовала разветвленная сеть иностранного и роялистского заговора, особенно в период якобинской диктатуры. Эти работы могли усилить внимание Роллана к соответствующим страницам ранее известных ему и вновь привлекаемых документальных источников. Сопоставление художественной разработки темы в тексте «Робеспьера» с освещением ее в документах эпохи и трудах Матьеза еще с одной стороны проясняет творческую историю произведения и существенные моменты формирования исторической концепции автора.

В трагедии Роллана о существовании иностранного заговора, распространяющего свои вредоносные действия почти на все сферы общественной жизни, в том числе и на Верховный комитет, свидетельствуют не только многочисленные рассуждения героев, но и целый ряд образов и сюжетных ситуаций.

Совсем иначе, чем в «Дантоне», воспринимаются полные серьезной тревоги слова Робеспьера. Подкрепленные теперь железной логикой фактов, они свидетельствуют о редкостной политической пронизательности Неподкупного. Удельный вес их в трагедии еще более усиливается за счет введения целых монологов и отдельных реплик Сен-Жюста, также предупреждающего членов Комитета Общественной безопасности и Конвента от сетей, повсюду расставленных участниками

иностранного и роялистского заговора. Большинство из этих монологов и реплик, как мы убедились, — почти дословная цитация подлинных документов истории — речей Робеспьера и Сен-Жюста, произнесенных в 1794 году.

Тревогу Робеспьера и Сен-Жюста разделяют и другие герои трагедии. Например, Баррер с отчаянием констатирует: «...всюду рука Англии, ее интриги и золото. Всюду прокрались ее тайные агенты — в наши крепости, где они взрывают арсеналы, в наши клубы, где они разжигают вражду. Английские биржевые маклеры, банкиры, разные темные дельцы добиваются падения курса денег, играют на понижение, обрекают народ на голод и стараются обратить против нас ослепленных страданиями людей» (1, 219—220).

Названные здесь факты почти целиком основаны на документальных материалах, содержащихся в исследованиях Матьеза²⁸. А в итоговой работе историка «Французская революция» читаем: «Тайные враги революции внушали Комитету не меньше опасений, чем его открытые враги. Он чувствовал себя окруженным шпионами... Эти агенты проникали под демагогической маской даже в канцелярии управлений;... С давних пор подозревали, что иностранное золото предназначалось не только для выведывания наших военных тайн, но и для возбуждения смут и создания всякого рода затруднений правительству. ...Камбон утверждал, что даже экономический и финансовый кризисы были усилены, если не вызваны маневрами неприятеля». «Иностранный заговор получил осязаемые формы. Впоследствии он сделался разъедающей язвой, уничтожившей тело Горы»²⁹.

Вся третья часть специальной монографии Матьеза «Иностранный заговор» посвящена Комитету Общественного спасения как важнейшему из объектов скрытых и явных диверсий иностранной разведки.^{xxxiv} Основными материалами, на которые здесь опирается ученый, являются письменные сообщения (типа бюллетеней), а также личные корреспонденции, в свое время регулярно отправлявшиеся за границу агентами иностранной разведки, посвященными на правах государственных чиновников во все дела Комитета. В одной из телеграмм, например, читаем: «Ваше превосходительство, можете гордиться, так как сведения идут от секретаря... Комитета, который скрывает свои истинные убеждения под маской ярого якобинизма»³⁰. В другом месте Матьез упоминает имя Межана, состоящего на службе иностранной разведки³¹.

Когда знакомишься с роллановским Межаном — личным секретарем Карно, то так и кажется, что персонаж этот был подсказан драматургу матьезовской монографией. Вхожий в Комитет Общественного спасения, имеющий почти прямой доступ к его документам, Межан, искусно разыгрывая роль безупречного чиновника-патриота, не только точно

^{xxxiv} Указанная Е.А.Петровой монография на русский язык не переводилась. Мы можем только посоветовать читателю большую статью современного историка Марка Булуазо, посвященную КОС http://vive-liberta.narod.ru/journal/fe_66_CPS.htm

информирует иностранную разведку о всех делах Комитета. Он дерзко вмешивается в дела, то подсовывая Карно ложные донесения, порождающие смуту и взаимное недоверие среди правителей, то помогая Фуше в организации антиробеспьеровского заговора, то провоцируя конфликт между секциями Парижа и группой Робеспьера.

Рядом с Межаном в трагедии Роллана действуют секретарша Баррера Кларисса, также посвященная в государственные дела и участвующая в антиправительственных интригах, и роялист Коллено, связующий этих тайных агентов с их заграничными хозяевами. Все трое не стоят в центре изображаемых событий, но тем не менее искусно направляют их ход в желаемое русло. Не случайно автор неизменно напоминает о присутствии кого-либо из этой троицы во всех ответственных сценах, когда героями трагедии вырабатываются планы, ведутся серьезные переговоры или горячие споры, принимаются важнейшие решения.

Действия Межана, Клариссы и Коллено всегда слажены и подчинены главной задаче, продиктованной Питтом и принцем Конде, – сразить яacobинскую республику. Без промедления в ход пускают все средства: от ложной информации и мелких подстрекательств – до прямого подкупа и грубого нажима. Не последнюю роль играют эти агенты и в кульминационной сцене исторического заседания 9 термидора. Именно по указке Межана, действующего совместно с Коллено, и выкрикивают Фуше и Лозо требование, которое никто не рискует высказать. Тем самым предрешается судьба и Робеспьера, и республики, и революции.

Однако при всей значительности роли, которую Роллан отвел представителям иностранной и роялистской разведки в подготовке и осуществлении контрреволюционного переворота, не они вершат судьбу яacobинской республики. 9 термидора представлено в трагедии прежде всего делом рук самих республиканцев.

Тем человеком, который сумел к 9 термидора сплести все нити, идущие от тайных « явных врагов Робеспьера, стал Жозеф Фуше – член республиканского Конвента. Об этом опальном проконсуле Лиона, вызвавшем своими кровавыми бесчинствами во вверенной ему провинции справедливый гнев вождя яacobинцев, Роллан упоминал еще в «Дантоне». В трагедии же 1938 года драматург вывел Фуше на сцену, чтобы сделать его – в соответствии с историей – главным организатором термидорианского переворота.^{xxxv}

Тема Фуше, развернутая в «Робеспьере», не заслужила должного внимания роллановедов. А она необычайно важна для уяснения не только фабульной структуры трагедии, но и особенностей исторической концепции автора, а также нового решения одной из кардинальных проблем, проведенных Ролланом через весь «Театр революции».

Драматург вовсе не случайно отвел в сюжетно-композиционной структуре пьесы столь значительное место Фуше. Его образ начинает

прорисовываться в суждениях разных действующих лиц буквально с первых сцен, а затем – после появления в 4 картине Фуше, отозванного в числе других проконсулов в Париж – проходит крупным планом через первые два акта, пока не исчезает в самый канун термидорианского переворота, ход которого наперед расписан до мелочей этим героем. Фуше в трагедии предстает в самых различных ситуациях частного быта и общественной жизни. Его образ выписан с такими подробностями, что мы знаем о герое, кажется, все – от внешних фактов его жизни в прошлом и настоящем до самых сокровенных внутренних побуждений, определивших его поведение в знаменательных исторических событиях 1794 года.

Чтобы выстроить образ с такой художественной полнотой и исторической точностью, драматург должен был изучить самые разнообразные источники и критически осмыслить их, ибо в своем содержании они нередко противоречили друг другу. Попытка уяснить этот процесс убеждает, что Роллану пришлось столкнуться с немалыми трудностями.

Дело в том, что фигура Фуше, действовавшего не только на открытой исторической арене, но еще чаще – за кулисами истории, долгое время оставалась во многом не освещенной. Известные Роллану труды историков XIX века, о которых говорилось выше, мало что могли дать драматургу. Их авторы – от Минье^{xxxvi} до Л.Блана – ограничивались лишь краткими, по преимуществу гневно-презрительными оценками этого деятеля, чей путь в революции был отмечен жестокостями и бесчисленными предательствами. Между тем в политической биографии Фуше было немало и такого, что могло создать впечатление не только одаренности, но даже своеобразной гениальности этой личности.

Роллану было хорошо известно, что именно так, например, воспринял Фуше Бальзак, оставивший весьма примечательные его характеристики. В романе «Темное дело» (1841) Фуше оценивается как «один из самых выдающихся и непонятых людей своего времени». Он сложился и вырос в «бурях Революции», в период Директории сумел достичь «тех вершин, с которых люди глубокого ума получают возможность предвидеть будущее, основываясь на опыте прошлого». При Наполеоне обнаружил «своеобразную гениальность», став «великим государственным деятелем», приобретшим «над людьми гораздо большую власть, чем сам Бонапарт», благодаря великому «дару³² почти неправдоподобной проницательности и безошибочного предвидения».

Вчитываясь в характеристики Бальзака, трудно согласиться с мнением литературоведов, считающих, что, создавая образ Фуше, автор «Робеспьера» шел от традиции Бальзака. Лет никакого сомнения в том, что опыт великого художника был так или иначе учтен Ролланом. Но его собственный путь осмысления роли Фуше в революции, отраженный уже в «Дантоне», скорее мог расположить к отталкиванию от бальзаковской

традиции, чем к наследованию ее, и к продолжению поисков правды о кровавом проконсуле Лиона в документах истории.

К сожалению, подлинных документов было не слишком много. Ряд их был уничтожен самим Фуше, распорядившимся перед смертью сжечь свой личный архив. Тем не менее уже сам текст трагедии свидетельствует, что образ Фуше выстраивался на документальной основе. Не случайно автор счел необходимым специальным примечанием подчеркнуть цитацию подлинных слов исторического героя (1, 242). Роллан имел возможность почерпнуть материалы из разных источников. В Париже в 1821 году, сразу после смерти Фуше, был издан сборник «Материалы к изучению общественной и личной жизни Жозефа Фуше, герцога Отрантского, собранные М.Н.»³³. Безусловно, драматург знал письма Фуше (о судьбе одного письма говорится в трагедии – 1, 307). 65 из них были опубликованы в собрании документов, составленном А.Оларом³⁴, за выходом трудов которого Роллан внимательно следил, начиная с 1890-х годов. Использовались драматургом и мемуарные источники. Еще в 1824 году в Париже были изданы воспоминания Фуше³⁵. Правда, они не однажды обманывали ожидания тех, кто к ним обращался. Так, например, изучавший их С.Цвейг справедливо заметил: «...Фуше остается верен себе и после смерти. Мемуары ...так же ненадежны, как и он сам. Даже из могилы не выдает всей правды этот упрямый молчальник, и в холодную землю ревниво уносит он свои тайны, чтобы самому остаться тайной, полумраком и полусветом, образом, не разгаданным до конца»³⁶. Действительно, Мемуары Фуше туманны и неопределенны, трудно даже утверждать, чего в них больше – истины или лжи. Тем настойчивее должен был Роллан искать мемуарных свидетельств лиц, хорошо знавших Фуше. В их числе была, например, Шарлотта Робеспьер, оставившая ценнейшие воспоминания о своем брате и его современниках.^{xxxvii} Об ее отношениях с Фуше Роллан упоминает и в «Дантоне», и в «Робеспьере» (1, 154, 238). Особую ценность для драматурга воспоминания Ш.Робеспьер могли иметь потому, что это единственный источник, в котором не просто упоминается, а хотя бы кратко, но характеризуется состоявшаяся 7 апреля (18 жерминаля) 1794 года встреча Робеспьера и Фуше³⁷. Опираясь на этот источник, художник и выстроит сцену (в 5-й картине), которая стала важнейшим моментом как в фабульной структуре, так и в проблематике трагедии. Содержали сведения о Фуше и другие мемуары, в том числе некоторые из указанных самим Ролланом в Послесловии к «Робеспьеру» (1, 421–423). Могла дать эти сведения и французская периодика конца XVIII – начала XIX веков.

Как стало для нас очевидно, истинным кладезем фактов и разнообразных сведений о Фуше явилась для Роллана вышедшая в 1901 году и переиздававшаяся позже фундаментальная монография Луи Мадлена³⁸, ставшая по существу единственной научной, обильно

документированной биографией Фуше. Ученый, принадлежавший к буржуазно-апологетическому направлению во французской историографии, первым взял на себя труд собрать для поставленной цели, четко систематизировать и осмыслить все доступные ему прямые и косвенные источники. Первым, из историков он подробно проследил роль Фуше в событиях 9 термидора. Сопоставительный анализ убеждает, что Роллан в фабульной канве «Робеспьера», раскрывающей организацию заговора против вождя якобинцев, упирался на труд Мадлена. Но драматург решительно, как мы увидим, оспорил концептуальные установки ученого, в особенности – связанные со сравнительной оценкой исторической роли Фуше и Робеспьера.

Роллановедами уже высказано предположение о том, что одним из источников образа Фуше в «Робеспьере» мог послужить изданный в 1929 году роман-памфлет С.Цвейга «Жозеф Фуше. Портрет политического деятеля»^{39, xxxviii}. На наш взгляд, есть основания для более утвердительного вывода. Именно в 1920-е годы Роллан был связан с Цвейгом наиболее близкими, дружескими отношениями. Драматург даже считал, что своим возвращением к работе над «Театром революции» после долголетнего перерыва он более всего был обязан Цвейгу, настаивавшему на этом. Не случайно первая из новых пьес цикла – «Игра любви и смерти» – была посвящена австрийскому писателю. В такой ситуации выход нового романа Цвейга для Роллана не мог пройти незамеченным. Вполне возможно, что этот факт стимулировал интерес драматурга к Фуше как историческому деятелю и обратил Роллана к изучению или повторному прочтению источников, на основе которых родился роман, и к разысканию новых материалов о Фуше. Дело в том, что книга Цвейга, которая могла привлечь Роллана глубиной и оригинальностью психологической разработки образа Фуше, в концептуальной своей сути, особенно там, где речь шла об антагонисте Фуше Робеспьере, не могла не вызвать Роллана, уже давно погруженного в эту историческую эпоху и по-своему осмыслившего ее, на творческую полемику. Она, как будет видно далее, нашла свое отражение в «Робеспьере».

Кто же такой Фуше и какова его роль в истории Французской революции? Ответ Роллана на этот вопрос, поставленный в трагедии, в корне противостоит ответу Мадлена и существенно отличается от ответа Цвейга, хотя концепция австрийского писателя близка автору «Робеспьера».

Для буржуазного историка 9 термидора – это творение рук Фуше и день его знаменательной победы, избавившей Францию от тирании Робеспьера: «Фуше, гражданин Нанта, победил. И этот триумф должен в дальнейшем стать одним из наиболее гордых его воспоминаний»⁴⁰. Цвейг, отрицая подобную апологетику, делает Фуше объектом своего

^{xxxvii} Шарлотта РОБЕСПЬЕР 8.02.1760 – 7.08.1834 http://vive-liberta.narod.ru/revol_fem/revol_fem_1.htm#Chrob
Перевод ее мемуаров: http://vive-liberta.narod.ru/biblio/robch_mem.htm

^{xxxviii} Стефан ЦВЕЙГ 28.11.1881 – 23.02.1942 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref2.htm#zweig>
Текст романа-памфлета: <http://lib.ru/INPROZ/CWEJG/fushe.txt>

гневною обличения. Однако, переоценивая роль личности в истории, он с совершенно других позиций, чем Мадлен, но тоже представляет 9 термидора делом рук Фуше. И автор научной монографии, и создатель романа-памфлета, при всем несходстве их отношения к Французской революции и ее участникам, анализируют конфликт Робеспьера и Фуше вне широкого исторического контекста и потому оказываются бесконечно далеки от той глубокой мотивации термидорианского переворота, которой так сильна трагедия Роллана.

В «Робеспьере» этот конфликт — от его истоков до финала — осмыслен на почве общих противоречий, характеризующих жизнь республики в кризисной ситуации 1794 года. Все они в своей совокупности, как показывает Роллан, ведут к контрреволюционному перевороту и поражению революции, которая хотела бы усилиями Робеспьера и его сторонников продвинуться дальше, но не могла выйти за пределы, поставленные самой историей, внутренними закономерностями ее развития. Для Роллана Фуше, при всей значительности его роли в организации переворота, не вершитель истории, а ее орудие, которым она воспользовалась в осуществлении своих законов. Борьба Фуше против Робеспьера — классический пример того Случая, который, становясь формой выражения исторической закономерности, ускоряет ее выявление. Фуше в трагедии Роллана не создает исторической ситуации. Ему лишь кажется, что он «всегда умеет управлять судьбой»: «Нити судьбы можно сплести и расплести, как веревку», — утверждает он (1, 279). На самом же деле в своей борьбе против Робеспьера, начатой только во имя сохранения собственной жизни, Фуше лишь искусно манипулирует в своих целях тем, что создала сама история. И развязка событий 9 термидора происходит в трагедии без него. Устраняя Фуше из финального акта, Роллан как бы еще раз подчеркивает неотвратимость события, не зависящего от субъективной воли отдельной личности, хотя она и может так или иначе повлиять на его развитие. А уходит Фуше накануне 9 термидора со сцены отнюдь не победителем. В этот час он выглядит человеком разбитым, опустошенным борьбой за собственную жизнь и жизнь своих близких, безразличным ко всему, что выходит за эти узкие пределы.

Роллан, размышляя в одном из писем 1922 года (к М. Мартине) о кризисных моментах в развитии революции, писал: в таких случаях выплывают на поверхность самые хитрые и безжалостные люди — Фуше и Бонапарт. Поверьте мне: «роковые личности» в нужный момент находятся, они могут воспользоваться вашими ошибками и сыграть на руку реакции, блюдя при этом свою собственную выгоду»⁴¹. Именно такую роль и выполняет в трагедии Роллана Фуше, в нужный момент всплывающий на поверхность истории, республиканец, ловко играющий в своей борьбе против Робеспьера на противоречиях республики, на ошибках и заблуждениях якобинцев, заключающий союз с реакцией и предающий революцию ради эгоистической цели.

Роллан не рисует Фуше ни демонической личностью (этот оттенок есть у Бальзака), ни изначально порочным злодеем, природные качества

которого фатально predeterminedили бы судьбу вождя революции. Узел противоречий, который породил непримиримость конфликта Робеспьера и Фуше и привел последнего к решению встать во главе термидорианского заговора, завязан так же сложно, как сложно вырисован и сам образ Фуше. Эти противоречия связаны с общей проблемой осуществления революционного террора, весьма важной в трагедии, как уже было показано. В них отозвались и существенные для проблематики пьесы разногласия философского характера, вызванные введением культа Верховного существа. Очень остро при выявлении сути этого конфликта поставлен и вопрос о соотношении политики и нравственности, который имеет большое значение при изучении исторической концепции, заключенной в трагедии 1938 года.

Характеризуя в начале трагедии Фуше периода его проконсульства в Лионе, Роллан весьма далек от того, чтобы представить Фуше «первым откровенным социалистом и коммунистом революции», как поименовал его Цвейг⁴². Для Роллана 1938 года подобное утверждение могло выглядеть не более, чем парадоксом. В «Робеспьере» драматург развивает данную кратко еще в «Дантоне» характеристику Фуше как одного из тех проконсулов, которые своими беззакониями в провинциях скомпрометировали политику якобинского Конвента в глазах народа, нанеся тем самым непоправимый вред республике. И прежде всего Робеспьер обвиняет Фуше в эксцессах, унизивших трагическое величие революционного террора: «Ты — воплощение самого чудовищного злоупотребления террором» (1, 244). «Я обвиняю тебя... И моими устами — твои бесчисленные жертвы, все, кого ты замучил, ограбил, оскорбил, погубил. Моими устами тебя обвиняет Республика, которую ты залил кровью и опозорил. Гекатомбы твоих жертв вызывают ужас во всем мире, ты нас всех запятнал кровью» (1, 241).

Этот абрис палача Лиона, данный еще в «Дантоне», находился в полном соответствии с устойчивой традицией, определившейся в классической французской историографии XIX века от Минье и Тьера до Ламартина и Л. Блана. Не снимая, а, напротив, усиливая в «Робеспьере» этот аспект в характеристике героя, Роллан не принял версии Мадлена, освобождавшего лионского проконсула от любого из предъявлявшихся ему обвинений, объясняя их возникновение злостными инсинуациями врагов Фуше.

Однако, подтверждая характеристику этого общественного деятеля, данную еще в ранней драме, художник в трагедии 1938 года несравнимо усложняет образ и коллизии, в которых он раскрывается.

Так, обосновывая причины ненависти Робеспьера к Фуше, Роллан выдвигает новый, по сравнению с «Дантоном», мотив, связанный с отношением его героев к религии. Отвергнув попытку Мадлена свести конфликт Фуше и Робеспьера к борьбе представителей «двух сект» — секты Разума и секты Верховного существа, драматург тем не менее учитывает в числе других и этот существенный момент разногласий (видимо, не без влияния Мадлена). Вдохновитель культа Верховного существа не может простить Фуше его экстремистских действий в политике

дехристианизации, проводимой во вверенной ему провинции: «Подлым преследованием религии и бедных простых людей, которые ищут в ней утешения, ты разжег фанатизм, — говорит Робеспьер Фуше. — Грубым глумлением над христианством, шутовским карнавальным атеизмом ты доставил повод Питту и его своре писак распускать ядовитую клевету и высмеивать нас, ты восстановил против Революций все страны, еще не вошедшие во вражескую коалицию» (1, 241).

В трагедии 1938 года отрицательные характеристики Фуше, не однажды данные по разным поводам Робеспьером, прокорректированы мнением других членов Комитета (1, 224–225) и резонансы напоминаниями самого Фуше (1, 241–242) о его действительных заслугах перед республикой: подавление угрожавших ей мятежей, снаряжение для ее защиты нескольких армий, укрепление управленческого аппарата якобинцами. Уточнена оценка Фуше и тем, что рядом с ним показаны проконсулы других провинций, чья деятельность свидетельствует о сложности проведения политики Конвента на местах, о разнохарактерности совершенных проконсулами либо ошибок, либо прямых преступлений. Были и зверская жестокость (Карье^{xxxix}), и бесчестие, мародерство (Тальен, Баррас^{xxxx}), и «левацкие загибы», продиктованные желанием немедленного воплощения в жизнь идеалов революции (Реньо). Были и акции, вызванные не только экстремальностью обстоятельств, но и своеобразным макиавеллизмом, защищаемым Фуше, «который добивался цели «любой ценой» — «гильотиной, интригами, подкупками», с «ледяным спокойствием» шел на жестокие карательные меры, будучи убежденным, что «всеобщее счастье потомства» стоит «цены нескольких загубленных жизней» (1, 242). Кстати, это — подлинные слова Фуше, которыми Роллан документирует важнейший тезис его философии революции.

Не раз указывается в «Робеспьере» и на связь Фуше с членом Комитета Колло — вторым проконсулом Лиона, столь же повинным в трагедии разрушенного города, залитого кровью более полутора тысяч невинных жертв (что, однако, не исключает определенных заслуг Колло перед революцией и не побуждает усомниться в его преданности республике).^{xl} Что же касается само собою напрашивающегося сопоставления Фуше с деятелями типа Тальена и Барраса, запятнавшими себя в проконсульстве грабежами, взятками, распутством, то рядом с ними Фуше выглядит даже человеком бескорыстным и по-своему честным: ведь из богатейшей провинции Франции он вывез единственное достояние — родившуюся там нежно любимую дочку. Введение в

трагедию (тоже совершенно новой по сравнению с «Дантоном») темы Фуше-отца и мужа, преданного своим близким и, конечно же, искренне переживающего болезнь и раннюю смерть своего ребенка, — еще один из моментов, усложняющих образ Фуше, придающих ему реалистическую полноту.

Роллан абсолютно чужд той социологической упрощенности, которая подчас — вольно или невольно — приписывается ему критиками в связи с образом Фуше. Начисто исключена в трагедии и какая бы то ни было субъективная предвзятость в авторском освещении героя.

И тем не менее из всех персонажей пьесы Фуше — самая отталкивающая фигура. В безусловно отрицательного героя, организатора 9 термидора, предателя республики Фуше превращают его неистребимый эгоизм и как следствие его — аморализм. Они-то и влекут Фуше фатально на путь прямого политического преступления. Именно этими сторонами своей личности прежде всего повернут он к читателю трагедии.

Все прежние провинности Фуше меркнут перед тем решением, которое он принимает, желая отринуть нависший над его головой нож гильотины. Робеспьер, понимающий крайнюю напряженность общего положения дел в республике, требует сурового суда над опальными проконсулами. Это и приводит Фуше на рискованную встречу с вождем якобинцев. Как показывает Роллан, не в философских и даже не в политических расхождениях, которые порождают непреклонность Робеспьера в споре-поединке, надо искать душевное перемещение Фуше, предопределившее его последующий путь. Оно — в стремлении любой ценой спасти свою жизнь. В вопросах политики Фуше готов не только уступить Робеспьеру, но даже стать его помощником, верно угадав, что Робеспьер сейчас «хозяин» (1, 230) дел в республике и именно такой вождь способен «навести порядок в хаосе и вернуть Революцию на правильный путь» (1, 243–244). Но страх за собственную жизнь оказывается сильнее. Фуше — не Дантон. Он решает купить свою жизнь ценой смерти вождя якобинцев и революции, организовав заговор против Робеспьера: «Если меня вздумают столкнуть в могилу, уж я постараюсь, чтобы другие опередили меня» (1, 245).

Желание уцелеть при любых обстоятельствах давно уже породило аморализм Фуше и превратило его в политического предателя. Научившись «вовремя поворачивать руль и обрубить канат», чтобы не оказаться привязанным к гибнущему кораблю» (1, 230), он поочередно предал все партии, с которыми был связан: роялистов, жирондистов, дантонистов, эбертистов. Теперь он решается предать уже не партию, а революцию, как сам хорошо понимает. За это-то предательство, вскоре совершенное на деле, прежде всего и судит Фуше автор «Робеспьера».

Встречу Фуше и Робеспьера, происходящую в самом начале изображаемых событий (7 апреля 1794 года), драматург выписывает подробно не только для обоснования фабульной завязки трагедии. Непримиимый конфликт этих героев, полно раскрытый в сцене их спора и затем осмысленный в своих последствиях по ходу развития сюжета,

^{xxxix} Жан Батист КАРПЬЕ 16.03.1756 — 16.12.1794 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#carr>

^{xxxx} Поль Жан Франсуа Никола БАРРАС 30.06.1755 — 29.01.1829 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref2.htm#brs>

Жан Ламбер ТАЛЬЕН 23.01.1767 — 16.11.1820 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref2.htm#tl>

^{xl} Жан Мари КОЛЛО д'ЭРБУА 19.06.1749 — 8.06.1796 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#CHrb>

становится центрообразующим в постановке и разрешении одной из важнейших для историзма Роллана проблем – проблемы соотношения политики и нравственности.

Выдвижение этой проблемы в число первостепенных сближает трагедию с романом Цвейга (для Мадлена такой аспект в освещении взаимоотношений Фуше и Робеспьера не характерен). Однако, как будет видно, Роллан в ее решении не только соприкасается, но и принципиально расходится с Цвейгом.

Роллан показывает: конфликт вождя якобинцев и лионского проконсула непримирим потому, что абсолютно несовместимы представления героев о политике в ее соотношении с нормами нравственности. Если для Робеспьера политика и нравственность неразделимы, то для Фуше политика вообще стоит вне морали. Робеспьер и клеймит политику своего антагониста именно потому, что она безнравственная, «грязная политика» (1, 244). Когда Фуше напоминает о своих заслугах перед Республикой и предлагает свою помощь вождю якобинцев, чтобы служить Революции дальше, Неподкупный бросает: «В твоих устах самые священные слова звучат гнусно. ... Что тебе всеобщее счастье, человечество, будущее поколения?» (1, 242). «У тебя есть дело поважнее – помочь самому себе. ... Ты олицетворяешь в политике все то, что мне ненавистно, с чем я буду бороться всеми силами, пока не очищу Республику» (1, 244). Фуше, убежденный в том, что цель оправдывает любые средства, во время спора излагает свой кодекс политика-макиавеллиста и именно на нем строит всю последующую борьбу против Робеспьера. Кстати, его язвительный совет Робеспьеру «держаться у изголовья» не «евангелие», а «иную книгу, книгу опыта», трактующую вопросы «государственной деятельности» (1, 244–245), книгу, на которую ссылается Фуше, излагая свой кодекс, указывает еще на один возможный источник создания образа Фуше – книгу Макиавелли «Государь», хорошо известную Роллану (В, 163).

Роллан принимает версию Мадлена и Цвейга, утверждавших, что Робеспьер знал и о заговоре, и о том, кто возглавляет его. Но если для Мадлена и Цвейга предыстория 9 термидора – это подробно выписанное ими противоборство двух антагонистов, каждый из которых не особенно стесняется в выборе средств, то в трагедии Роллана по существу борьбу ведет один Фуше, являя собою законченный тип политика-макиавеллиста. Роллановский Робеспьер, открыто заявив Фуше о своей непримиримости, в дальнейшем оставляет поле деятельности противнику. Об его ответных акциях упоминается лишь дважды (намерение выступить в клубе якобинцев – в день встречи с Фуше и перехват сторонниками Робеспьера письма Фуше уже в канун термидорианского переворота – 1, 262, 307). Менее всего озабоченный спасением собственной жизни, Робеспьер в пьесе поглощен другим – спасением гибнущей республики, укреплением ее «на основах разума и добродетели» (1, 345). В практической деятельности, направленной к этой главной «возвышенной цели» (1, 345), и раскрывает Роллан

политический дар Робеспьера.

На первый взгляд, Фуше в трагедии предстает политиком едва ли не высшего класса. Его анализ ситуации, сложившейся в республике (расстановка сил в Конвенте и Комитете, настроения народа и буржуазии, значимость иностранного и роялистского заговора и т.д.), его понимание психологии отдельных людей и масс, умение предвидеть и многие другие качества ставят его чуть ли не рядом с Робеспьером и Сен-Жюстом. Однако Роллан, в отличие от Бальзака, отказывает Фуше в гениальности. При всей пронзительности, гибкости, мобильности ум Фуше – это ум неглубокого, поверхностного политика, авантюриста от истории, способного сориентироваться лишь в настоящем и разве что в самом ближайшем будущем. Не случайно его «карты» не однажды были биты историей и ему так часто приходилось менять свои политические ориентиры (отсюда и его привычное присловие: «Запишем проигрыш и поставим на следующую карту» – 1, 355).

Основным принципом Фуше в политике становится беспринципность, главной чертой его морального облика – циничный аморализм. Этот торговец чужими головами запродаст голову каждого ради спасения своей. Организуя заговор против вождя якобинцев, роллановский Фуше не брезгует ничем: от прямой клеветы на Робеспьера («Наш гений подготавливает втихомолку тайное соглашение с роялистами» – 1, 274) и провокаций (см. конец I акта) до вербовки союзников среди шпионов, роялистов, представителей всеми презираемого Болота и даже банд мускаденов. Вовлекая в свою сомнительную компанию и членов Комитета, он искусно играет при этом на их раздорах, слабостях каждого и общей решимости свергнуть «тирана»: «Неужели вы откажетесь от козырей, которые я вам предлагаю? Пускай карты крапленые, засаленные. Берите! Потом можете их сжечь» (1, 358).

Примечательно, что в роллановской трагедии так рассуждает не только Фуше, но и Карно («Он прав! Против тирана все годится, все средства хороши» – 1, 296), и Вадье^{xli} (призывающий для этой цели поднять «с земли любую палку – наплевать, что она вся в дерьме» – 1, 296), и Колло (готовый на предательское убийство и сговор с врагами республики – лишь бы «сокрушить Робеспьера» – 1, 296, 339), и Баррер^{xlii} (знающий, что участвует в «недостойной игре», но разве можно иначе – «При нашем-то ремесле!» – 1, 378), не говоря уже о таких «правителях», как Карье («Если понадобится, я пойду на любую подлость ради победы Республики» – 1, 329) или Баррас (вообще отвергающий все принципы в политике, кроме тех, которые могут «служить личным интересам» – 1, 284). Зыбкость нравственных устоев или отсутствие таковых и превращают всех этих деятелей в потенциальных союзников Фуше, а в конечном итоге – и в послушное орудие его подлых махинаций.

^{xli} Марк Гийом Альбер ВАДЬЕ 17.07.1736 – 14.12.1828 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref2.htm#vd>

^{xlii} Бертран БАРЕР 10.09.1755 – 13.01.1841 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#BB>

В этой ситуации становятся понятными слова Леба – союзника Робеспьера и Сен-Жюста, говорящего своей жене: «Ах, если бы ты знала, какое я питаю отвращение к политике!»

Элизабета. Так брось политику. Уедем отсюда.

Леба. Нет, невозможно. Именно потому, что честные люди отстраняются от дел, политика попала в руки негодяев. Наш долг остаться и вырвать ее из недостойных рук. От нас, от нашей политики зависит судьба наших потомков, их слава или позор» (1, 266).

В словах исторического героя преломились убеждения, вынесенные Ролланом к 1938 году из собственного жизненного опыта и определившие новую трактовку в «Робеспьере» проблемы соотношения политики и нравственности, проблемы, прошедшей через весь цикл его пьес о Французской революции, начиная с «Волков».

В предшествующих драмах «Театра революции» (исключая разве что «Четырнадцатое июля» и дилогию 1920-х годов) политика и нравственность противопоставлялись не только как противоборствующие, но и как взаимоисключающие начала. И если речь шла о «политике реальной», практической, то в ней обнаруживалось фатальное отступление от высоких моральных устоев ради достижения цели, в том числе и революционной. В этой формуле-противопоставлении «политика – нравственность», в особенности устойчивой для ранних драм «Театра революции» и давшей о себе знать в «Игре любви и смерти», Роллан следовал, как уже говорилось, давней традиции, характерной не только для французской, но и для мировой историографии и художественной литературы.

Истоки этой традиции восходят к философии Макиавелли – итальянского мыслителя и политического деятеля. Его теория, выводившая законы политики из реального опыта, была подчинена исторически прогрессивной цели национального объединения Италии, но оправдывала любые методы борьбы за эту цель, включая и те, которые расходились с элементарными нормами морали. В свое время книга «Государь», принадлежащая перу этого «реального политика», как его называл Роллан (В, 163), сыграла определенную роль в формировании исторических воззрений молодого писателя. Это понятно тем более, что реальные примеры противостояния политики и нравственности Роллан в изобилии находил как в прошлом, так и в современности. Обращение же к классической историографии XIX века утверждало мысль о неизбежности этого противостояния.

По существу та же мысль нашла свое специфическое преломление и в концепции Цвейга, заключенной в романе-памфлете о Фуше, имеющем характерный подзаголовок: «Портрет политического деятеля», явно отразились настороженность, а в своем значении явно перерастает пределы конкретной индивидуальности, обретая масштабы некоего политика всеобщего типа – «реального политика», который в восприятии Цвейга, всегда является политиком макиавеллевского образца. Отсюда понятен пафос заключительной фразы авторского вступления к роману-памфлету: «Пусть же это жизнеописание Жозефа Фуше будет вкладом в

типологию политического деятеля»⁴³.

Негативное восприятие мира политики и политиков наложило свой отпечаток даже на образ действующего в романе Робеспьера. При всем том, что симпатии автора отданы, конечно же, не Фуше, а его антагонисту, в портрете Робеспьера как политического деятеля». Образ главного «героя» этого романа порой и недоброжелательность отношения Цвейга к вождю якобинцев.

«...Непреклонность Робеспьера, – читаем в книге, – составляет и красоту и слабость его характера. Потому что, опьяненный собственной неподкупностью, зачарованный своей догматической твердостью, он всякое инакомыслие считает уже не разногласием, а предательством и ледяной рукой инквизитора отправляет каждого противника, как еретика, на современный костер – гильотину. Нет сомнения: великая и чистая идея воодушевляет Робеспьера 1794 года. Вернее сказать, она... застыла в нем. Она не может покинуть его, так же как и он ее..., и это отсутствие теплоты, человечности... лишает его подвиг подлинной творческой силы. Его мощь только в упорстве, его сила – в непреклонности: диктатура стала для него смыслом и формой его жизни. Либо он наложит отпечаток своего я на революцию, либо погибнет»⁴⁴.

Совершенно очевидно, что цвейговская характеристика вполне соответствует традиционному для XIX века представлению о Робеспьере (в частности, Ламартина и Л. Блана).

Автор «Робеспьера» близок к Цвейгу в своем отношении к конкретной деятельности Фуше, но решительно не приемлет негативную характеристику Робеспьера и принципиально опровергает как цвейговское, так и свое прежнее общее представление о мире политики, которое к 1938 году стало для Роллана давно пройденным этапом. В «Робеспьере» он противопоставляет не политику и нравственность, а два разных типа политиков и даже шире – два разных типа политики, в корне различно соотносящихся со сферой нравственности. И это концептуально важно для понимания нового уровня историзма Роллана.

Существенные изменения в философию истории Роллана и в его отношение к политике привнес опыт жизни конца 1920-х и 1930-х годов. Активное участие в антифашистском сопротивлении, сближение с руководителями французской компартии, знакомство с трудами классиков марксизма-ленинизма убеждают в конце концов Роллана в ошибочности его прежних представлений о мире политики, заставляя в частности признать, что противостояние политики и нравственности отнюдь не фатально.

«...Цель, для которой требуются неправые средства, не есть правая цель», – решительно утверждал Маркс еще в юношеские годы⁴⁵. Установка эта стала основополагающей для всей его последующей политической деятельности. Сохранила она свое значение и для соратников, учеников Маркса – вплоть до вождей русских большевиков и руководителей французской компартии. В этом мог убедиться Роллан как по опыту личного общения с новыми друзьями-коммунистами, так и в результате тщательного изучения биографии и трудов В.И. Ленина⁴⁶.

Публицистика 1930-х годов и последние тома «Очарованной души» со всей очевидностью и выявляют принципиально новое отношение Роллана к политике и ее деятелям. «Вы называете политику «паразитической деятельностью», — читаем в письме Роллана к Э.Рельгусу, отправленном в октябре 1930 года. — Это пренебрежительное определение применимо лишь к постыдному использованию политики той породой авантюристов, которую зовут «политиканами». Истинная политика — не что иное, как организация человеческих интересов, планомерная деятельность коллективных сил в масштабе одной страны, либо созвездия стран, либо всего небосвода человечества, для завоевания и распределения хлеба насущного» (13, 192).

Итак, в 1930-е годы Роллану очевидно, что есть «истинная политика» и есть «политиканство». Если первая в восприятии художника теперь прочно соединена с принципами активного гуманизма и высокой нравственности, то второе — с аморализмом и авантюризмом. Ярчайший образец истинной политики для Роллана — жизнь Ленина (см. очерк «Ленин. — Искусство и действие»). Пример «политиканства» — акции идеологов современного фашизма, побудившие художника к созданию полных гнева и уничтожающего сарказма страниц «Очарованной души», характеризующих Тимона и его собратьев по грязному ремеслу, которое они тоже называют политикой.

Исходная установка творца «Робеспьера» четка и определена: исторический процесс гуманистичен в своей основе. Следовательно, политика, опирающаяся на его законы, в конечном итоге всегда гуманистична и неотделима от нравственности. Именно такова в трагедии «истинная политика» Робеспьера и его единомышленников, противопоставленная «политиканству» Фуше и его союзников-термидорианцев, которые уже в канун и особенно в день казни Робеспьера понимают, что они обрекли на гибель не только его, но и революцию. И если им, оставшимся в живых, история обещает позор или забвение, то Робеспьеру «смерть отворяет врата в бессмертие» (1, 344).

Вступая своей трагедией в спор с теми, кто отказывал вождю якобинцев в праве на бессмертную память потомков, искажая историческую правду о нем, Роллан писал в Послесловии к пьесе: «Как могло случиться, что... пришлось ждать свыше столетия, чтобы было, наконец, пересмотрено отношение к Робеспьеру? Да и пересмотрено ли оно? Нет еще... Самому выдающемуся деятелю Французской революции до сих пор не поставлено во Франции ни одного памятника...» (1, 423).

Достоинством вождя якобинцев памятником, изваянным в слове, и стала заключительная пьеса «Театра революции».

Образ Робеспьера уже достаточно многогранно проанализирован литературоведами, ибо он неизбежно оказывался в центре внимания всех, кто так или иначе изучал трагедию. Неоднократными были обращения к нему и в настоящем исследовании. Однако подчеркнем еще один аспект, весьма существенный для уяснения итогов эволюции историзма Роллана.

«Робеспьер» обозначил не только в «Театре революции», но и в

творчестве Роллана в целом новый этап в развитии концепции героической личности, столь значительной для понимания этого художника. Трагедия 1938 года явилась именно тем крупным художественным полотном, в котором Роллан, создав образ Робеспьера, окруженного его сподвижниками, осуществил, наконец, свое давнее намерение — воплотить концепцию героической личности в образе человека практического революционного действия, политика-профессионала, столь же полнокровно, как это удалось ему сделать в произведениях, посвященных гениям искусства, людям высокого и чистого интеллекта, величие которых раскрывалось в сфере духа, творческой мысли («Жизнеописания великих людей», «Жан-Кристоф», «Клерамбо» и др.).

С появлением «Робеспьера» окончательно вскрылась несостоятельность давней и, казалось бы, очень устойчивой в зарубежной литературе традиции изображения деятеля революции как человека аскетического и даже в какой-то мере ущербного, подчас неумолимо жестокого в своей фанатической преданности высокой идее и революционному долгу. Пытаясь сломать эту традицию уже в ранних драмах «Театра революции», Роллан тем не менее сам отдал ей известную дань. В том числе — и в образе Робеспьера («Дантон»). Только в трагедии 1938 года этот герой предстал как поистине богатая и гармонически цельная личность.

Казалось бы, именно к такому изображению сразу же должно было вести то восприятие вождя якобинцев, которое сложилось у Роллана еще на подступах к «Театру Революции» и нашло свое выражение в его письмах конца 1890-х годов, уже цитированных нами (к М. фон Мейзенбург и др.). Погрузившись в изучение исторических документов и буквально зачитываясь сочинениями Робеспьера, драматург именно в нем увидел самого выдающегося политического деятеля революции («Это был самый сильный ум Революции, единственный, кто был бы способен установить новый порядок и продвинуть человечество более чем на столетие вперед» - С.1, р.245) и одновременно ощутил величие его как человека («Он имел гуманнейшее сердце, близко принимавшее страдания человечества и более глубоко озабоченное ими, чем чье-либо другое» - там же).

Однако в процессе работы над драмой 1899 года это первое восприятие необычайно усложнилось. Главным камнем преткновения стало «дело Дантона» - невинно пролитая кровь, оставшаяся на совести Робеспьера, который во имя государственного интереса поступил высокими законами нравственности, согласившись предъявить Дантону заведомо, как полагал Роллан, ложные обвинения. Это открылось драматургу в ходе изучения доступных ему документов истории, с которыми он не мог не считаться, и породило сложность его отношения к вождю якобинцев, уже охарактеризованную нами при анализе «Дантона».

Именно опыт работы над «Дантоном» изменил первоначальное представление писателя о личности Робеспьера, что нашло отражение и в переписке Роллана последующих лет. В эпистолярных характеристиках

(см. письма 1900-х годов к С.Бертолини, Э.Вольф и др.) вместо цельного и ясного в своем интеллектуальном и духовном величии героя появилась личность, по существу дисгармоничная, поражающая своими внутренними контрастами, соединением несоединимого - гуманности и жестокости, гениальности и доктринерства, искренности и позерства и т.д.

Письма Роллана свидетельствуют, что такое восприятие вождя якобинцев сохранилось у него вплоть до 1930-х годов, что создавало немалые трудности в осуществлении давнего замысла пьесы о Робеспьере. Так, например, в письме А.Курциус от 25 октября 1927 года Роллан говорит о герое как о «загадке», которую ему пока не удалось разгадать: «Главное и неопровержимое - это политическая гениальность Робеспьера. ...Самый преданный из последователей Руссо, ... Робеспьер обладал твердостью политических убеждений, ... сознанием общественного долга, был человеком титанического труда. Много можно было бы говорить о его взглядах, которые влияли на его время... и... оказались пророческими. ...Нельзя отрицать и сердечную доброту, нежность, которые Робеспьер проявлял в личных отношениях. Те, кто знал его близко, очень уважали и любили его... Как могли такие высокие добродетели сочетаться с вероломством и злодеяниями, на которые его толкали политические события? Это одна из непостижимых загадок человеческой души, разрешить которую по плечу лишь гению Шекспира, лишь его искусству... Я же не обладаю такой гениальностью» (С.17, р.256-258). Письмо наполнено пространными размышлениями о борьбе вождя якобинцев с его противниками, пережитых им потрясениях и сомнениях, истощавших физические и душевные силы, о растерянности, возникавшей подчас перед лицом трагически развертывающихся событий, и т.д. Этот документ - лишь одно из свидетельств, раскрывающих напряженность внутреннего процесса, много лет длившегося в творческом сознании художника, прежде чем его гением был вызван к жизни тот Робеспьер, в подлинности существования которого, так же как и в цельности его характера, не может теперь усомниться ни читатель, ни зритель, ни строгий литературный критик, ни требовательный историк.

Для того чтобы мог родиться такой Робеспьер, понадобился творческий и жизненный опыт Роллана, обретенный на протяжении всех сорока лет работы над «Театром революции», и не только над ним. В рождении новой концепции героической личности, выраженной в трагедии 1938 года, определяющими для автора оказались три фактора: его новый мировоззренческий уровень, накопленный художнический опыт и открытия исторической науки.

Значение архивных находок Матьеза (а также его школы) состояло в том, что они «вернули» Роллану его прежнего, первоначально рисовавшегося ему героя, подтвердив великую правоту поэтической интуиции художника. Ведь именно Матьезом, доказавшем обоснованность

обвинений^{xliii}, предъявленных на суде Дантону, был снят с Робеспьера «грех», приписывавшийся ему буржуазными историками. Чистота совести, величие нравственного облика якобинского вождя теперь были вне сомнения для Роллана.

Необычайно важным оказался и общий принципиальный пересмотр Ролланом концепции политического деятеля, революционера, произведенный с новых мировоззренческих и жизненных позиций. Этому, как уже было подчеркнуто нами при обращении к проблеме политики и нравственности в «Робеспьере», немало помогло сближение писателя с лидерами французской компартии, русскими большевиками, наконец, «урок» биографии В.И.Ленина.

Формированию новой концепции героической личности способствовало и то, что в 1930-е годы для Роллана оказалась снятой антиномия Мысли и Действия, казавшаяся прежде неустраимой. Это противоречие породило немало мучительных, подчас трагических минут в жизни и самого Роллана, и его лучших героев, обретавших абсолютную свободу лишь в сфере мысли, творящего духа. Переход к практическому, социально-политическому действию всегда был раньше связан в представлении писателя с утратой безупречной гуманистической высоты и нравственными компромиссами героя.

Новое восприятие героической личности Ролланом 1930-х годов, свидетельствующее о преодолении прежней антиномии, нашло программное выражение в заголовке публицистического очерка, посвященного вождю русской революции: «Ленин. — Искусство и действие». Сфера духовного творчества, интеллекта и сфера практического действия творца революции, равно доступные этому герою новой истории, здесь предстали в гармоническом сочленении, единстве. Крупномасштабное же художественное воплощение новая концепция героической личности Роллана впервые нашла в исторической трагедии 1938 года.

Чтобы создать новый образ Робеспьера, было недостаточно заново понять исторического героя. Перевести это понимание на язык конкретного художественного образа можно было лишь мобилизовав опыт творческой практики почти четырех десятилетий, воплощенный не только в «Театре революции», но и в цикле «Жизнеописаний великих людей», и в «Жане-Кристофе», «Клерамбо», «Очарованной душе». Каждое из произведений знаменовало новую ступень в искусстве изображения человеческого характера.

В мастерски выписанном целостном характере Робеспьера, при всей его сложности и неоднозначности, не осталось и следа той дисгармонии черт, которая еще так недавно казалась Роллану загадкой. Причем драматург не упростил своей задачи. Обрисованный как своеобразная индивидуальность и одновременно как характер, проявления которого

^{xliii} Доводы Матьеза (см. текст «Новое о Дантоне» http://pylippel.newmail.ru/guests/mathiez_danton.html) все же неверно считать безусловным доказательством.

находят свое объяснение на почве суровой реальной действительности, испытывающей «на крепость материал, из которого сделана человеческая порода» (В, 213), Робеспьер в трагедии – живая, полнокровная личность. Он не пришел в противоречие с тем Робеспьером, который был показан в «Дантоне», но раскрылся как натура более глубокая и окончательно утратил все-таки лежавшую тогда на его облике заметную печать рационалистичности и традиционного аскетизма и фанатизма, без которых долгое время не мыслился во французской литературе (да и не только в ней) герой-революционер.

Робеспьер для Роллана, как и раньше, – прежде всего великий политик, раскрывающийся в революционном действии, конечной целью которого является решительное, коренное преобразование всей жизни. Но теперь он мыслит более широко и объективно, хочет видеть и видит жизнь во всех ее сложных сплетениях и противоречиях и при этом четко различает главную линию ее развития. И вместе с тем это человек, вовсе не жертвующий своему революционному долгу многокрасочным богатством бытия. Это личность гармоническая, естественно и нерасторжимо соединяющая в себе общественное и личное, любовь к человечеству и отдельному человеку, одержимость большой политикой и приверженность к весьма далеким от нее сферам духовного бытия, связанного с миром искусства, музыки, природы.

Роллан, с самых первых пьес «Театра революции» не желавший идеализировать исторических героев, верен этому принципу и на сей раз. Автор трагедии еще более далек, чем раньше, от желания писать портреты недосягаемых героев. Его Робеспьер – при всем своем величии – человек, со всеми присущими человеческой природе особенностями и даже слабостями. Поэтому он может допускать ошибки и заблуждаться, испытывать сомнения и растерянность, быть не в меру раздражительным, обидчивым, подозрительным. И все же не эти слабости определяют сущность роллановского Робеспьера, предстающего в трагедии мудрым политиком, человеком сильной воли, высокой нравственности и неколебимой принципиальности.

Для понимания концепции героической личности, заключенной в итоговой пьесе «Театра революции», чрезвычайно важны и образы Сен-Жюста, Кутона, Леба – ближайших сподвижников и друзей Робеспьера, также воплощающих в себе новое представление Роллана о человеке-революционере. Среди них Леба^{xliv} – как будто бы самая рядовая, ничем особенно не примечательная личность. Бесспорно уступающий не только Робеспьеру и Сен-Жюсту, но и Кутону в их политических и организаторских способностях, он отнюдь не претендует на роль лидера революции. Леба – ее рядовой, каких было много. Но именно своей обыкновенностью этот герой и акцентирует весьма важный момент в роллановской концепции. По натуре своей Леба – из тех, кто рожден скорее для «жизни мирной, для деревенской тишины», чем для выполне-

ния миссии подвижника-борца. В мир политиков и революционеров его приводит человеческая честность – гражданская и личная. Она же заставляет Леба в финале пьесы добровольно разделить трагическую участь тех, с кем он был связан революционной верою, – потребовать 9 термидора от Конвента декрета о своем собственном аресте, ведущем, как он знает, на гильотину. Однако жертвуя личным во имя общественно-го, он идет на смерть ради торжества самой жизни и свой подвиг совершает как дело, настолько естественное для любого честного человека, что ни на миг даже не чувствует себя подлинным героем. Героическое в обыденном, не признающее себя героическим, прекрасное именно в своей естественной простоте, приобретает в роллановской концепции ценность, ничуть не меньшую, чем героика титанов революции. Не случайно Леба поставлен рядом с Робеспьером и так сближен с Сен-Жюстом, который черпает в братской дружбе с Леба силы в самые критические моменты своей жизни.

Среди всех соратников Робеспьера снова – как и в «Дантоне» – масштабностью и редкостной привлекательностью своей личности выделяется Сен-Жюст^{xlv} – любимый герой Роллана. Однако насколько же теперь обогатился его портрет. В Сен-Жюсте сохранено то главное, что составляло силу этого героя в драме 1899 года, – его могучий дух, стальная воля, гордость, беззаветная преданность революции, бескомпромиссность. Но вместе с тем проступили в его облике и новые грани. Особое обаяние этот герой приобрел потому, что оказалась приоткрыта его жизнелюбивая и светлая душа, мир его интимных чувств. Прекрасен Сен-Жюст был и прежде. Но это была лишь красота чистых снегов на горной вершине или сверкающего в честном бою неотразимого меча. Теперь же – это и красота животворного огня, дающего свет и тепло людям.

Натура цельная, щедро одаренная, роллановский Сен-Жюст живостью характера порою затмевает самого Робеспьера. Великолепна в пьесе 1938 года сцена ночного дежурства в Комитете, когда Сен-Жюст с юношеским упоением, почти захлеб цитирует (по памяти) строки устава Телемского аббатства из романа Рабле, выдающие жизнелюбие героя и его веру в добрые и мудрые начала, заложенные в самой природе человека. Многие раскрывают в Сен-Жюсте его взаимоотношения с Анриеттой^{xlvi}, любящей и любимой. К числу лучших поэтических страниц мировой литературы, посвященных человеческой дружбе, принадлежат страницы, рисующие встречи Сен-Жюста и Леба. Прекрасно в своей глубокой преданности чувство Сен-Жюста к Робеспьеру, перед которым он преклоняется, чтя в нем подлинного вождя революции, своего учителя и старшего друга. Потрясает своим скрытым, мужественным лиризмом и драматичностью сцена их прощания перед казнью.

^{xlv} Луи Антуан СЕН-ЖЮСТ 25.08.1767 – 28.07.1794 http://vive-liberta.narod.ru/fantasm/SJ/sj_ind.htm

^{xlvi} Анриетта ЛЕБА 1774 - ? http://vive-liberta.narod.ru/revol_fem/revol_fem_1.htm#T_H

^{xliv} Филипп Франсуа Жозеф ЛЕБА 4.11.1764 – 28.07.1794 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#flb>

В трагедии 1938 года, отнюдь не сняты прозвучавшие в «Дантоне» мотивы самоотречения героев от личного счастья во имя исполнения революционного долга. Но теперь эти мотивы зазвучали в новой огласовке, отразившей то особое, отличное от традиционного, истолкование аскетизма, которое существовало в сознании Роллана с давних пор. Однако прежде чем это реализовалось в созданных им человеческих характерах, писатель прошел через творческие муки многих лет, особенно в период работы над «Жаном-Кристофом».

Роллан категорически не принимал того распространенного понимания аскетизма, от которого веяло «старым фанатизмом мучеников», упоением скорбью, «мертвящим пуританизмом», «убогим» и «ограниченным». По Роллану аскетизм — это одна из «нравственных стихий», необходимых человеку, но не гасящих в нем «пламени жизни, Божественной Этны». «Аскетизм — это гранит. Дисциплина души, пламенный пуританизм, страсть к чистоте и к героическим деяниям — это утес, без которого не прожить ни одной человеческой личности, — утверждал художник. — ...Без него жадный, засасывающий, мутный поток жизни разъест ее и превратит в лохмотья. Это — защитный закон; ему подчиняется жизнь всех людей..., чувствующих, что у них в душе есть ценности, за которые стоит бороться». «Благородная натура», даже «самая нежная», «умеет преодолеть себя, если судьба возложила на нее священную миссию, которую она обязана выполнить». «Аскетическое принуждение», как его понимает Роллан, «не самоцель» и не «отказ от всякой радости»: «Душе, ставшей властелином радости и горя, стоит лишь открыть шлюз, и жизнь хлынет в него потоком чистой радости» (В, 176–177).

На этих суждениях писателя стоило задержать внимание, ибо они помогают глубже понять концепцию героической личности, воплощенную в ряде роллановских произведений, в том числе и в «Робеспьере». Эта особенность отразилась во многих образах трагедии, но с наибольшей очевидностью — в новом образе Сен-Жюста.

В пьесе 1938 года всплывают иногда старые формулы, связанные с прежней — времен «Дантона» — характеристикой этого героя. Но они появляются лишь затем, чтобы тут же, с обстоятельной аргументацией, быть опровергнутыми. Так, в ответ на слова Анриетты, не понимающей вначале не только побуждений, по которым Сен-Жюст, оберегающий ее от трудной судьбы, таил свое чувство к ней, но и причин, вынуждавших его быть суровым и непреклонным в свершении революционного правосудия, Элеонора Дюпле^{xlvii}, верный и умный друг Робеспьера, говорит: «Все они исполняют свой тяжкий долг с болью в сердце ... Неужели, ты думаешь, этих людей надо учить любви к человечеству <...>? Ему они посвятили ныне свое счастье, а может, и самую жизнь!..» Сен-Жюст «только кажется суровым... Это броня. Разве ты не видишь, какая трагедия в его глазах?» (1, 258).

Всем тем, что связано с характеристикой этого героя в новой пьесе, отменена однозначная формула 1899 года: «Сен-Жюст — одушевленный меч Революции, неумолимое оружие» (1, 156). В контексте трагедии «Робеспьер» абсолютно ясна несостоятельность реплики Карно, который в порыве бессильной злобы на Сен-Жюста, готовящего доклад для Конвента, бросает: «Он оттачивает свои фразы, как нож гильотины» (1, 353). Как станет вскоре ясно, холодному ножу гильотины уподобятся слова не Сен-Жюста, а самого Карно, потребовавшего 9 термидора от Конвента арестовать (а значит и гильотинировать) вместе с Робеспьером и его верного ученика (1, 382).

Враги Сен-Жюста пытаются в трагедии изобразить его лишь «завзавшимся мальчишкой», мнящим себя значительной личностью, но не способным написать ничего, кроме «школьных сочинений» (1, 353), «паяцем», марионеткой в руках Робеспьера (1, 374), «волчком», след в след шагающим за «волком» (1, 382). Драматург дает им возможность это высказать лишь для того, чтобы резче проступило его собственное отношение к Сен-Жюсту, выраженное самой сутью созданного образа, тем новым, что выявилось в нем по сравнению с драмой 1899 года. В трагедии Сен-Жюст — не только верный последователь, но и достойный сподвижник Робеспьера, обладающий самостоятельностью суждений и действий. Не однажды подчеркнуты глубина и трезвость его оценок реального положения дел в республике, неизменная твердость демократизма в его позиции, способность прозревать то, что связано с завтрашним днем истории. Документы, речи Сен-Жюста открыли Роллану несомненный дар предвидения и подлинную гениальность политической мысли самого молодого из правителей якобинской республики, о ранней гибели которого с таким пронзительным сожалением писал драматург: «...не успел краткий день его жизни, еще окутанный утренней дымкой, озариться лучами солнца, как юный герой погиб» (1, 426). Роллана поражала удивительная интуиция Сен-Жюста-мыслителя, которая прорезала, «словно молнией», завесу будущего. В реальность этого будущего, неотвратимость дела, начатого сегодня, юный Сен-Жюст верит тверже, чем все остальные герои пьесы. И этим он особенно дорог автору.

С концепцией героической личности прямо связана в итоговой трагедии Роллана тема «побежденных победителей». В заявке своей эта тема содержалась уже в ранних пьесах Роллана, написанных до «Театра революции». С образами же революционеров драматург связал ее при определении задач своего будущего искусства еще в 1895 году, когда он писал: «За героями дело не станет. Где же искать их, как не среди великих Европейских Революционеров, повсюду преследуемых, гонимых, разбитых, но непокоренных!» (В, 452).

Именно такими непокоренными, не изменившими своим идеалам, главному делу всей своей жизни — революции, в любых испытаниях и даже перед лицом смерти становятся герои «Театра революции»: Телье («Волки»), Гюго («Торжество разума»), Дантон («Дантон»), Курвуазье («Игра любви и смерти»), Матье Реньо («Леониды») и трагически

^{xlvii} Элеонора ДЮПЛЕ 1769 или 1770 — 26.07.1832 http://vive-liberta.narod.ru/revol_fem/revol_fem_1.htm#ELD

прекрасные герои «Робеспьера».

Наметившись уже в «Волках», тема «побежденных победителей» с особой остротой зазвучала, начиная с «Торжества разума». Не случайно последняя фраза героя, уходящего на смерть с верой в грядущую победу его идеалов, была вынесена в эпиграф к драме: «Я опередил победу, но победа за мной!» Пройдя через весь «Театр революции», изменяясь, уточняясь и углубляясь в своем историческом содержании эта тема свое наивысшее осмысление нашла в итоговой пьесе цикла.

Процесс углубления историзма Роллана отражается в самой смене названных героев и характере их изображения Телье, носитель самых высоких идеалов в драме 1898 года «Волки» (при всей жизненной достоверности его образа) воплощение общих типических черт революционера времен Французской революции. В «Торжестве разума» и «Дантоне» тема «побежденных победителей» исторически конкретизируется, будучи связана с судьбой героев, принадлежащих к разным революционным партиям. В первой из этих пьес решается участь жирондистов, во второй – дантонистов, противопоставивших себя внутри якобинского Конвента группе Робеспьера. Причем именно в «Дантоне», где Роллан впервые занят обрисовкой реальных исторических героев, он фокусирует свое внимание на якобинцах, судьбы которых и будут более всего занимать его в дальнейшем. Этот интерес окончательно закрепляется в «новых драмах» 1920-х годов. В «Игре любви и смерти», развенчав партию Жиронды, Роллан крупным планом выписывает образ члена якобинского Конвента Курвуазье, в «Леонидах» рисует Реньо, сохранившего верность «победителям», побежденным 9 термидора. Именно героям, принявшим в этот день смерть, по ушедшим из жизни непокоренными, посвящает драматург свою итоговую трагедию «Робеспьер».

Теперь окончательно уточняются представления Роллана о тех, кто оказался истинным победителем в Великой французской революции. Это те революционеры-якобинцы, которые не только вместе с народом совершили революцию 1789 года, но и остались верными защитниками интересов народа до конца своих дней. Такими и представлены в трагедии Робеспьер и его группа – самая революционная и демократическая в якобинском Конвенте.

Углубление историзма Роллана сказало не просто в том, что теперь были точно указаны имена людей и социально-политический адрес, по которому история должна была их первыми прописать среди героев-победителей и прописала навечно в нетленной книге народной памяти. На сей раз (это было уже показано нами) Роллан сумел раскрыть реальную суть идеалов и практических дел своих героев-революционеров так полно и конкретно, как это еще никогда ему не удавалось раньше. Мечта о справедливости, о свободе, равенстве, братстве, которой жили герои его прежних драм, обрела вполне реальные очертания, вылилась в стремление воплотить в жизнь ту социально-политическую программу, которая вела к установлению демократической, истинно народной республики руссоистского типа.

Отчетливый ответ дан Ролланом и на вопрос о том, что воспрепятствовало осуществлению этой программы, почему герои «Робеспьера» оказались «побежденными победителями». Ответ этот многосложен, что связано с уже раскрытым выше роллановским анализом сложнейших противоречий, характеризовавших жизнь якобинской республики в кризисном 1794 году, и вместе с тем ясен в своих главных итогах.

Жирондисты и дантонисты, как показал Роллан в своих прежних драмах, потерпели поражение потому, что хотели остановить революцию, ибо ее реальное развитие разошлось с их представлениями о желаемом, и она смела их со своего пути. Робеспьер же и его сподвижники, до конца своих дней настаивавшие на ее продолжении, начертали такую программу, которая намного опережала объективный ход истории и в условиях буржуазной революции (а никакой иной революция 1789 года в силу исторических обстоятельств и не могла быть!) оказалась неосуществимой. Таков главный – верный и глубокий в своем содержании – ответ автора «Робеспьера».

Здесь Роллан не только точно осмыслил особенность революции 1789 года, но и уловил ту диалектику любой великой революции, которая была в свое время отмечена классиками марксизма-ленинизма. «Не могли бы Вы помочь мне, – читаем в письме В.И.Ленина к В.В.Адоратскому, – найти ... ту статью (или место из брошюры? или письмо?) Энгельса, где он говорит, опираясь на опыт 1648 и 1789, что есть, по-видимому, закон, требующий от революции продвинуться *дальше, чем она может осилить*, для закрепления менее значительных преобразований?»⁴⁷.

То, в чем В.И.Ленин (вслед за Энгельсом) видел закон революции, и было раскрыто Ролланом в трагедии как важнейшая черта деятельности Робеспьера и его единомышленников. Их усилиями революция хотела продвинуться дальше, чем она могла осилить. Как бы ни была трудна их миссия в революции, они сделали все, что от них потребовала история. «Это трагедия людей, – говорил о них Роллан, – наперекор сердцу избравших жребий быть неумолимыми орудиями Рока, совершать обогранные кровью деяния, необходимые для освобождения и для взлета нового человечества. Их миссия временами их подавляет. Но они знают, что если они изнемогут, Революция будет остановлена; и чтобы послужить ей, они принимают на себя ужасную роль топора» (XII, 142).

Оценивая функции и конечный смысл якобинского террора, К.Маркс писал: «Господство террора во Франции могло ... 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»⁴⁸.

Уже достигнутое в настоящем дало бы героям Роллана право носить имя победителей. Это становится ясным в свете марксистско-ленинской оценки исторических итогов Французской революции: «...Французская революция, – писал В.И.Ленин, – хотя ее и разбили, все-таки победила,

потому что она всему миру дала такие устои буржуазной демократии, буржуазной свободы, которые были уже неустраимы»⁴⁹.

Всю полноту прав носить высокое звание победителей Роллан дает своим героям именно потому, что идеалы и дело этих титанов прошлой революции предрекли грядущие революции, в которых должен был обрести подлинную свободу народ.

Прозревая буржуазный характер свершенной революции, обманувшей ожидания народа, роллановские герои понимают обреченность своих попыток изменить ход истории, о чем свидетельствуют и размышления Робеспьера, и монологи Сен-Жюста, и реплики Кутона и Леба. Отсюда та атмосфера трагизма, которая ощущается уже в первых сценах, пронизывает всю пьесу и достигает своего апогея в ее развязке.

Но чем бы ни грозила этим героям судьба, они смело бросают ей свой вызов. Сами герои не испытывают никаких иллюзий относительно собственной участи. Более того, они ее видят, знают и мужественно готовятся к трагическому финалу, надвигающемуся с катастрофической быстротой. И тем не менее они бросают вызов судьбе, потому что силою своего политического гения не только познали смысл настоящего, но и предугадали грядущее, бросив «среди бурь и ураганов ..., якорь в будущее» (1, 385). Отсюда их вера в конечную реальность своего идеала: будущее должно увенчаться победой подлинной демократии, истинных сил прогресса. Особенно тверда эта вера в Сен-Жюсте. «...Его пессимизм в настоящем был в сущности оптимизмом дальнего прицела», — замечает Роллан в Послесловии к трагедии. Сумевший во имя идеала «отрешиться от мира и от самого себя», Сен-Жюст «один... был способен в самый разгар борьбы сохранять гордое бесстрашие юного героя Гиты. Его поддерживала вдохновенная уверенность, что он действует в согласии ...с великими законами, управляющими историей человечества» (1, 425–426). В пьесе же Сен-Жюст говорит: «Наш день недолог. И пусть его сияющий свет, угасая, указывает путь человечеству на многие века!» (1, 226).

Герои, погибая, мало ценят свою жизнь и еще меньше заботятся о своей славе. Но понятен их страх перед тем, что поражение революции может покрыть их «позором на веки веков» (1, 404) и будущее откажет им в доброй памяти. «У побежденных нет будущего», — говорит Кутон. И тут же звучат в трагедии подлинные слова Сен-Жюста: «Я никогда не буду побежденным! У тех, кто, подобно нам, дерзал на все ради Свободы, можно отнять жизнь, но... нельзя отнять наш свободный, независимый дух, который будет жить в веках и на небесах» (1, 404). Вкладывает в уста Сен-Жюста Роллан и слова, звучащие как предсказание судьбы исторических оценок этих героев: «...после бесславия настанет черед справедливости. В конце концов она восторжествует. Минуют столетия. Придут иные времена, и наш прах станет священным для счастливого и свободного человечества будущих веков» (1, 404).

Вера героев в то, что несмотря на сегодняшнее поражение, дело их будет продолжено следующими поколениями, просветляет, но не

рассеивает напряженно грозовую атмосферу пьесы. Роллан не ищет облегченного и упрощенного финала, прямолинейно публицистических способов снятия трагизма. Судьбы «побежденных победителей» и финал Великой французской революции для него остаются подлинно трагическими. «Хуже всего — видеть, как видел и высказал это Робеспьер накануне 9 термидора, что они вместе с Революцией будут сломлены, — пишет Роллан в Предисловии к «Театру революции». — И над бездной целого столетия они тщетно ищут руки, которая переняла бы из их рук факел и молот» (XII, 142). Будущее для них — не за плотной завесой времени. Его можно предугадать. Но реальных очертаний тех дней, из которых смотрит на героев истории автор, им самим не разглядеть. Наделить же их своим зрением Роллан — первоклассный мастер исторического жанра — не мог. И вместе с тем собственное чувство художника-историка, всегда обнимающего разом прошлое и современность, искало своего особого выражения в момент завершения «Театра революции». Задача была тем более сложной, что надо было найти сценически выразительный способ, ибо пьесы свои Роллан предназначал не для кабинетного чтения, а для зрелищ. Причем зрелищ особых, согласующихся со спецификой Народного театра.

Все это вместе взятое породило истинно художественное открытие Роллана — финал последнего акта «Робеспьера», специально написанный для народного театра. Это открытие, накрепко связавшее далекое прошлое и жгучую современность, было сделано драматургом в соответствии с особой природой его художественного историзма, обусловленной музыкальностью как неотъемлемым свойством мировосприятия Роллана.

Потрясенные казнью Робеспьера и его друзей, республиканцы собирают остатки своих сил, призывая мертвых стать рядом с ними для защиты гибнущей революции: «В бою они живы. Пока битва продолжается, они с нами. К нам, бессмертная Революция!» (1, 418). В тот момент, когда яростно ревушая, огромная толпа врагов уже готова ринуться и смять горстку героев, Гош запекает «Марсельезу». Гимн Первой французской республики «в свободном, страстном и пламенном контрапункте» переходит в «мощные звуки «Интернационала», который, родившись из «Марсельезы», все более разрастаясь», затмевает и поглощает ее (1, 419).

Так, находя с помощью музыкального прорыва из прошлого в будущее эстетически выразительное и лаконичное решение проблемы преемственности идей якобинизма и коммунизма, Роллан перебрасывает мост через столетие, связывая поколения революционеров. Драматургическая симфония Роллана находит в «Робеспьере» свое органическое идейное и художественное завершение.

¹ Государственный архив А.М.Горького при институте Мировой литературы им. А.М.Горького АН СССР.

² Robichez J. Romain Rolland. P., 1961, p. 127.

³ Drieu la Rochelle. A propos des cent cinquante ans de la Revolution franchise. — Revue de Paris, 1939, I.VI, № 11.

- ⁴ См., напр.: Aubry O. Napoleon Corse et Francais. — Le petit Jour nal, 1939, 17.VII.
- ⁵ Jour — Echo de Paris, 1939, 14.VII. In: La Lumirere, 1939, 21.VII.
- ⁶ Guitard P. Le drame bourgeois. — L'Emancipation nationale, 1939, 16.VII, p.8—9.
- ⁷ Thorez M. Discours a Choisy pour 150-e anniversaire des Cahiers de doleances. — Cahiers du communisme, 1965, № 4—5, p.30.
- ⁸ Parti Communiste Francais. 14 juillet de l'Union. 1789—1939. — L'Humanite, 1939, 14.VII.
- ⁹ Мерль Р. Театр революции. — В кн.: Писатели Франции о литературе. М., 1978, с.387.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Исключение при этом делалось разве что для «Четырнадцатого июля».
- ¹² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т.36, с.263.
- ¹³ Ограниченность объема монографии не позволяет раскрыть в ней интереснейший процесс работы автора «Робеспьера» с историческими источниками, который будет охарактеризован нами в дальнейших публикациях.
- ¹⁴ Цит. по: Интернациональная литература, 1939, № 5—6, с.144.
- ¹⁵ Там же, с.133.
- ¹⁶ Собуль А. Руссо и якобинизм. — В кн.: Французский ежегодник. М., 1965, с.43.
- ¹⁷ Saint-Just. A. Oeuvres completes. P., 1908, t.2, p.238.
- ¹⁸ Матьез А. Французская революция. М., 1930, т.3. Террор,
- ¹⁹ Олар А. Культ разума и культ верховного существа во время Французской революции (1793—1794 годы). Л., 1925.
- ²⁰ Mathiez A. Autour de Robespierre. P., 1926.
- ²¹ Mathiez A Autour de Robespierre, p.97.
- ²² Матьез А. Французская революция, т.3. Террор, с.197.
- ²³ Там же, с.190.
- ²⁴ Робеспьер М. Избр.произв. в 3-х т. М., 1965, т.3, с.289.
- ²⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т.20, с.267.
- ²⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т.37, с.395—396.
- ²⁷ Отдавая эту реплику Луше и Лозо, Роллан прямо следовал документу истории — протокольным материалам заседания Конвента 9 термидора, опубликованным в 311 номере правительственной газеты «Монитор». Как показало проведенное нами сопоставление текста «Робеспьера» с текстом газеты, Роллан почти всю сцену заседания Конвента, воспроизведенную в III акте трагедии, основывал на этих материалах, корректируя и дополняя их.
- ²⁸ Историком, например, были тщательно изучены бумаги, в свое время найденные в портфеле английского шпиона. В них содержались указания по дальнейшему усилению подрывной политики во Франции: планировалось понимание курса ассигнаций, обесценивание республиканских денег, повышение цен на продукты, особое внимание уделялось расширению сети шпионажа, в том числе и в самом революционном правительстве. Подр. об этом см. в кн.: Mathiez A. La conspiration de l'etranger. P., 1918, p.112.
- ²⁹ Матьез А. Французская революция, т.3. Террор, с.93, 115.
- ³⁰ Mathiez A. La conspiration de l'etranger. P., 1918, p.145.
- ³¹ Ibid, p.194.

- ³² Бальзак О. Темное дело. — Собр.соч. в 15-ти т. М., 1954, т.11, с.405—406.
- ³³ Materiaux pour servir a la vie publique et privee de Joseph Fouche, dit le due d'Otrante. Recueillis par M.N.***. P., 1821.
- ³⁴ Le Recueil des seances du Comite de Salut public. Publ. par A.Aulard, T.1—27. P., 1889—1933.
- ³⁵ Fouche J. Memoires de J. Fouche due d'Otrante, ministre de la Police generate. P., 1824.
- ³⁶ Цвейг С. Жозеф Фуше. — Собр.соч. В 7-ми т. М., 1963, т.4, с.623.
- ³⁷ Memoires de Charlotte Robespierre. — In: Oeuvres de Maximilien Robespierre. P., 1840, t.2. «Мой брат просил его (Фуше. — Е.П.), — читаем в Мемуарах, — измерить кровь, которую он пролил, и подверг его поведение таким упрекам, с такой яростью и энергией, что Фуше побледнел и задрожал. Он пробормотал несколько фраз и пытался отвергнуть размер жестокости, им совершенной. Робеспьер показал ему, что весь Лион в результате разрушительной деятельности Фуше был поднят против Конвента. С тех пор Фуше стал злейшим врагом Робеспьера» (р.452—453).
- ³⁸ Madelin L. Fouche. T.1—2, 1759—1820. P., 1901.
- ³⁹ См., напр.: Мотылева Т.Л. Творчество Ромена Роллана, с.442—443.
- ⁴⁰ Madelin L. Fouche, t.1, p.180.
- ⁴¹ Цит. по кн.: Мотылева Т. Ромен Роллан, с.212.
- ⁴² Цвейг С. Жозеф Фуше. — Собр.соч. В 7-ми т.4, с.421.
- ⁴³ Цвейг С. Жозеф Фуше. — Собр.соч. В 7-ми т., т.4, с.399.
- ⁴⁴ Там же, с.450—451.
- ⁴⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т.1, с.65,
- ⁴⁶ Подробнее об этом см.: Петрова Е.А. Ромен Роллан и В.И.Ленин (по материалам мемуаров, публицистики и писем). — В кн.: Ленин и зарубежные писатели. Саратов, 1970.
- ⁴⁷ Ленин В.И. Полн.собр.соч., т.53, с.206.
- ⁴⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т.4, с.299.
- ⁴⁹ Ленин В.И. Полн.собр.соч., т.38, с.367.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, осуществленное исследование «Театра революции» раскрывает конкретные пути и этапы становления историзма Роллана, связанные с эволюцией его мировоззрения и творчества в целом и отразившие важнейшие моменты формирования реалистического метода писателя.

Попытка заново прочесть пьесы «Театра революции» в широком контексте питавших мысль художника источников — документов эпохи и трудов историков — убеждает в том, что цикл был воздвигнут на прочном фундаменте знаний Роллана-историка, проделавшего огромный труд по выявлению и изучению документальных источников. Сопоставление с ними пьес Роллана позволило впервые раскрыть его творческую лабораторию и принципы работы с историческими материалами: тщательное штудирование документальных текстов, опора на них,

проверками концепций ученых, но одновременно и отказ от диктата документа, предпочтение психологической правде характеров, верность духу истории, а не букве, переработка фактов силою творческой фантазии, их переплавка в процессе зарождения и кристаллизации идейно-художественного замысла пьес.

Вместе с тем выяснилось, что при всей самостоятельности подходов Роллана к привлеченным источникам существует безусловная связь становления его историзма с развитием исторической науки. И если на раннем этапе философия истории Роллана обнаруживает известную ограниченность, то ее нельзя рассматривать (что нередко делалось роллановедами) лишь как фактор субъективный, присущий индивидуальному видению истории писателем. Точно также и историческое прозрение художника в подпочве своей связаны с открытиями науки. Именно гигантский шаг вперед, сделанный французскими историками марксистско-ленинской ориентации (школа Матьеза), подготовил базу для создания вершинного произведения «Театра революции» — «Робеспьера». Исключительную роль в становлении историзма Роллана сыграло и его собственное приобщение к марксистско-ленинскому учению.

Процесс эволюции историзма Роллана сложен и диалектичен. Сам писатель свой путь в литературе назвал «дорогой, петляющей вверх». Каждый новый этап — виток не по кругу, а по спирали. Каждый новый шаг — не отход от избранного пути, а преодоление трудностей, возникающих перед путником остающимся верным намеченному маршруту. Каким бы неодолимым ни казался этот путь, художник, делая длительные перерывы в работе над «Театром революции», не переставал о нем размышлять. Возвращение к работе никогда не было отречением от «сокровищ, уже накопленных» художником. Новое рождалось с опорой на прошлый опыт, обогащавшийся обретениями, готовящими будущие творческие взлеты. Именно так раскрылся перед нами процесс создания «Театра революции», длившийся сорок лет.

Если в первых драмах цикла отразилось — соответствовавшее уровню французской классической историографии XIX века — восприятие Ролланом революции 1789 года как вечного примера для всех времен и народов, то в итоговой пьесе «Робеспьер», раскрыв конкретно-историческую сущность Великой французской революции как революции, народной по своему характеру, но буржуазной по содержанию, писатель поднялся на уровень марксистско-ленинской философии истории. Не случайно это произведение, созданное почти полвека тому назад, остается и в глазах современных историков художественным шедевром, равным научному открытию непреходящего значения. «Робеспьер» Ромена Роллана, — пишет, например, А.З.Манфред^{xlviii}, — это не только совершенное художественное произведение, лучшее из всех его восьми

драм о французской революции. Это — поразительное по силе исторического анализа, по знанию и пониманию последнего этапа революции, и в его главных ведущих линиях, в политических деталях, и жанровых подробностях, историческое сочинение».

Эта оценка бесспорна. Вместе с тем необходимо подчеркнуть суверенную ценность художественного произведения, значение которого никогда не исчерпывается лишь соответствием истинам, добытым исторической наукой на высшем этапе ее развития. Искусство как универсальный способ познания жизни обладает своими возможностями, не тождественными познанию научному. Историческое художественное произведение — не иллюстрация к истории, и не повторение, и не подтверждение ее положений. Искусство само добывает истины, подчас недоступные другим формам и путям исследования действительности. Художественный историзм, как особое творческое качество метода писателя, открывает здесь свои, ничем не заменимые возможности. Подспудным ощущением их самоценности проникнут один из пронизательных отзывов о «Робеспьере», принадлежащий писателю и критику, соотечественнику Роллана Р.Мерлю. Говоря о прямой связи развития художественного историзма Роллана с развитием исторической науки (имея в виду А.Матьеза), Р.Мерль очень верно судит о великих возможностях первооткрытий в искусстве слова. «Я сомневаюсь, чтобы сочинения историка могли бы в достаточной мере воссоздать тревожную атмосферу, напряженность и краски великого события прошлого, тот момент, когда герой драмы чувствует себя полностью вовлеченным в водоворот событий, подобно камню, судорожно зажатому в руке, швыряющей его. Историки похожи на глубоководных рыб: они освещают, но не видят события. Только поэт видит их. Без Матьеза не было бы «Робеспьера» Ромена Роллана. Без Ромена Роллана, без его понимания человеческих чувств и удивительной исторической пронизательности мы не узнали бы настоящего Робеспьера»².

С созданием «Робеспьера» роллановский «Театр революции» был завершен. Если воспринять его как целостное произведение (а именно так воспринимал цикл Роллан), то становятся возможными следующие определения. Жанр этого произведения — драматургическая эпопея. Предмет изображения в нем — целая эпоха в жизни французского народа. Главное событие — революция. Сюжет — судьба революции. Композиция — цикл пьес, организованный по законам бетховенского симфонизма. Главный драматургический конфликт — внутренние противоречия революции. Главный герой — сама История. Действие ее законов, определяющих судьбу народа, его вождей и самой революции 1789 года, и есть главный объект исследования Роллана¹ — художника-историка. На разных этапах становления писателя различна мера постижения этих законов, но именно их прежде всего и стремится понять Роллан.

Целостный взгляд на «Театр революции» как на идейно-художественное единство позволяет отчетливее уяснить основные черты историзма Роллана. Каждая из черт, взятая в отдельности, не может считаться монополией только этого художника. Так или иначе она

^{xlviii} Альберт Захарович МАНФРЕД 28.08.1906 — 16.12.1976 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref2.htm#manf>

В частности, см. его текст «Споры о Робеспьере»: http://vive-liberta.narod.ru/journal/robsp_manfred.pdf

проявляет себя и в творчестве других писателей. Но формы выражения, характер сочетания и совокупность этих черт, явленные в свойствах историзма, определяют творческую индивидуальность Роллана, качественные приметы его художественного метода.

Как было показано в ходе исследования, в генезисе историзма Роллана оказался весьма существенным тот факт, что первая подлинно историческая пьеса была создана в период, когда писатель впервые активно включился в общественную жизнь. Безотлагательное желание понять жгучую современность, воспринятую как кризисный момент в истории Франции, от разрешения которого зависело ее настоящее и будущее, и побудило художника к извлечению урока — для себя и своих соотечественников — из прошлого родины. С этих пор устойчивой чертой историзма Роллана на всем протяжении работы над «Театром революции» и стало осмысление минувшего сквозь призму животрепещущих общественных проблем современности, чуждое однако попыток какой бы то ни было модернизации истории. Главной же тенденцией в изменении характера соотношения настоящего и прошлого в идейно-художественной структуре пьес цикла явился отказ от прямых сюжетно-образных аналогий, усиление глубинной проблемной связи драм с современностью и все большее внимание к конкретно-исторической правде в постижении содержания изображаемой эпохи.

Уже сам замысел «Театра революции» свидетельствует, что роллановский историзм по природе своей обладает эпическим характером и тем свойством, которое можно поименовать монументализмом. Роллан — писатель-историк мыслит широкими категориями. Он решает обратиться не к отдельным эпизодам прошлого, а к целой эпохе и хочет охватить ее единым взглядом — от истоков Великой французской революции до ее финала. Им руководит желание понять событие полно и всесторонне, чтобы постичь закономерности революции как таковой, воспринимая само это явление как важнейшую закономерность общего исторического процесса. Воплощение такого замысла под силу лишь эпосе. Величайшая из эпох минувшей истории требует для своего изображения большого полотна, крупной кисти художника-монументалиста.

Видит Роллан эту эпоху не в отдельных статических моментах, а в движении, постоянном развитии, борении сил. Восприятие истории как исторического *действия* ведет к осуществлению эпосейного замысла в драматургической форме хотя в свое время Роллан собирался написать историческую эпопею, подобную «Войне и миру» Л.Толстого. Драма — специфический род словесного искусства, предназначенный для сценического представления, ограниченного во времени. Отсюда — реализация замысла драматургической эпопеи в объемном цикле пьес. И поскольку в любой драме организующим началом является конфликт, эпоха раскрывается через узловые остроконфликтные ситуации, основанные на внутренних противоречиях революции, которые более всего и интересовали художника.

Уже в первых пьесах цикла выявляется философский характер историзма Роллана. Роллановский театр — это арена не только титанических деяний, но более всего — борение идей. Не внешнесобытийная сторона революции, сколь бы колоритной она ни была, а философия истории — вот центр интересов и главная сфера приложения сил художника. Колорит

времени в «Театре революции» передан прекрасно, но за счет внешних атрибутов действия — минимально. И максимально — за счет проникновения в идейно-психологическую атмосферу эпохи. От преимущественного внимания к идейно-нравственным проблемам на раннем этапе — к постижению всей полноты исторических противоречий, характеризовавших эпоху революции 1789–1794 годов, — такова одна из важнейших линий в развитии историзма Роллана.

Не только как свойство изображаемой действительности, но как черту ее общего восприятия Ролланом, то есть историзма писателя, — следует характеризовать драматизм, трагедийность, царящие в «Театре революции». Однако в целом Роллану, видевшему в революциях очистительные бури человечества, уверенного в бессмертии дела революционеров конца XVIII столетия, свойственна оптимистическая концепция истории. «Через страдания к радости» — эта формула Бетховена, любимого Ролланом, выражает и его собственную философию жизни.

Типичной приметой историзма драматурга стал и высокий гражданский пафос, проявляющийся в проблемном содержании и поэтическом строе его пьес. В художественном мире создателя «Театра революции» заняли свое место и коллизии частной, интимной жизни героев. Но и они осмыслены всегда в контексте общественных конфликтов. Главная же сфера внимания художника — гражданская жизнь героев в бурную пору революционных катаклизмов. Его герои — титаны мысли и дела, люди, стоящие на перекрестке истории, творящие ее собственными руками.

Сколь бы ни была чужда Роллану идеализация крупнейших деятелей Французской революции и сколь бы ни был сильным обличительный талант художника в изображении ее врагов, ему более всего близка и дорога героика революции. Его исторический театр — театр героический, театр высоких помыслов, сильных страстей. Художественный историзм Роллана непредставим без его неизменной, ярко акцентированной приверженности к сфере героического.

Непредставим он и без революционно-романтического пафоса (особой идейно-стилевой тенденцией), присущего реализму Роллана. Присутствие героико-романтического начала в реалистическом освещении Великой французской революции, обращенность художника к будущему наиболее отчетливо указывают на те свойства историзма Роллана и его творческого метода в целом, которые делают писателя, начиная с первых драм «Театра революции», участником общего процесса развития литературы на пути ее движения к социалистическому реализму.

¹ Манфред А.З. Очерки истории Франции XVIII-X.X вв. М.,

² Мерль Р. Театр революции. — В кн.: Писатели Франции о литературе. М., 1978, с.387.