



Цвет и звук в романах Бальзака

Н.А. Аносова

кандидат филологических наук

АННОТАЦИЯ

В статье (публикуется в сокращении) анализируется драматургия цвета романов Оноре де Бальзака «Шагреновая кожа» (1831) и «Отец Горио» (1834). Используя символические цвета, различные цветовые детали и мотивы, расставляя цветовые и световые акценты или прибегая к приему «обесцвечивания», Бальзак создает драматургические контрасты и акценты, трансформирует время, передает внутреннее состояние героев. Произведения писателя – результат блестящей адаптации к литературе теории «рефлекса» (отражения), выдвинутой современником Бальзака художником Эженом Делакруа.

Художественная интенсивность и разнообразие цветовых элементов в романах Бальзака – одна из ярких ступеней на пути движения искусства к «цветовому» кинематографу, именно к «цветовому», а не цветному, раскрашенному, как писал в своих работах Эйзенштейн. Киногеничность прозы – одна из главных тем искусствоведческих исследований автора статьи Нины Александровны Аносовой. Талантливый литературовед, киновед и педагог, она, закончив Московский институт философии, литературы и истории (ИФЛИ), более 55 лет отдала преподаванию зарубежной литературы во ВГИКе. Среди ее учеников такие выдающиеся кинематографисты, как Марлен Хуциев, Андрей Тарковский, Василий Шукшин, Геннадий Шпаликов, Юрий Арабов, Карен Шахназаров, Вадим Абдрашитов, Сергей Лозница... Студенты и выпускники ВГИКа постоянно обращаются к ее статьям и исследованиям, участь настоящему (глубокому) анализу и пониманию литературы и искусства.

Цвет, так же как и звук, – важнейший компонент современного кинематографа. Вспомним роль цвета у Эйзенштейна, Тарковского, Антониони, Феллини...

Цвет и звук живут в европейской литературе начиная с ее рождения – с древнегреческих мифов и поэм Гомера. В литера-

драматургия
 цвета, образная
 структура,
 световая гамма,
 игра светотени,
 символический
 акцент, теория
 «рефлексов»,
 цветовая
 метафора,
 художественные
 контрапункты,
 принцип
 троичности,
 цветовые
 рефлексы,
 обесцвечивание
 («бесцветие»),
 обеззвучивание
 («беззвучность»)

туре, предшествующей Бальзаку, цвет наиболее активную роль приобрел в искусстве романтиков. Неслучайно главный символ немецкой романтической литературы выражен в цветке (знаменитый «голубой цветок» в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген»).

Вспомним и «Золотой горшок» Гофмана, где цвет используется для создания драматического контрапункта уже в самом названии. Эпитет «золотой» означает здесь не столько драгоценный металл, сколько воплощение яркости, блеска, красоты, поэзии. Недаром это повторяется в образе золотисто-зеленых змеек, явившихся Ансельму в зеленом кусте бузины. И вот золото стало материалом для создания прозаического предмета домашнего обихода. Название «Золотой горшок» – метафора двойственности, соединения несоединимого – поэзии и прозы.

Ранние шедевры Делакруа, программный роман Гюго «Собор Парижской богоматери» и «Шагреновая кожа» Бальзака появились почти одновременно.

Естественно, что Бальзак, современник романтизма, использует многие элементы романтической эстетики. Его романы подвижны, полны контрастов, постоянных неожиданностей и преобразований; это мир, полный красок и звуков.

В романах «Шагреновая кожа» (1831) и «Отец Горио» (1834) – этих двух художественных прологах в огромный мир бальзаковской эпопеи – мы находим своеобразную драматургию цвета, света, звука.

Роман «Шагреновая кожа» всей своей образной структурой, характером символики явно близок романтизму. Лоскут шагреновой кожи «не больше лисьей шкурки» – этот главный вещественный образ романа, обладающий мистическим смыслом, воплощает тайну самой жизни. И этот талисман имеет цвет, способен излучать свет. Роману, как известно, предпослан графический эпиграф: черная горизонтальная извилистая линия в виде распластанной змеи...

Цвет в романе многозначен, подвижен и распределяется неравномерно. Некоторые сцены «Шагреновой кожи» наполнены прямо-таки фейерверком разнообразных, живых и ярких красок. Другие эпизоды, напротив, намеренно обесцвечены.

В этом раннем романе большую роль играет природа, пейзаж, что позже редко будет встречаться в произведениях Бальзака.

Последнее усилие Рафаэля спастись от власти шагреновой кожи – это попытка приобщиться к природе, поселившись в горной деревне в окрестностях Мон-Дора. Здесь возникает целая россыпь ярких и разнообразных красок. Цвет на этих страницах



Владимир Татолов
(Гобсек)

пронизан солнцем и на наших глазах становится все интенсивнее: «Когда Рафаэль подходил, солнечные лучи падали справа почти горизонтально, от них сверкала всеми красками растительность, и при этом волшебном свете отчетливо выделялись пятна тени, серовато-желтые скалы, зелень листьев всевозможных оттенков, синих, красных, белых цветов, стебли и колокольчики ползучих

растений, бархатные мхи, пурпуровые кисти вереска и особенно ясная гладь воды, где, как в зеркале, отчетливо отражались гранитные вершины, деревья, дом, небо»; «...жужжали лазоревые и изумрудные насекомые». Яркость этих красок как бы выражает закон живописного рефлекса, она усилена, подчеркнута светом: «На этой прелестной картине все сияло, начиная с блестящей слюды и кончая пучком белесоватой травы, притаившейся в мягкой полутени». И лица крестьян раскрашены: у ребенка черные глаза, «коричневый цвет лица», «белая свежая кожа» тела. Это краски природы, краски здоровья: «Здоровье било через край среди этой изобильной природы, старость и детство были здесь прекрасны».

И даже когда умирающий Рафаэль бежит из этого полного живых красок и звуков и естественного света мира, природа словно преследует его и дразнит своей многокрасочностью: «Природа с жестокой игривостью выставляла себя перед ним напоказ». Рафаэля преследует свет, цвет, свечение реки среди желтых песков, звуки музыки и веселый шум на деревенском празднике. А жизнь Рафаэля стала лишь видимостью, лишь светотенью на черном фоне.

Последние эпизоды романа, напротив, почти совершенно обесцвечены. В финале есть сцена парадного ужина, на который слуга Рафаэля тайком от хозяина созвал гостей, чтобы развлечь умирающего, и эта сцена настолько лишена красок, что кажется призрачной. Зала, где ужинают гости, пронизана светом зажженных люстр, звуками голосов и музыки, но цвета нет.

В сцене смерти мы видим лишь два цвета: белый и черный. Полина появляется ночью как ангел смерти – белизна лица, белые одежды, черные локоны.

В романах Бальзака часто встречаются цвета белый и черный, которые в разных сочетаниях приобретают разное значение. Ког-

да эти контрастные цвета включаются в природную цветовую гамму, они сохраняют свое естественное значение контрастных красок. Но, выходя из цветовых комбинаций и составляя цветовой дуэт, они теряют значение контраста и обретают роковой смысл, становясь воплощением смерти, небытия.

В романе очевиден прием создания цветовых и световых акцентов, своеобразных цветовых и световых «ударов». Таинственное свечение талисмана в завязке, яркие цвета и солнечный свет, пронизывающий пейзаж в кульминационных сценах борьбы Рафаэля за свою жизнь, наконец, световое «чудо» эпилога: свечение таинственного призрака женщины, возникающего, быть может, из причудливого сочетания облаков и воздуха. Так в завязке, кульминации и эпилоге как драматургические пики возникают цветовые и световые акценты.

Цветовая и световая гамма романа сложна, подвижна и создает художественные контрапункты, подчеркивающие гротесковые неожиданности композиции романа. Бальзак вообще часто прибегает к эффектам отдельных цветовых и световых пятен. При этом цвет и свет выглядят вполне достоверно. Но нередко за, казалось бы, чисто функциональным использованием цвета проступает вдруг его символический акцент. Мы встречаем этот прием уже в экспозиции романа – в сценах в игорном доме и на парижских улицах: красный и черный цвета самой рулетки, зеленое поле сукна и золотые монеты на нем. Все это вполне достоверно и функционально, но вдруг начинаешь замечать, что в контексте цветовой гаммы романа воспринимаешь эти цветовые пятна как воплощение загадочной сущности самой игры, ее рокового предназначения.

Внутреннее состояние Рафаэля передается через внезапные изменения красок его лица, цветовые пятна: «губы его побелели», «заалели его губы». Цветовые детали сопрягаются со звуками, также отдельными и внезапными. Это «глухие стоны проигравших», «глухой храп, вырвавшийся из груди итальянца», стук слоновой кости о монету, тихое насвистывание Рафаэлем мелодии *De tanti palpiti* и, наконец, «внутренний» звук – «голос смерти», услышанный внутренним слухом Рафаэля сквозь уличный шум.

В сцене блуждания Рафаэля по Парижу мы также встречаем цвета и звуки – достоверные, иногда, должно быть, чисто функциональные, но отобранные Бальзаком так, чтобы раскрыть внутреннее состояние Рафаэля в эти последние часы перед задуманным самоубийством. Он видит бесцветные цветы, головки которых колышет ветер. Лишь на мгновение возникает зеленый цвет, быть может, как промелькнувшая надежда, но над



Игорь Костолевский
(Максим де Трай)
и Владимир Татосов
(Гобсек)

¹ Кстати, звук здесь явно неправдоподобен, субъективен; этого звука с улицы Рафаэль услышать не мог.

головой нависли серые тучи, и надежда мгновенно гаснет. Знаменитые здания Парижа – Лувр, Академия, собор Богоматери, – мимо которых проходит Рафаэль, бесцветны, они лишь отражают «серые тона неба, бледные просветы между туч».

Редкие цветковые, световые и звуковые детали возникают неожиданно, внезапно. Рафаэль вдруг услышал «звяканье монет у себя в кармане», и сразу «улыбка озарила его лицо», «зажгла радостью глаза».

Но Бальзак сравнивает этот «проблеск счастья» с огоньками, «которые пробегают по остаткам сгоревшей бумаги», и финал этого последнего горения – черный пепел.

Цветовые детали на этих страницах предвворяют финальные краски романа. Рафаэль воспринимает мир главным образом в черно-белых пятнах: черное лицо мальчишки-трубочиста, «беленькое личико», белые чулки молодой женщины, выходящей из экипажа. Правда, здесь неслучайно фигурируют также цвет золота и звук золота: золотые монеты, увиденные Рафаэлем через витрину магазина, которые «блеснули и звякнули на конторке»¹. Других красок и звуков нет.

Но когда Рафаэль попадает в антикварную лавку, состояние подавленности переходит в лихорадочное возбуждение.

Образ лавки древностей – это пространная метафора истории мировой цивилизации, всего накопленного человечеством, метафора, которая имеет и объективный и субъективный смысл. Здесь в воспаленном воображении Рафаэля пространство и время расширяются вдруг до пределов всей мировой истории: «Множество образов, страдальческих, грациозных и страшных, темных и сияющих, отдаленных и близких, встало перед ним толпами, мириадами, поколениями». Хаотическое нагромождение неподвижных вещей создает иллюзию их движения: «Корабль из слоновой кости на всех парусах плыл на спине неподвижной черепахи».

Именно в сцене в антикварной лавке отчетливо возникает основной цветовой лейтмотив романа: триада красок – черная, белая, красная. Сначала эти краски как бы выплесками выступают из причудливой игры светотени: «Благодаря множеству причудливых бликов, возникавших из смешения оттенков, из резкого контраста света и тени, эту чудовищную картину оживляли тысячи разнообразнейших световых явлений».

Так воспринимает атмосферу лавки воспаленный взгляд Рафаэля. Но не менее обострен и его слух. Этот хаос звучит, и звуки его неожиданны, прерывисты: «Ухо, казалось, слышало прерванные крики, ум улавливал неоконченные драмы...».

В этом хаосе истории словно растворяется настоящее время действия. И это передается через свет, через само свечение сверкающих «золотом и серебром сокровищ, сваленных там грудями», а также через звук, вполне реальный звук шагов Рафаэля, который в то же время отдается «в его душе, точно отзвук другого, далекого мира».

Высший пик этой сцены – появление антиквара в красноватом круге с лампой в руке. В одежде и облике антиквара выделены три краски: черная (черный бархатный халат, черная ермолка); белая (седые пряди волос); зеленая (маленькие зеленые глаза). После фантазмагии движения вещей возникает неподвижность: «Старик стоял неподвижный, непоколебимый, как звезда, окруженная светлой мглой».

Цветовые, световые и звуковые эффекты этой сцены стремятся расширить ее смысл до христианского мифа о двойственном начале мира. Старик – воплощение дьявольского начала. Смех его над Рафаэлем, жадно схватившим шагреновую шкурку, раздался «подобно адскому грохоту». Но старик при этом ведет себя, как самый реальный антиквар, он вежливо показывает Рафаэлю картину, изображающую Христа. Образ Христа также создан светом и так же, как старик, выступает из мрака, но в облике Христа есть алая краска – цвет самой жизни: «Голова спасителя, казалось, выступала из мрака, переданного черным фоном; ореол лучей сиял вокруг его волос, от которых как будто и исходил этот свет... Алые губы как будто только что произнесли слова жизни...».

Старик – реальность, Христос – произведение искусства, но оба они явления единого мира антикварной лавки, в котором искусство аккумулирует жизнь.

Итак, в сценах в антикварной лавке отчетливо присутствует цветовая триада – черное, белое, красное, которая, за исключением сцен на природе, где она включается в природную цветовую гамму, будет выступать в романе как воплощение трагических крайностей человеческого бытия.

След за эпизодом в антикварной лавке неожиданно возникает другая ключевая сцена романа – сцена оргии в доме банкира Тайфера. Здесь бальзаковская триада проявляется сразу же, но в новом качестве: в описании столовой, выступая как локальные бытовые цвета, специальный отбор которых очевиден. Здесь



Сергей Бехтерев
(Дервиль)

много черного, белого, красного (лакеи в черном, белизна скатертей, вина белые и красные). Но важны и цвета драгоценных металлов – золота и серебра (зала блистает огнями и позолотой). Подробно описывается застолье, но красок мало, роскошь стола изображается главным образом при помощи световых эффектов и звуков оргии, которые словно стремятся заслонить краски. Звуки дисгармонические, нарастающие, «как крещендо у Россини»,

сообщает нам автор. К концу ужина шум адского сборища достигает апогея: «Обезумевшее сборище завывало, засвистало, запело, закричало, зарычало».

Сцена оргии – развернутая метафора парижской жизни бальзаковского времени, подробная картина того состояния общества, которое, как зловещая формула, будет выражено в начале повести «Златоокая девушка»: «Париж – это ад в буквальном смысле слова».

Здесь, как у Данте, есть свои круги: первый круг – мужское застолье, второй – сборище роскошных проституток в гостиной. Красное, белое, черное как повторяющийся цветовой мотив проходят через оба круга этого ада. Символика данной триады выглядит бесспорным отзвуком «Божественной комедии», но значение их иное, чем у Данте. У Данте, как известно, все построено на христианском мистическом принципе троичности, в котором очень существенны и цвета: красное, белое, зеленое (цвета любви, веры, надежды). У Данте – это цвета рая, отчетливо воплощенные в трехцветье одежды Беатриче, когда она встречается Данте в сцене кульминации «Комедии» в земном раю.

В «Аде» мы встречаем иное трехцветье – три лица Люцифера: красное, черное, бело-желтое. Именно эти краски почти повторяет бальзаковская троица. У Данте и у Бальзака использование цвета близко и своей символичностью, но содержание этой символики различно... Цвета у Данте – это цвета вечности, бессмертия, у Бальзака – символы жизни и смерти как небытия.

Неоднозначно используется у Бальзака и зеленый цвет. Если у Данте – это цвет надежды, то у Бальзака он приобретает трагический роковой оттенок. Зеленый – самый распространенный цвет в природе: цвет весны, воплощение возможности бесконечного воскресения, обновления. В «Шагреновой коже» он неоднократно появляется в пейзаже. Но вот зеленый цвет поля рулет-

ки в игорном доме (как мы уже видели, чисто функциональный цвет) перекликается с зелеными глазами антиквара, приобретая зловещий оттенок метафоры судьбы.

В создании образа рая Данте, как известно, использует движение света, градации световых фигур, здесь нет контрастов света и тьмы, все построено на крещендо движения самого света. У Бальзака рай и ад неразделимы, поэтому доминируют контрасты света и тьмы. Но в то же время бальзаковский ад с первого взгляда может показаться раем. В сцене оргии все обманчиво, начиная с внешнего облика женщин. Дно бальзаковского ада – гостиная в доме Тайфера, озаренная светом. Правда, это не свет дантовского неба. Это свет золотой люстры, блеск женских глаз, которые «сверкали ярче потоков света, заживавшего отблески на штофных обоях, на белизне мрамора и красивых выпуклостях бронзы».

Эта обманчивая картина вызвала и внезапные изменения в звуковой партитуре оргии. Грубое, утробное крещендо звуков застолья обернулось шепотом восхищения вошедших в гостиную мужчин, который «пронесся как нежнейшая музыка». Впрочем, «вскоре хаос звуков не только возобновился, но еще усилился»².

Кульминация оргии второго круга создана движением света. Причем искусственный свет сравнивается здесь с естественным, напоминая о дантовском рае: «Вокруг, как блестящая пыль, трепещущая в солнечном луче, дрожала светлая мгла, и в ней шла игра самых затейливых форм, происходили самые причудливые столкновения».

Этой игре света сопутствует звуковая адская фантазмагория: «Бешеные танцы, в которых находила себе выход первобытная сила, вызывали хохот и крики, раздававшиеся как треск ракет». И этот контрапункт света и дисгармоничных звуков сейчас же напоминает нам, что бальзаковский

² О том, что создание этой звуковой партитуры входило в художественную задачу Бальзака, свидетельствует такая фраза: «Смена тишины и шума чем-то напомнила симфонию Бетховена».



Алла Будницкая
(Анастаси)

рай – это ад. Но, кроме того, мы замечаем, что гамма красок здесь не расширяется: те же «роковые» цветные пятна, хотя белое – чаще всего белизна женских лиц и рук, черная – волос и глаз, красная – губ.

Именно в момент кульминации оргии, как в весьма своеобразную раму, Бальзак включает собственно сюжет, создавая неожиданный гротескный композиционный поворот в движении романа. Рафаэль, воспринимая оргию как «причуды кошмара, где

³ Бахмутский В. Предисловие к роману «Шагренева кожа». М., 1983. С. 24.

движения бесшумны, а крики не доходят до слуха», рассказывает журналисту Эмилию Блонде историю своей жизни. Так «исповедь Рафаэля и оргия в доме Тайфера сливаются в одно целое»³.

В этой романной ретроспекции краски и звуки используются гораздо скромнее. Раннее прошлое почти обесцвечено и почти беззвучно. Цвет и звук возникают лишь в рассказе Рафаэля о недавнем времени, о жизни в мансарде бедной гостиницы. Возникает цветовой пейзаж крыш Парижа; здесь впервые краски романа теряют свою роковую контрастность, в них появляются живые оттенки, переходы одной краски в другую. Крыши «бурые, сероватые или красные», «поросшие бурым или зеленым мхом». И в убранстве убогой гостиницы, которую содержит мать будущей невесты Рафаэля Полины, также присутствуют живые краски жизни – голубая, желтая, коричневая, предметы окрашиваются естественным светом – лучом заката.

Но вот Рафаэль в своей исповеди обращается ко времени своего романа с Феодорой, и снова возникают роковые цвета. В первый раз Растиньяк встречает Феодору в белом. При описании убранства ее комнат в цвете упоминается лишь белый полог кровати в ее спальне. Уже потом влюбленность Рафаэля расцветивает Феодору живыми красками, наполняет ее портрет внутренним светом («каштановые волосы оттеняли светло-карий цвет ее глаз с прожилками, как на флорентийском



Борис Плотников
(Граф)

камне», «... в сверкающих ее глазах пробежал как бы судорожный трепет», лицо Феодоры «сияет», «казалось, что сияние дня, сливаясь с нею, ласкает ее и что от ее лучезарных черт исходит свет более яркий, чем настоящий; потом тень, проходя по ее милому лицу, как будто окрашивала его, разнообразя выражения, меняя оттенки»).

Так воображение влюбленного Рафаэля, используя цветочные рефлексы романтической живописи, окрашивает ад светом и красками рая, наделяет существо, несущее смерть, трепещущими, живыми красками жизни.

Как только Рафаэль завершает свой рассказ, разорвавший настоящее время и сценическое пространство оргии, звуки и цвет снова как будто взрываются. Звуки: храп гостей, «хриплые крики», «сатанинский хохот» хозяина дома Тайфера. Цвета при утреннем свете резко изменились, теперь уже ад невозмож-

но было бы принять за рай: лица позеленели, губы побледнели. Лицо Рафаэля резко искажилось: «Выпуклости побелели, впадины потемнели, лицо стало свинцовым». Рафаэль, только что узнав, что он богат, увидел, как резко сократился лоскут шагреновой кожи. «Мир принадлежал ему, он все мог, но не хотел уже ничего».

«Агония» – название третьей части романа. В самом начале мы застаем Рафаэля уже полумертвецом, неподвижно сидящим у камина и страшась испытывать желания. Роковая триада контрастных цветов здесь сразу же выносится на крупный план. Шагреновая кожа прикреплена на стене в спальне к куску белой ткани и обведена красной чертой. Снова черное, белое, красное: белая полоска «между краем черной кожи и красной чертой».

Роковые цвета все более активно преследуют Рафаэля. В театре его подстерегает неожиданность: встреча с антикваром-дьяволом, который, поддавшись вождению, превратится из философа в шута. В его облике Рафаэлю прежде всего бросаются в глаза краски: «Вот так раскраска, – подумал он. – Брови, волосы, бородавка в виде запятой были выкрашены черной краской, морщины были замазаны густым слоем румян и белил». Антиквар, который сравнивается здесь с Мефистофелем, и Рафаэль будто меняются местами. Дьявол отнял у Рафаэля молодость, присвоил ее себе, но эта молодость оказалась лишь раскрашенной маской: «...у маркиза молодые глаза за старческой маской, а у незнакомца – тусклые стариковские глаза за маской юноши».

Театр для Рафаэля оказался местом и других знаковых встреч: с роковым прошлым (Феодора) и с не менее роковым будущим (Полина). Небезынтересно отметить, что в портретах и одной, и другой промелькнули лишь белые пятна («белые зубы» Феодоры и «лилейная белизна» Полины). Создавая свою драматургию цвета и света, Бальзак выделяет своеобразным крещендо главные символические цвета.

Последняя часть романа, как мы уже видели, содержит кульминацию природной цветовой гаммы, вступившей в яростный поединок с цветами бальзаковской триады, в которой смерть поглощает жизнь. Обостряются перепады между использованием цвета и его отсутствием. Есть здесь красочная любовная сцена утреннего завтрака Полины и Рафаэля ранней весной в оранжерее. Шагреновая кожа брошена в колодец, и мир снова заиграл живыми красками – солнце, пестрая листва деревьев, яркие цветы, игра светотени, зеленый цвет. У Полины белая ножка «с голубыми прожилками и черной бархатной туфелькой», смех Полины «как песня птицы». Но праздник внезапно

прерван появлением садовника с остатками шагреновой кожи, вытащенной из колодца.

Бальзак всю жизнь восторгался живописью Делакруа. Ко времени создания «Шагреновой кожи» в салоне уже выставлялись



Георгий Тейх
(Инвалид), Владимир
Татосов (Гобсек)

⁴ Цит. по:
Тастев А. Эжен
Делакруа. ЖЗЛ. М.,
1966. С. 159.

⁵ Там же. С. 161.

⁶ Эйзенштейн С.
Собр. соч. в 6 тт. Т. 3.
М., 1964. С. 490.

⁷ Там же.

ранние картины художника: «Ладья Данте» (1822), «Резня на острове Хиос» (1824), «Смерть Сарданапала» (1827). Делакруа сформировал свою теорию цвета – теорию «рефлексов». «Он изучил все эффекты освещения: на море, на позолоте, на тканях, – пишет Делакруа в своем дневнике о работах Энгра. – Он забыл только одно – рефлекс. О, да! Рефлекс! Он ничего не желает слышать об этом, а между тем

в природе все рефлекс, цвет не существует сам по себе, как звук – отдельный звук не есть еще музыка, надо несколько звуков, надо их сочетать, они друг на друга влияют, они рефлектируют, они отражаются друг в друге, они друг друга окрашивают. Цвета воздействуют друг на друга в природе и в картине – это двойное взаимодействие, это рефлекс рефлексов...»⁴.

«В повести «Неведомый шедевр», созданной примерно в одно время с «Шагреновой кожей», Бальзак читает мысли Эжена, как будто тот подsunул ему дневник»⁵.

Расширение времени и пространства «Шагреновой кожи» до мифа также связано с эстетикой романтизма. Бальзак сам писал о своем романе, что в нем «все иносказание и миф».

Анализируя пластическую и звуковую палитры Бальзака, хочется вспомнить о том, какой отклик в кинематографе находит драматургия пластических и звуковых средств, созданных литературой. Как известно, Эйзенштейн, начиная еще со времени работы над «Броненосцем «Потемкин», создал несколько теоретических работ о цвете. Формулируя в «Первом письме о цвете» эстетические принципы использования цвета в кино, он прямо обращается к опыту литературы. Вот что он пишет о принципах использования цвета в кино: «...из пестрого ковра неорганизованной цветовой действительности мы во имя решения выразительной задачи должны выбрасывать те части спектра, те секторы общецветовой палитры, которые звучат не в тон нашему «заданию»⁶. «Совершенно так же мастер цветового экрана должен интенсифицировать группу отобранных цветовых элементов, взвывать и взвинчивать их до подлинной системы цветовых валеров»⁷.

Особенно любопытно, что в «цветовой разработке» фильма «Любовь поэта» Эйзенштейн для раскрытия судьбы Пушкина прочерчивает путь движения цветовой гаммы, в какой-то степени близкий Бальзаковскому роману. Мысль идти от полнокрасочной гаммы к черно-белой подсказывает Эйзенштейну творчество Гоголя. В произведениях Гоголя от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до «Мертвых душ» режиссер находит изменения гаммы цветовых тонов, связанных с творческой трагедией писателя: «Если так сквозь ткань произведений Гоголя проступает трагическая история их создателя от юности и жизнеутверждающей полнокровности к аскетическому помрачению через движение от красочной полноты к гамме черно-белой, почти экранной строгости, – то такой же путь драматизированного движения цвета проходит сквозь антураж цветового окружения, сквозь который движется к трагической развязке судьба поэта – от беззаботности одесского приволья к холодной снежной пелене (у Черной речки)»⁸. Как мы могли убедиться, цветовая гамма у Бальзака движется гораздо более сложным и богатым пластическим путем, чем в замысле Эйзенштейна.

⁸ Там же. С. 492.

* * *

Роман «Отец Горио», по удачному выражению Франсуа Мориака, – «центральная площадка «Человеческой комедии», и здесь мы находим во многом иное использование цвета и звука, чем в «Шагренево́й коже». Как известно, это роман с полицентрической композицией, в нем описана не судьба отдельного человека, а французское общество бальзаковского времени. Действие происходит в течение трех месяцев – с конца ноября 1819 года по февраль 1820 года, но процессы, показанные в романе, особенно характерны для общества июльской монархии. Чтобы осуществить окончательно сложившийся в это время замысел «Человеческой комедии», писателю нужно было превратиться в «секретаря французского общества», стать «доктором социальных наук».

В «Отце Горио» Бальзак использует колористические и звуковые средства прежде всего для создания образа среды, обстановки действия. Париж и в этом романе – воплощение ада, но выражено это не в романтических взвихренных отдельных сценах и в их неожиданных сочетаниях, как в «Шагренево́й коже», а в создании образа социального пространства. В этом аду есть тоже свои круги, «верх» и «низ»: салоны Сен-Жерменского предместья, которые хотят казаться раем, и пансион Воке, который, несмотря на свои потуги, выглядеть раем не может.

Бальзак неожиданно применяет здесь романтическую теорию колористических отражений, чтобы показать неразделимость, отражение друг в друге «верха» и «низа», противоположных социальных кругов.

Бросается в глаза цветовой контраст – тонов чистых, светлых, ярких и нечистых, тусклых, смешанных. Чистые, ясные краски окрашивают главным образом интерьеры и одежду, внешний облик обитателей высшего света. Смешанные тона, нечистые, грязноватые краски господствуют в описании внешнего вида пансиона Воке и его интерьера, а также в портретах и одежде постояльцев. Вот некоторые примеры: «сюртуки какого-то загадочного цвета», «пожелтевшие воротники», которые носят постояльцы-мужчины, «перекрашенные и снова выцветшие пла-



Кадр из фильма

тья», которые носят женщины, «пожелтевший набалдашник трости» месье Пуаре, «выцветшие полы» его сюртука, «грязная белая жилетка», наконец, такая знаменитая деталь портрета, как грязный козырек из зеленой тафты, который носит над глазами старая дева Мишоне. У Вотрена «крашенные бакенбарды», грудь его поросла «какой-то противной буро-рыжей шерстью».

Даже в портрете юной и чистой Викторины Тайфер использованы смешанные краски: у нее глаза «исчерно-серые», а вся она напоминает «пожелтелый кустик, недавно пересаженный в неподходящую почву».

Краски портрета отца Горио даны в движении: жизнь в пансионе словно обесцвечивает людей. Когда Горио за шесть лет до начала действия романа появился в пансионе Воке, его костюм состоял из ярких, чистых цветов (фрак «василькового цвета», «белый пикейный жилет», глаза были голубыми), а уже через три года цвета его костюма и облика потускнели и начали сливаться с глухими, нечистыми красками пансиона. Он стал носить «зимой и летом сюртук из грубого сукна коричневого цвета и серые штаны». Его напудренные теперь волосы приобрели «грязно-серый с зеленым оттенком», а глаза потухли, выцвели, стали «серо-железного оттенка». В портрете отца Горио до конца сохраняется лишь одна зловещая цветовая деталь – его глаза («красная закраина их век как будто сочилась кровью»).

Лишь портрет Растиньяка, нового человека в пансионе, недавно приехавшего с юга Франции, состоит из ярких, чистых тонов: «кожа белая, волосы черные, глаза синие».

Но, читая роман, замечаешь, что роль цвета отнюдь не сводится к прямому контрасту между цветовой гаммой «верха» и «низа».

Драматургия красок у Бальзака и здесь гораздо более сложна. Бальзак использует чистые, светлые краски внешнего света для создания различного рода контрастов, несовпадений между видимостью и сущностью. «Райские» краски высшего света весьма обманчивы. Светлые, ясные тона в салоне, в костюме и во внешнем облике Анастаси де Ресто (она одета в пеньюар «из белого кашемира с розовыми бантами», ее грудь «просвечивает сквозь пеньюар розоватыми тонами», будуар у Анастаси – голубой) фальшивы, вступают в контраст с ее тайной жизнью.

В интерьере виконтессы де Босеан краски более яркие, и это также, по-видимому, неспроста: швейцар «красный с золотом», лестница белая с золочеными перилами и красной дорожкой, гостиная – серая с розовым. Цвета свидетельствуют не только о богатстве и роскоши, они призваны подчеркнуть (как это скажется потом в сцене бала) то, что для виконтессы эта роскошь может обернуться духовной Голгофой.

Наконец, контраст между светлыми, яркими красками высшего света и обесцвеченностью пансиона становится одним из средств воздействия среды на Растиньяка. Он особенно остро ощущает нищету и убожество пансиона, когда возвращается из великосветских особняков.

Также необходимо отметить, что распределение цвета в движении действия романа весьма неравномерно. Как и в «Шагреновой коже», эстетическое значение здесь имеет не только присутствие цвета, но и его отсутствие. Используя цвет для создания обстановки действия и портретов персонажей на первых страницах романа, Бальзак надолго исключает цвет.

В романе много бытовой конкретности, бытовых деталей. А цветовых пятен мало. Даже в описании пансиона Воке, таком детальном. Подробное описание мебели в комнате отца Горио почти лишено цвета. Упоминаются лишь породы дерева, из которых сделана мебель, на окнах нет занавесок, обои отсырели и отпали, пол в пыли. Единственное броское цветовое пятно в комнате Горио – это лоскут дешевой материи в белую и красную полоску, висящий над кроватью вместо полого. И это пятно лишь подчеркивает убожество и бескрасочность комнаты.

В этой неравномерности в использовании цветовой гаммы скрыто, по-видимому, несколько мотивов.

Цветовая гамма здесь гораздо менее художественно активна, чем в «Шагреновой коже», или, если можно так сказать,

иногда приобретает «отрицательную» художественную активность. Здесь именно «бесцветие» помогает создать образ загроможденного вещами, замкнутого пространства, своеобразную кунсткамеру, по которой многочисленные бальзаковские персонажи движутся, по выражению Вотрена, «как пауки в банке».

На этом фоне с большой резкостью выделяются особые цветовые акценты, между которыми существуют неброские, но ощутимые драматургические контрапункты. Это цветовые решения портретов некоторых главных персонажей в кульминационные моменты их внутренней жизни.

«Звездный час» Викторины Тайфер, ее мгновение счастья – это сцена, когда она в столовой пансиона охраняет сон Растиньяка, когда краски ее лица будто отражают «золотистые оттенки неба». Викторина – ангел романа, и ее портрет в эти мгновения тихого счастья выражает ее ангельскую сущность.

У отца Горио, Христа романа, это мгновение, когда дочери, катающиеся в экипажах на Елисейских полях, улыбнулись ему. В этот момент в его глазах «вся природа золотится, точно залитая лучами какого-то ясного, ясного солнца».

Вотрен – дьявол романа, и цвета его портрета в сцене его ареста, в тот момент, когда полицейские сбросили с него парик, раскрывают его дьявольскую природу. «Кирпично-красные коротко подстриженные волосы придавали его голове, его лицу, прекрасно сочетавшимся с могучей грудью, жуткий характер какой-то коварной силы, выразительно освещая их как бы отсветом адского пламени».

Четвертый пик цветового портрета – облик виконтессы де Босеан в сцене грандиозного бала в ее собственном доме. Сюда парижский свет слетелся специально, чтобы насладиться зрелищем унижения этой блистательной аристократки. Но покинутая, нагло обманутая женщина доказала, что «она сильнее своей муки». И это выразилось не только в ее облике и поведении, здесь важен и цвет ее одежды: «Вся в белом, без всяких украшений в волосах, просто уложенных на голове косами, совершенно спокойная на вид, она не проявляла ни гордости, ни скорби, ни поддельного веселья. Никто не мог читать в ее душе. Можно сказать – то была мраморная Ниобея». Весь облик виконтессы и белые, без всяких украшений одежды позволяют Бальзаку сравнить героиню с античной статуей.

Чистый белый цвет одежды виконтессы обретает величественный и печальный символический смысл, он становится знаком траура по подлинной жизни, воплощением обреченности на духовное одиночество.

Как и в «Шагреновой коже», в финале «Отца Горио» побеждает смерть: обрекает себя на абсолютное одиночество виконтесса, умирает отец Горио, и поэтому в финале и этого романа доминируют цвета смерти – белое и черное. Но значение цвета в этом



Алла Будницкая
(Анастаси),
Борис Плотников
(Граф)

романе по сравнению с «Шагреновой кожей» ослаблено, здесь мы находим отзвуки былой романтической гаммы Бальзака. До конца романа после бала у виконтессы остается больше двух десятков страниц, но в них мы находим всего две цветочные вещественные детали: белый кувшин в комнате умирающего Горио и затем его гроб, «кое-как обитый черной материей». В последних сценах, включая сцену похорон отца

Горио, нет больше ни одного цветочного пятна. Белое и черное. Белое простое платье на роскошном балу. Белый простой кувшин в нищенской комнате умирающего. Убогий черный гроб.

В цветочной гамме романа достаточно активно использован еще один немаловажный компонент: цвета драгоценных металлов и камней. При всей цветочной скупости в описании пансиона Воке тем не менее постоянно упоминается позолота. Это связано прежде всего с отцом Горио, который был когда-то обладателем массивной золотой цепочки, золотой табакерки и который на наших глазах расплющивает ради выгодной продажи последние заветные свои драгоценности: большое блюдо и чашу из серебра.

Богатство, которое уже отравило душу Эжена, мифологизируется в его сознании: «Он видел, как у него над головой пронесся демон, которого легко принять за ангела, тот сатана на пестрых крыльях, что рассыпает рубины, вонзает золотые стрелы во фронтоны на дворцах...».

Золото и драгоценности активно участвуют в параллелях и контрапунктах Бальзака. В отличие от «Шагреновой кожи», в этом романе даже природный мир теряет свои естественные краски, наполняется цветами драгоценных металлов и камней, порабошающих людей не красотой, а стоимостью.

В этом романе Бальзака нет естественного природного пространства как круга свободы, которое в «Красном и черном» Стендаля оказалось способным помочь внутреннему освобождению героя от социальных тисков. Оно не появляется здесь и в том, пусть преувеличенно ярком облике, в каком мы видели природу в «Шагреновой коже». Представляется, что в самом

использовании красок сказывается тенденция к созданию замкнутого пространства. Естественные цвета, цвета природы не употребляются по назначению. Есть голубой будуар Анастасии де Ресто, голубые чулки, даже голубая кайма на дешевых тарелках в столовой пансиона Воке. Но здесь не встретить голубого неба и уж, конечно, никаких романтических голубых цветов.

В этом смысле особенно симптоматично использование зеленого цвета. К дому Воке прилегает садик, и устройство его подробно описывается – есть овощные грядки, плодовые деревья, липы. Но зеленым цветом наделены здесь не живые, а мертвые, искусственные предметы, и это не только потому, что действие романа происходит поздней осенью и зимой.

И роль света в романе также более скромна, более расплывчатая, чем в «Шагренево́й коже». Правда, свет часто выступает как духовное начало и выражает внутреннее состояние персонажей. Бальзак противопоставляет тепло чистых душ, отраженное в их глазах, на их лицах, и огненное пламя нечистых. Свет используется в портретах для выражения внутреннего состояния персонажа в данный момент или при переходе в другое состояние.

Но естественный природный свет в одном отношении выполняет важное назначение. Образ меркнувшего дня – это рама всего действия. Дневной свет, переходящий в сумерки, возникает в самом начале романа при описании пансиона Воке, спуск к которому автор уподобляет спуску в катакомбы, где с каждой ступенькой «все больше меркнет дневной свет, все глуше раздается певучий голос провожатого». И в финале романа в сцене похорон отца Горио снова возникает образ меркнувшего дня. С холма кладбища Пер-Лашез Растиньяк видит вечеряющий Париж, освещаемый первыми огнями.

Так свет создает подвижность, непрочность и в то же время замкнутость самой рамки бальзаковского царства тьмы.

Многое приближает этот роман к драме: и замкнутость пространства с его явными сценическими площадками, и концентрация времени, и характер течения времени. Все события собирают действующих лиц на одной или двух площадках, сцены, происходящие на них, монтируются между собой и разгрызаются как в театре в настоящем времени, в определенные дни и часы. Монологи Вотрена, и в особенности предсмертный монолог Горио, сценичны во всем, быть может, кроме их длины. У них есть начало, середина и конец, они вступают между собой в драматургическую переключку. Кроме отдельных голосов, в романе слышится и хор, своеобразные хоровые партии, стаси-

мы драмы. Это голоса нахлебников, собирающихся в столовой пансиона Воке, стариков, отвергнутых верхом, и юношей, стремящихся подняться к нему.

Использование звуков часто напоминает здесь сценические ремарки.

Драматургия звуков в «Отце Горио» менее ярка и активна, чем в «Шагреновой коже», но она явно присутствует в романе как художественное средство. Отсутствие звуков также воспринимается как продуманный художественный прием. Движения персонажей романа большей частью беззвучны. Шум, звуки связаны чаще всего с голосами. Персонажи этого романа много ходят и ездят в экипажах. Горио, и в особенности Растиньяк, постоянно находится в движении из пространства «низа» в пространство «верха» и обратно. Можно представить себе географию этого движения, его графику и даже ритмы. Но мы почти никогда не слышим звуков их шагов, их движений. И именно эта «беззвучность» так же, как продуманное использование красок и света, помогает созданию образа единого и, еще раз повторю, замкнутого пространства.

Мир Бальзака движется от естественного к противоестественному, от синтеза к распаду, от бесконечного разнообразия к социальному шаблону.

Принцип романтической живописной теории цветовых рефлексов, как уже говорилось, используется в «Отце Горио» для раскрытия деформации, искажения естественных начал, естественных человеческих связей, для описания рефлексов и отсветов, которые отбрасывают друг на друга социальные круги, составляющие единое замкнутое пространство.

Художественная интенсивность и разнообразие пластических и звуковых элементов в романах Бальзака – одна из ярких ступеней на пути движения искусства к цветному и звуковому кинематографу.

И подтвердить это, как и в случае с экранизациями Гюго, вряд ли способны фильмы, снятые по произведениям Бальзака. Их было немало в разные периоды истории кинематографа, но две экранизации «Шагреновой кожи» и три экранизации «Отца Горио» относятся к его еще ранней поре.

Освоение цветовой палитры Бальзака можно в известной мере ощутить в поздних фильмах, снятых по другим романам «Человеческой комедии». Это «Карьерист» Луи Дакена (по роману «Жизнь холостяка», 1962) и шестисерийный телефильм Мориса Казнева по роману «Блеск и нищета куртизанок» (показанный нам в 1977 году). ■