

ТАЙНЫ ЧЕЛОВЕКА

Г.Р. Консон

DOI: 10.7256/1999-2793.2014.7.12174

РАФАЭЛЬ ДЕ ВАЛАНТЕН ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАКА — ЖЕРТВА КАТАСТРОФИЗМА ИЛИ ЕГО НОСИТЕЛЬ?

Аннотация. Предмет исследования — нравственная сущность молодого маркиза Рафаэля де Валантена в романе Оноре де Бальзака «Шагреновая кожа». Основное внимание в статье фокусируется на изучении аморальных аспектов личности главного героя, который подвержен губительной страсти к нескончаемым плотским удовольствиям, вследствие чего в его сознании, в конечном итоге, формируется идея вседозволенности. Главным в настоящем эссе становится следующий парадокс: что же привело маркиза к смерти — нищета, богатство, какие-либо иные явления или силы, заставляющие человека сводить счёты с жизнью? Для ответа на поставленный вопрос образ Рафаэля де Валантена рассматривается в контексте нависшего над ним катастрофизма.

Метод исследования основан на взаимодействии пяти типов анализа — юридического, философского, психологического, литературного и музыковедческого.

Научная новизна статьи выражена в нескольких аспектах:– в юридическом плане, где Рафаэль де Валантен квалифицируется как случайный тип преступника по отношению к другим и неустойчивый по отношению к самому себе;– в философском понимании личности Рафаэля, образ которого подвергся необычному развитию — из жертвы катастрофизма превратился в его источник, реализовался в нём как угроза для общества и конкретных его представителей, но затем вновь оказался жертвой катастрофизма, а, в сущности, самого себя и своих собственных желаний;– в психологическом ракурсе: здесь в маркизе выявляется стереотип мышления, порождающий на самые разные события одни и те же психические реакции, что в конечном счёте уже при жизни превратило его состояние в сплошной, ведущий к самоубийству невроз;– в музыковедческом значении, где выявляется своеобразная динамическая трёхчастная форма, посредством чего раскрывается логика самого развития психологического конфликта Рафаэля, в котором противостоят два стремления — желать и мочь, вернее, желание и невозможность его осуществления.

В выводах делается заключение о нереальности иллюзии получить власть над социумом за счёт дара дьявола, могущество которого в романе Бальзака было редуцировано тремя причинами — весьма усреднённой личностью маркиза, его слепотой к настоящей любви и тем, что возможности Сатаны не достигали уровня высших сил.

Ключевые слова: Оноре де Бальзак, Рафаэль де Валантен, Феодора, человек и дьявол, желание, талисман, катастрофизм, душа и сознание, смерть, образ.

Герой философского романа Бальзака «Шагреновая кожа» Рафаэль де Валантен, как известно, сначала оказывается на краю гибели в результате своего разорения, а затем погибает, являясь одним из самых богатых парижан. В таком парадоксе возникает вопрос, что привело его к смерти — нищета или богатство? Или за ними стоят другие силы, заставляющие человека сводить счёты с жизнью?

В исследовании такого феномена мы будем исходить из ощущения личности, переживающей на-

висший над ней катастрофизм, то есть с позиций такого отношения к миру, которое, по определению В. Кантора, характеризуется «реакцией ужаса на “бесподобие” новой ситуации, необычных до толе событий, как мироощущение “конца света” (а именно “старого” света)»¹. Для этого рассмотрим сущность самого героя.

¹ Кантор В. О кодах цивилизации // Цивилизации. Выпуск 2. М., 1993. (http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/Kant_KodCiv.php. [Дата обращения: 16.05.2013]).

а) Потребности Рафаэля де Валантена

В создании образа Рафаэля де Валантена заметна двойственность его характеристики. *Одна из них* — пессимистическая, она связана с переживанием чувства катастрофизма, сопровождается последними мгновениями перед смертью, которую Рафаэль ищет в результате своего полнейшего разорения.

Другая — ирреально-оптимистическая, которая объясняется возможностью внезапного обогащения². При этом Бальзак перед такой социальной переменой показывает нравственную незрелость Валантена. В реестре желаний, за которые он готов продать душу, программа его удовольствий закладывается на примитивно-бытовом уровне. Перечислим их по пунктам:

1. «Пусть все мои собутыльники будут юны, остроумны и свободны от предрассудков, веселы до сумасшествия!»;
2. «Пусть сменяются вина, одно другого крепче, искромётнее, такие, от которых мы будем пьяны три дня!»;
3. «Пусть эта ночь будет украшена пылками женщинами!»;
4. «Хочу, чтоб исступлённый разгул зевак увлёк нас на колеснице, запряжённый четвёркой коней, за пределы мира и сбросил нас на неведомых берегах!»;
5. «Пусть души восходят на небеса или же тонут в грязи, — не знаю, возносятся ли они тогда или падают, мне это всё равно»;
6. «... я приказываю мрачной этой силе слить для меня все радости воедино»;
7. «мне нужно заключить все наслаждения земли и неба в одно последнее объятие, а затем умереть»;
8. «Я желаю античных приапей³ после пьянства, песен, способных пробудить мертвецов, долгих, бесконечно долгих поцелуев, чтобы звук их пронёсся над Парижем, как гул пожара, разбудил бы супругов и внушил бы им жгучий

² В данной характеристике выражена идея Бальзака о том, что погоня за выгодой портит человека, который от природы ни плох и ни хорош (Бальзак О. Предисловие к «Человеческой комедии» // Бальзак О. Собр. соч. в 24-х тт. / Сост. Д. Обломиевский. Т. I. М., 1960. С. 28).

³ В античной мифологии приап — это «итифаллическое божество производительных сил (изначально собственно фаллос)». Приап // Боги и божества Греции. (<http://www.greekroman.ru/priapus.htm>). [Дата обращения: 05.12.2012].

пыл, возвращая молодость всем, даже семидесятилетним!» (с. 369)⁴.

Из этой «хартии вольностей» видно, что *все стремления молодого маркиза обнажают в его этической платформе аморальную личность, подверженную губительной страсти⁵ к нескончаемым плотским удовольствиям, в конечном итоге формирующей в его сознании идею вседозволенности⁶*.

б) Путь Валантена к дьяволу

Отныне Рафаэль теряет свои человеческие качества и превращается в дьявола. Прелюдией к этому процессу становится его пожелание старику влюбиться в танцовщицу, познать радость разгула и разориться. (Хороша благодарность за отсрочку смерти!) Видимо, ещё не отдавая себе отчёта в реализации этого напутствия, Рафаэль безрассудно подрывает основы благополучия своего полуспасителя. (Позже станет ясно, что его рекомендация исполнится, поскольку шагреновая кожа на него среагировала. Она изменила свою фактуру — из жёсткой стала мягкой и послушной, а сам старик вскоре появится в высшем обществе с красивой куртизанкой, считая смыслом жизни мгновение любви.)

Попадая в среду своего обитания, каковым является общество молодых циников, «истинных приверженцев бога Мефистофеля» (с. 373), Валантен становится их политическим лидером, денди с демоническим характером. Он понимает, что вера в дьявола сопровождается глобальным обманом, лишает его приятелей угрызений совести и потому ведёт к преступлению — понятию, которое маркиз считает высоким, как виселица, и глубоким, как Сена (см.: с. 374). Деньги для Рафаэля — это основа морали, пороком же оказывается бедность.

⁴ Здесь и далее ссылки даются в тексте по изд.: Бальзак О. Шагреновая кожа // О. Бальзак. Человеческая комедия: Этюды о нравах. Сцены сельской жизни // Бальзак О. Собрание сочинений в 24-х тт. / Пер. Б. Грифцова. М., 1960. Т. 18. С. 337–591.

⁵ Б. Реизов видит в мотиве страсти, изображаемой в произведениях Бальзака, основную пружину развития действия (см.: Реизов Б. Французский роман XIX века. Изд. 2-е. Учебное пособие для филолог. специальностей ун-тов и пед. ин-тов. М., 1977. С. 96).

⁶ По характеристике Бальзака, в этой восточной фантазии «сама Жизнь изображена в схватке с Желанием, началом всякой Страсти» (Бальзак О. Предисловие к «Человеческой комедии» // Бальзак О. Собр. соч. в 24-х тт. / Сост. Д. Обломиевский. Т. I. М., 1960. С. 36–37).

Источником такого мировоззрения у маркиза явилось его общение с любимой женщиной, светской львицей, графиней Феодорой, служившей эталоном поведения в высшем обществе и делавшей всё, чтобы удержать в нём своё положение, убеждённой, что главное в жизни — это богатство, а при его наличии «чувства, необходимые для благополучия», всегда найдутся. Подобно старику-антиквару, с которым Валантену предстоит встретиться незадолго до смерти, описание её натуры балансирует между созданием низменного характера и возвышенного:

- «Ни праведница, ни грешница, она жила вдали от человечества, в своей сфере, то ли в аду, то ли в раю» (с. 463);
- «Графиня — очаровательное чудовище» (с. 481).

Этот двойственный образ находит в сознании Рафаэля аналогию в метафорическом лике чудовища, которое в различных своих превращениях укрощало бешеную лошадь, доводило до отчаяния любовников или скромных и нежных дев.

В результате неудачной любви жизненной концепцией Валантена становится не просто охота за плотскими удовольствиями, а достижение могущества в злодеяниях, пусть даже ценой продажи души дьяволу и собственной смерти. Зато как ярки, изобильны и плодоносны эти удовольствия. У Рафаэля даже формируется обоснование собственной концепции изменения мира по своему усмотрению, в результате чего возникают приятные беседы с друзьями, высказывания, афоризмы, «слова, воссоздающие всю жизнь, «радости бескорыстные и непосредственные, путешествия без утомления, целые поэмы в нескольких фразах»:

- разгул для тела — это то же, что и «мистические радости для души»;
- пьянство — грёзы, «полные таких же любопытных фантазмагорий, как и экстатические видения» (с. 488);
- разгул есть «подобие налога, который гений платит злу»;
- разгул — это удовлетворение в себе зверя, «в котором науке долго бы пришлось отыскивать душу» (с. 488);
- «в пьяные часы люди и вещи предстают перед тобой в образах, созданных твоей фантазией» (с. 489);
- разгул — это игра «беспрерывной горячки», которая «по твоей доброй воле вливает тебе в жилы расплавленный свинец» (с. 489);

- ощущение после разгула — полный покой для тех, «кому опостылел рассудок» (с. 488).

Суммируя суждения Рафаэля о разгуле, можно заключить, что в них сосредоточились его порочные устремления, которые получили у него лженаучные и псевдопоэтические определения. Объединяя пьянство с грёзами, экстатическими видениями и беспрерывной горячкой, он не просто смешивает взаимоисключающие понятия, а уравнивает их нравственные и безнравственные источники. Но, главное, он готов к принятию программы старика-антиквара, для которого противоположные понятия соединяются в одном причудливом симбиозе. Поэтому для Рафаэля нет разницы между раем и адом, богадельней и разгулом.

Отныне Валантен, поверженный в своей несчастной любви, «подсаживается» на наркотик гульбы и игры, «каторги наслаждений» (Бальзак), которые дают ему возможность отвлечься от любовной неудачи. Но, заглядывая в собственную душу, он видит, «что она гниёт» (с. 493).

Таким образом, *Валантен, превращаясь в дьявола, вполне осознаёт своё моральное падение и, сокрушаясь над ним, ощущает катастрофизм своего положения.*

в) Плата за богатство

Обладание шагреновой кожей сначала наделяет Рафаэля чувством возрождения и формирует в нём новое отношение к жизни, подпитанное двумя противоположными мыслями, которые как бы раздваивают его сознание:

- идея вседозволенности в корне меняет отношение маркиза к людям. Он становится гордецом, а окружающие — «собаками», «свиньями» и «великосветской сволочью». Сам же он представляет себе Папой Римским, Нероном и Навуходоносором⁷. Ему принадлежит Соло-

⁷ Показательно, что окружение, действительно похожее на определения Рафаэля, носит ещё и дьяволический характер. Оно уподобляется участникам адской сцены, над которой «встаёт образ преступления, не знающего укоров совести», обладает сатанинским хохотом, а в целом — «грязь на фоне роскоши, чудовищная смесь великолепия и человеческого убожества, образ пробудившегося разгула после того, как он алчными своими руками выжал все плоды жизни, расшвыряв вокруг себя лишь мерзкие объедки — обманы, в которые он уже не верит» (Бальзак О. Шагреновая кожа // О. Бальзак. Человеческая комедия: Этюды о нравах. Сцены сельской жизни // Бальзак О. Собрание сочинений в 24-х тт. / Пер. Б. Грифцова. М., 1960. Т. 18. С. 498).

мон, а также Аравия Петрея и сама Вселенная. По описанию Бальзака, Валантен, шестикратный миллионер, превращается в светского короля, «он всё может, он выше всего, как все богачи. Слова: *Французы равны перед законом* — отныне для него ложь, с которой начинается хартия. Не он будет подчиняться законам, а законы — ему. Для миллионеров нет ни эшафота, ни палачей!» (с. 501–502);

- вместе с тем в нём внезапно возникают панические атаки (напомним слова Воланда: «человек внезапно смертен»). Его психологическое состояние и внешность Бальзак характеризует набором лексических средств, предназначенных для описания покойника: «Ужасная бледность обозначила каждый мускул на помертвевшем лице наследника [Рафаэля. — Г.К.], черты исказились, выпуклости побелели, впадины потемнели, лицо стало свинцовым, взгляд застыл неподвижно. Он увидел перед собой *смерть*» (с. 500);

«Он видел, скольких дней будет стоить ему каждое желание... он уже чувствовал себя больным и думал: “не чахотка ли у меня? Не от грудной ли болезни умерла моя мать?”» (с. 501).

Таким образом, ощущение неограниченной власти и неминуемой смерти соединились для Рафаэля в единое катастрофическое сознание. (В данном случае оно проявилось как негативный аспект его самосознания, его собственная катастрофа.) Маркиз едва ли не превращается в робота⁸. *Его могущество стало для него губительным, богатство — фатальным⁹, а отношения с дьяволом в облици антиквара и шагреновой кожи — безысходными.*

⁸ Когда Рафаэль получает возможность осуществить все свои желания, он заточает себя в свой дворец, как когда-то, будучи бедным, жил одиноко в мансарде. Слуга Ионафан характеризует его образ жизни как «каллиграфический», подразумевая требование Рафаэля ежедневного повторения одного и того же типа питания, одежды, действий, произведённых в одно и то же время. В результате он как бы замуровывает себя в схему: «невроз — замыкание как симптом — повтор — невроз (проблема, которая спрятана в “замкнутое пространство”, постоянно возвращается)» (Бальзак О. Шагреновая кожа. (<http://hohleinsidler.livejournal.com/9350.html>). [Дата обращения: 26.09.2013]).

⁹ А. Моруа пишет, что «у Валантена остаётся только один шанс выжить — он должен походить отныне на старичка антиквара и больше ничего не хотеть» (Моруа А. Прометей, или жизнь Бальзака / Пер. с франц. Н. Немчиной и Я. Лесюка; Предисл. Ф. Наркирьера; Ред. Е. Бабун. М., 1967. С. 198).

г) Плата за богатство (продолжение)

Получив наследство, Рафаэль превратился в редкостного эгоиста, чуждого к интересам других («вселенная сосредоточилась в нём»). Чтобы продлить жизнь, он отказался почти от всех жизненных благ.

1. Первым делом — от желаний, которыми был преисполнен во время своей нищеты, и тем самым уже при жизни походил на ходячего мертвеца: «Почти радуясь тому, что становится чем-то вроде автомата, он отказывался от жизни для того, чтобы только жить, и отнимал у души всю поэзию желаний... он оскотил свои желания» (с. 509). Его молодые глаза были спрятаны за старческой маской. Он превратился в «отвратительный скелет смерти. Лицо Рафаэля посинело, глаза ввалились, оно напоминало череп, который извлекли из могилы с научной целью» (с. 550). Эти внешние изменения явились следствием смертельной болезни жизненно важных органов, в результате чего интеллект оказался атрофированным, появилась моноomania — *idea fix*. Возраста у него «уже не было» (с. 570).

Переживание чувства катастрофизма перешло у него в болезнь, о которой он, как и все больные, только и думал. Утопая в роскоши, стал ханжески целомудренным. Когда Рафаэля увидел его бывший учитель, Валантен был воспринят им как живой труп, «всё показалось искусственным в этом хилом тщедушном теле» (с. 509).

Сам Рафаэль считал, что находится как бы вне жизни. В его откровении слуге жизнь и смерть сплелись в единой фантазмагии: «Все земные радости играют вокруг моего смертного ложа и пляшут передо мной, будто прекрасные женщины. Если я позову их, я умру» (с. 513).

2. Однако оскотия желаний для Валантена означала ещё полбеды. Самой большой жертвой для него явился отказ от настоящей любви к девушке Полине, отвечавшей ему взаимностью.

3. Рафаэль очутился в безнадежном одиночестве. Его ненавидели за то, что он был богат, скром и умён, но, главное, он возвышался над обществом и был вне сферы посредственных, мелочных и любопытных людей. Поэтому в стремлении ему отомстить они инстинктивно объединились, чтобы подвергнуть его остракизму.

4. Валантен не состоялся как учёный. Он перестал разрабатывать свою теорию воли¹⁰.

¹⁰ Идея создания этой теории принадлежит Бальзаку. Об этом писал А. Моруа. (Там же. С. 442).

5. Он, наконец, находился в состоянии глубокой депрессии, переживая собственную смерть. В осознании своего ближайшего небытия маркиз даже представил собственные похороны, «слышал пение священников, мог сосчитать свечи, и — тогда красоты роскошной природы, на лоне которой, как ему казалось, он вновь обрёл жизнь, виделись ему только сквозь траурный флёр. Всё, некогда сулившее ему долгую жизнь, теперь пророчило скорый конец» (с. 582).

Из всех этих лишений становится очевидным, что Рафаэль начал умирать сразу после заключения сделки со стариком, причём долгой мучительной смертью, разрушаясь духовно и физически, испытывая тяжёлую маниакально-депрессивную зависимость от необъяснимых адских сил, живя в состоянии неотступного катастрофического сознания, парализующего его волю (именно тот феномен, которому была посвящена его научная деятельность).

Однако параллельно с отказом от земных благ Рафаэль начал перерождаться нравственно. В нём стал вызревать новый жизненный идеал. Он захотел верить не в дьявола, а в бога: «С ужасом отвергнув путь Фауста, он вдруг пламенно, как это бывает с умирающими, поверил в бога, в деву Марию и воззвал к небесам. В ярком лучезарном свете увидел Микеланджело и облака Санцо Урбинского, головки с крыльями, седобородого старца, прекрасную женщину, окружённую сиянием. Теперь он постигал эти изумительные создания: фантастические и вместе с тем столь близкие человеку, они разъясняли ему то, что с ним произошло, и ещё оставляли надежду» (с. 515).

Глядя на живущего в бедности профессора механики Планшета, который не думал о славе, высшем обществе и себе, а жил только наукой и ради науки, Валантен думал, что он и сам мог бы так жить.

Найдя своё последнее прибежище в окрестностях Мон-Дора, маркиз осознал прелесть овернской, удалённой от высшего света деревенской жизни. Он надеялся найти защиту в лоне природы и освободиться от самого себя. Это ему удалось. Рафаэль превратился в поэта и учёного-биолога в одновременности — в того, кем мог быть раньше, но не использовал своих возможностей: «Он достиг того, что стал составной частью этого необъятного и могучего цветения; он свыкся с переменами погоды, побывал на всех расщелинах скал, изучил нравы и обычаи всех растений, узнал, как зарож-

даются и как текут воды, свёл знакомство с животными; словом, он так полно слился с этой одушевлённой землёю, что до некоторой степени постиг её душу и проник в её тайны» (с. 578).

На какое-то время в ускользающей иллюзии перед смертью в сознании маркиза объединились в одно целое те пределы человеческой деятельности, о которых говорил торговец ценностями: «желать», вернее, «не желать», «мочь» и «знать». Их кратковременная реализация в слиянии Рафаэля с природой дала ему возможность приподняться над бытом и возвыситься над суетным обществом. Валантен, наконец, наслаждался здоровыми человеческими эмоциями — «радостями нового детства» (с. 579) и беззаботным счастьем. Соответственно только в обществе крестьян он находил поддержку и сочувствие. Не случайно здесь его считали «милым человеком», «бедным молодым человеком», «добрым нашим господином», «бедняжкой», сравнивали с образом «доброего пасхального ягнёночка», мученика, подобно Христу на кресте. Однако стремление Рафаэля денди к простым человеческим ценностям было обусловлено катастрофическим сознанием неуклонно надвигающейся смерти.

В целом дерзкая затея Валантена разбогатеть и достичь могущества в высшем обществе была обречена на провал, поскольку она была направлена на удовлетворение мелких прихотей плотского характера. Этот светский лев-несправленец в ракурсе проведённого нами анализа представляется случайным типом преступника по отношению к другим (молодому человеку из общества, кого он убил на дуэли, и Полине) и неустойчивым по отношению к самому себе.

д) Талисман и Рафаэль

Рассмотрим теперь непосредственное взаимоотношение главного героя с талисманом. Их взаимодействие напоминает пакт Фауста с Мефистофелем, в результате которого философ за радости жизни продал свою душу. Роль Мефистофеля у Бальзака, напомним, раздвоена на собственно шагреневую кожу и торговца древностями. В романе есть даже своя Маргарита — бедная девушка Полина (впоследствии получившая наследство), которая любит Рафаэля и, не выдерживая его смерти, умирает тоже. Полина, в свою очередь, является антиподом женщины из высшего общества — Феодоры, в которую первоначально влюблён Валантен.

Исходя из данной драматургии, становится ясным, что в романе использован мотив двойничества, связывающий не только мужские образы (Рафаэля и старика с талисманом), но и женские — Феодору и Полину. Поэтому не случайно, в соответствии с законами романного жанра, где существует отмеченный мотив, один из двойников (или двое из тройников) погибает.

Мотив двойничества мужских образов является здесь принципиально определяющим. Его развитие складывается в своеобразную динамическую *трёхчастную форму*, которая выстраивается на основе трёх крупных разделов, обозначенных самим Бальзаком: «Талисман», «Женщина без сердца» и «Агония». В такой драматургии выявляется неукоснительный путь Валантена к смерти:

- первый раздел представляет собой **экспозицию**. В ней в один узел связываются Рафаэль, старик и шагреновая кожа. В экспозиции есть ещё вступление (пролог), где раскрывается предыстория Рафаэля (до встречи со стариком), которая едва не оканчивается его самоубийством;
- второй раздел — **контрастная середина**, где появляются женские образы — Полины и Феодоры и связанная с ними тема любви Рафаэля;
- третий раздел — **реприза**, в которой передаётся переживаемое героем чувство катастрофизма в соответствии с его необходимой расплатой за оказанные дьяволом услуги и последующая за ними смерть.

В этой **трёхчастной форме**, однако, проступают ещё черты **рондальности**, где рефреном служит образ талисмана, исполняющего, как и старик-антиквар, роль Мефистофеля-соблазнителя. В экспозиции он выводится в виде шагреновой кожи, которая рекламируется под знаком плюс. Её смертоносные последствия выведены как бы за кулисы жизни и всерьёз ещё не воспринимаются.

В репризе талисман носит функцию Мефистофеля, взимающего по счетам. По ужасу Валантена, выраженному им в связи с ничем не значащим пожеланием ему удачи одним из просителей, становится очевидной хватка дьявола. Несмотря на то, что маркиз уже давно прекратил пользоваться услугами Сатаны, его действия, ставшие как бы видимыми, проявляются исключительно под знаком минус, целенаправленно разрушая здоровье Рафаэля.

Вместе с тем в репризе также появляются все персонифицированные лики дьявола — старик-ан-

тиквар и Феодора. Они, как ни странно, оказываются побеждёнными. Торговец древностями изменил свою философию знаний ради знаний на главенство любви: «Вся жизнь — в едином часе любви» (с. 516). Феодора же терпит поражение от публичного презрения, выказанного ей Рафаэлем, освободившись от её любовных чар, который, к тому же, на виду у всех отдаёт предпочтение юной красавице Полине. Показательно, что любовь к ней достигает такой силы, что талисман с ней справиться не может. Это исключение проявляется в тот момент, когда Рафаэль даёт оберегу задание влюбить в себя девушку, а тот не «сдвигается с места». Такая реакция талисмана вводит маркиза в заблуждение, и ему кажется, что дьявольский контракт потерял свою силу. Рафаэль теперь якобы свободен, недавний договор оказался злой шуткой. Однако талисман, как выясняется, не властен над естественными чувствами, в данном случае над любовью. Он не влюбляет Полину в Рафаэля, потому что она и так давно его любит. Следовательно, её любовь, не лишённая колдовской неги (см.: с. 519), по своей значимости ставится на один уровень с талисманом и благодаря своей созидательной мощи является позитивной составляющей рефрена, раскрывая его возросшую динамику в репризе.

В среднем же разделе трёхчастной формы роли талисмана выступает Феодора, жестокость которой по отношению к Рафаэлю ведёт его к суициду. Не случайно Бальзак сблизает её образ с дьяволом, наделяя её соответствующими характеристиками. Иногда писатель прямо называет её демоном: «Никогда ещё этот демон не был таким прелестным и таким бесчувственным» (с. 466); «Феодора заразила меня проказой тщеславия. Заглядывая к себе в душу, я видел, что она поражена гангреной, что она гниёт. Демон оставил у меня на лбу отпечаток своей петушиной шпоры» (с. 493).

А иногда говорит о её колдовских чарах: «То было уже не восхищение или желание, то было колдовство, рок» (с. 440); «Что за колдовство! Сколько времени проводил я, погружённый в несказанный экстаз, наслаждаясь тем, что *вижу её!*» (с. 439); относит её к призракам: «я сам шёл к ней навстречу в мир призраков» (с. 440).

Даёт ей характеристику, которая обычно водится за лукавым: «Ничего не ощущая в моём присутствии, она лукавила, а не любила» (с. 457); сравнивает с хитрой кошкой: «я знал все тайники её кошачьей души» (с. 462) и обличает её в неискренности: «Конечно, в её жизни есть что-то ис-

кусственное» (с. 467); «Она сняла маску актрисы — она сыграла свою роль» (с. 471).

Выявляет разрушительные действия Феодоры на Рафаэля, которые сказались на его отношении к науке: «она возникла предо мной внезапно... ломала моё перо, обращала в бегство науку и прилежание...» (с. 440);

к своей жизни: «... страсть моя возросла, я уже не мог владеть собой, стал искренним и, влюбившись без памяти, погубил себя» (с. 438–439);

– «Моя мужская гордость в многообразных её проявлениях была раздавлена адской душевной болью» (с. 442);

– «... терпеть мучение от женщины, которая вас убивает равнодушно, — разве это не ужасная пытка? В то мгновение Феодора, сама того не сознавая, попирала все мои надежды, коверкала мою жизнь и разрушала моё будущее с холодной беспечностью, с невинной жестокостью ребёнка, который из любопытства обрывает у бабочки крылья» (с. 443);

– «Роскошь Феодоры была бездушна, навела меня на дурные мысли...» (с. 448).

Обнаруживает несовместимость сущности Феодоры с произнесёнными ею словами «Боже мой!», что вызывает у Рафаэля чувство жути: «Вдруг мне стало страшно... » (с. 473), как и её отношение к морали: «буду пожирать человеческие жизни, умы, души» (с. 494).

В результате наших наблюдений образ Феодоры, исходя из логики действующей на Рафаэля репрессивной силы, которая внешне чертовски привлекательна и прикрыта именем Богоданная (Феодора — Теодора), выступает как своеобразный замещающий рефрен лица дьявола, ведущего героя к неминущей гибели.

В качестве эпизодов рондальной формы здесь выступают сцены окружающей среды, представляющие собой контрастный контекст трагедии маркиза. Первым эпизодом служит зарисовка высшего общества — затрапезной оргии творческой интеллигенции, воспроизведённой писателем в сплошном речевом гуле, нарастающем, по выражению Бальзака, как «*крецендо* у Россини» (с. 380). Оргия эта, в которой «смены тишины и шума чем-то напоминали симфонию Бетховена» (с. 394), имеет свою последовательность, состоящую из характеристичных картин, в которых показано:

- обильное чревоугодие и возлияние;
- возведение гусарских качеств в достоинство: «лукавые тосты, бахвальства, дерзости. Все

стремились щегольнуть не умственными своими дарованиями, но способностью состязаться с винными бочонками, бочками, чанами» (с. 380);

– как в разговорах о политике низвергаются законы, цивилизация, личность, власть, образование, разум, свобода, общественное мнение, религия, католицизм, материализм и спиритуализм;

– зато поддерживаются добрые отношения с преуспевающим банкиром Тайфером, который известен убийством троих человек (в том числе своего друга и его матери) и своим богатством, полученным в результате этого преступления;

– а «на десерт» предлагаются женщины полусвета, которых Бальзак различает по двум принципам: «душа порока» и «порок без души» (с. 397).

Всё это оргиастическое увеселение творческой знати и развлекающих её дев писатель уподобляет шабашу в Преисподней, текст насыщается соответствующим для дьявола контекстом — спор участников оргии, среди которых находится Рафаэль, «был настоящим шабашем рассуждений» (с. 380);

– «дикий хохот взлетал как ракета», звук рога в гостинной звучал как «сигнал, поданный самим дьяволом» (с. 390);

– «Обезумевшее сборище завывало, засвистало, запело, закричало, заревело, зарычало» (с. 390);

– друг Рафаэля Эмиль Блонде воскликнул, что заплатил бы сто су за доказательство существования ада;

– «Взглянуть в этот миг на гостиную — значило заранее увидеть нечто подобное Пандемониуму Мильтона. Голубоватое пламя пунша окрасило лица тех, кто ещё мог пить, в адские тона» (с. 400);

– «Вдруг поднялся сатанинский хохот...» (с. 497);

– «казалось, что над этой адской сценой встаёт образ преступления, не знающего укоров совести» (с. 497);

– одну из дев, обслуживающую Рафаэля и Эмиля, Бальзак наделяет характеристикой «бессердечного демона» (с. 397).

В итоге образ высшего общества, в контекст которого помещён Валантен, выполняя в рондальной форме функцию первого эпизода, в своей сатанинской характеристике ничуть не уступает главному герою и поэтому не вносит никакой разрядки в его развитие.

В качестве второго эпизода в романе выступают интерьеры кабинетов, мастерских, лабораторий учёных — зоолога Лавриля, математика Планшета, механика Шпигхальтера, химика Жафе, пытавшихся изучить сущность талисмана. Круг этих учёных дополнен четырьмя медиками, собравшими консилиум в доме Валантена. В их числе глава органической школы, материалист Бриссе, глава виталистов, экзальтированный и верующий в жизнь после смерти доктор Камеристус, скептик и насмешник, верящий только в скальпель доктор Могреди и крупнейший, всесторонне образованный молодой учёный Орас Бьяншон.

Этот ряд благожелательных учёных в финале произведения заменяется враждебной Рафаэлю знатью, отдыхающей на водах в Эксе и в Мон-Доре, и простыми, сочувствующими Валантену сельскими жителями. В общении с первым он осознаёт своё одиночество, со вторыми — обречённость.

В результате *второй, внешне, казалось бы, более разрежённый в движении к трагической развязке эпизод в своём глубинном развитии оказывается по отношению к главному герою чрезвычайно конфликтным, максимально усугубляющим катастрофичность его положения*¹¹.

Подводя итог нашему анализу некоторых черт рондальной формы, можно сказать, что её проявление здесь говорит об остроконфликтном течении драмы, где каждый наплыв рефрена, выполняющего функцию нависающего катастрофизма, несёт с собой устрашающий эффект, а последовательность эпизодов заострена в сторону его усиления. В такой динамике формы необычайно рельефно выступает довольно ёмкая сетка конфликтов:

- в рефрене более всего проступает межличностный, выраженный в отношениях Рафаэля со стариком-антикваром, Феодорой, а также с неведомой силой, ведущей его к смерти;

- во втором эпизоде межличностный конфликт доходит до непосредственных стычек, одна из которых оканчивается дуэлью Рафаэля с молодым человеком из высшего общества, погибающим от руки маркиза. В том же эпизоде столкновения Валантена с высшим светом приобретают значение конфликта пассионного типа (т.е. личности с толпой);

- все рефрены и эпизоды пронизывает психологический конфликт Рафаэля, в котором противостоят два стремления — желать и мочь, вернее, желание и невозможность его осуществления, объясняющаяся отсутствием у Валантена этической концепции, которая могла бы стать мощным противодействием козням талисмана.

Подобная концентрация имплицитно-эксплицитных конфликтов в судьбе одного героя показывает высокую степень вживлённости в его сознание мысли о катастрофизме, раскрывающей в тернарном архетипе человека-дьявола явное превосходство демонической оппозиции над Рафаэлем. Его постоянные думы об этом сформировали в маркизе стереотип мышления, порождающий на самые разные события одни и те же психические реакции, что в конечном счёте уже при жизни превратило его состояние в сплошной, ведущий к самоубийству невроз¹². В связи с этим рондальность в данном случае является не просто выражением организации художественного текста, а отражением самой действительности.

В целом образ Рафаэля подвергся необычному развитию — из жертвы катастрофизма превратился в его источник, реализовался в нём как угроза для общества и конкретных его представителей, но затем вновь оказался жертвой катастрофизма, а, в сущности, жертвой самого себя и своих собственных желаний. Валантен задумал стать властелином социума за счёт дара дьявола, власть которого не сработала по трём причинам — весьма усреднённой личности маркиза, его слепоты к настоящей любви и из-за того, что полномочия дьявола не смогли подняться до уровня высших сил.

¹¹ Катастрофизм этот передан в сентенции Бальзака, утверждавшего, что «свет гнушается скорбями и несчастьями, страшится их, как заразы, и никогда не колеблется в выборе между ними и пороком: порок — та же роскошь. Как бы ни было величественно горе, общество всегда умеет умалить его, осмеять в эпиграмме; оно рисует карикатуры, бросая в лицо свергнутому королю оскорбления, якобы мстя за свои обиды; подобно юным римлянкам в цирке, эта каста беспощадна к поверженным гладиаторам; золото и издевательство — основа её жизни... Смерть слабым! — вот завет высшего сословия, возникшего у всех народов мира...». (Там же. С. 561).

¹² Как известно, «в истории обладания “волшебным талисманом”, выполняющего все желания, но забирающего за это часть жизни, можно видеть символическое описание невроза. Это символическая форма самоубийства. Всякое желание становится для самого человека запретным, и карается им самим смертью» (Бальзак О. Шагреневая кожа. (<http://hohleinsidler.livejournal.com/9350.html>). [Дата обращения: 26.09.2013]).

Однако старания валантеновской оппозиции в архетипе человека-дьявола тоже не прошли для неё бесследно — талисману они «стоили жизни», антиквар отказался от своей выхолощенной добродетели и пустился во все тяжкие, а Феодора испытала

публичное презрение. Следовательно, со стороны сатанинского мира для залучения жертв в свои сети также необходимы определённые жертвы. И это не случайно. Такое выдающееся творение, как человек, — стоит того.

Список литературы:

1. Бальзак О. Предисловие к «Человеческой комедии» // Бальзак О. Собрание сочинений в 24-х тт. / Сост. Д. Обломиевский. М.: Правда, 1960. Т. I. С. 21–38.
2. Бальзак О. Шагреневая кожа // О. Бальзак. Человеческая комедия: Этюды о нравах. Сцены сельской жизни // Бальзак О. Собрание сочинений в 24-х тт. / Пер. Б. Грифцова. М.: Правда, 1960. Т. 18. С. 337–591.
3. Бальзак О. Шагреневая кожа. (<http://hohleinsidler.livejournal.com/9350.html>).
4. Кантор В.К. О кодах цивилизации // Цивилизации. Выпуск 2. М., 1993. (http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/Kant_KodCiv.php. [Дата обращения: 16.05.2013]).
5. Моруа А. Прометей, или жизнь Бальзака / Пер. с франц. Н. Немчиной и Я. Лесюка; Предисл. Ф. Наркирьера; Ред. Е. Бабун. М.: Прогресс, 1967. 639 с.
6. Приап // Боги и божества Греции. (<http://www.greekroman.ru/priapus.htm>. [Дата обращения: 05.12.2012]).
7. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века: Учеб. пособ. для филолог. специальностей ун-тов и пед. ин-тов. Изд. 2-е. М.: Высшая школа, 1977. 304 с.

References (transliteration):

1. Bal'zak O. Predislovie k «Chelovecheskoi komedii» // Bal'zak O. Sobranie sochinenii v 24-ch tt. / Sost. D. Oblomievskii. M.: Pravda, 1960. T. I. S. 21–38.
2. Bal'zak O. Shagrenevaya kozha // O. Bal'zak. Chelovecheskaya komediya: Etyudy o nrvakh. Stseny sel'skoi zhizni // Bal'zak O. Sobranie sochinenii v 24-ch tt. / Per. B. Griftsova. M.: Pravda, 1960. T. 18. S. 337–591.
3. Bal'zak O. Shagrenevaya kozha. (<http://hohleinsidler.livejournal.com/9350.html>).
4. Kantor V.K. O kodakh tsivilizatsii // Tsivilizatsii. Vypusk 2. M., 1993. (http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/Kant_KodCiv.php. [Data obrashcheniya: 16.05.2013]).
5. Morua A. Prometei, ili zhizn' Bal'zaka / Per. s frants. N. Nemchinois i Ya. Lesyuka; Predisl. F. Narkir'era; Red. E. Babun. M.: Progress, 1967. 639 s.
6. Priap // Bogi i bozhestva Gretsii. (<http://www.greekroman.ru/priapus.htm>. [Data obrashcheniya: 05.12.2012]).
7. Reizov B.G. Frantsuzskii roman XIX veka: Ucheb. posob. dlya filolog. spetsial'nostei un-tov i ped. in-tov. Izd. 2-e. M.: Vysshaya shkola, 1977. 304 s.