

Эмиль Золя. Портрет работы Эдуарда Мане, 1868 г.

Е. П. Кучборская

**РЕАЛИЗМ
ОМШАЯ ВОЛЯ**

*«РУГОН-МАККАРЫ»
И ПРОБЛЕМЫ
РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
XIX ВЕКА ВО ФРАНЦИИ*

ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКОВСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

1973

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Московского университета*

*„Одна лишь цель—
создавать жизнь.“*

Эмиль Золя

Вместе с веком

«Ветер дует в паруса науки; хотим мы того или нет, обстоятельства толкают нас к тщательному изучению фактов и явлений».

(Э. Золя. Реалисты Салона, 1866)

В

опрос лишь в том, удалось ли мне обобщить в своей книге то, что висело в воздухе в наше время, сумел ли я твердой рукой связать колосья в сноп, смог ли я охватить весь предмет, правдиво передать атмосферу, изобразить людей и явления, убедительно поставить проблему завтраш-

него дня и предначертать грядущее»¹. В цитируемой статье «Права романиста» (1896 г.), написанной через три года после окончания серии «Ругон-Маккары»,

Эмиль Золя, уже с некоторой дистанции оценивая завершённый труд, очень точно определил творческие задачи, встававшие перед ним каждый раз, когда новый роман серии расширял ее масштабы, захватывал все более крупные пласты действительности, открывая неведомые его современнику социальные миры. Отход писателя от первоначального узкого замысла («я хочу изобразить не современное общество, а одну семью») обнаружился уже в первых романах серии, которые один за другим рисовали широчайшую картину французского общества, показывали и отдельных представителей социальных групп и огромные коллективы людей, раскрывали целый мир, в котором угаданы были писателем главные конфликты эпохи.

Творческое наследие Эмиля Золя, свидетельствующее об огромной целеустремленности, высоком гражданском мужестве и неисчерпаемой энергии писателя — циклы его романов, теоретические работы, публицистические статьи, — составило важный, очень своеобразный этап реалистического искусства, формировавшегося в сложных исторических условиях. Действительность Франции последних десятилетий XIX века после Парижской Коммуны поставила литературу перед проблемами, с которыми не сталкивались реалисты первой половины столетия; но и традиционные вопросы требовали в изменившихся исторических обстоятельствах нового осмысления и освещения. Реализм этого периода характеризуют богатство и новизна тем, многообразные поиски форм творческого выражения правды жизни.

Писатель осуществлял свою обширную программу в пору бурного прогресса наук, когда отвергались или ставились под сомнение многие естественнонаучные, политические, философские доктрины и эстетические критерии, казавшиеся прежде бесспорными. Мысль Золя о том, что литературу следует подчинить общей научной эволюции эпохи, а реалистический метод в искусстве должен быть обоснован научной теорией, соответствовала духу времени.

Соединение литературы с передовой научной мыслью, казалось, могло открыть широчайшие перспективы. Но связанный границами буржуазной науки, Золя как новое мировоззрение воспринимал теорию позитивизма,

который, апеллируя к достижениям естественных наук, тем не менее отрицал возможность проникновения в сущность предметов, познания внутренних закономерностей, связей и отношений между явлениями и видел задачу исследования лишь в описании результатов внешнего непосредственного наблюдения и в систематизации фактов.

«Он не был достаточно вооружен. Он не мог защищать свое дело с полной силой»²,—сказал об Эмиле Золя Барбюс, имея в виду подлинно научный ключ к изучению общества — марксизм.

Достаточно сопоставить теоретические статьи Золя, написанные в пределах одного года, чтобы убедиться, насколько затруднен был его путь к истине, как мешали ему позитивистские влияния, наполнявшие его работы противоречиями; но эти же статьи показывают, как Золя отходил от позитивистских воззрений, искал и находил плодотворные решения, обогащавшие его реализм.

В 1880 году Золя выпустил в свет сборник «Экспериментальный роман», составленный из 24 статей; наиболее значительные из них впервые были напечатаны в России в 1879—1880 годах в либеральном журнале «Вестник Европы», издатель которого М. М. Стасюлевич при содействии И. С. Тургенева завязал в 1872 году творческие связи с французским писателем. Это произошло в ту пору, вспоминает Золя, «когда ни одна газета в Париже не печатала моих статей и не поддерживала меня в моей литературной борьбе. В страшные дни нужды и отчаяния Россия вернула мне веру в себя, всю мою силу, предоставив трибуну и публику, самую образованную, самую отзывчивую публику»³. В 1879 году там были опубликованы работы, которые можно считать основными для упомянутого сборника: «Натурализм в театре», «Письмо к молодежи» и давшая название сборнику статья «Экспериментальный роман» (названы в порядке последовательности публикации).

Статья «Натурализм в театре», где отведено значительное место и проблеме романа, наиболее близка к натуралистической эстетике и изобилует декларациями в позитивистском духе: «Натура не нуждается в домыслах», ее должно изображать, «ни в чем не изменяя...». Точность описаний, логическая связь событий, «более

или менее глубокий» анализ, на котором и останавливается писатель, «не отваживаясь на синтез»,— вот требования к литературному произведению, освобожденному от «выводов и умозаключений»: оно «превращается в протокол и только». Но поскольку романисту отводится пассивная роль лишь «регистратора фактов», остерегающегося «выносить суждения и делать выводы», тем самым снимается важный тезис данной статьи Золя: роман—«это современное орудие познания, ... исследование природы, людей и среды...». Ибо ни о познании, ни о правдивом отражении художником действительности нельзя говорить, раз предполагается, что он должен оставаться на уровне чувственного созерцания, не проникая глубже оболочки вещей, не касаясь смысла явлений, не поднимаясь до творческой переработки жизненного материала в своем сознании.

Этот натуралистически обедненный взгляд на творческий процесс приводил Золя в теории к отказу от обобщения (романист придерживается «только фактов, доступных наблюдению», взятых в узко понятой среде); к преуменьшению значения художественной формы как определенной системы, строго законченной и подчиненной внутреннему единству (романиста не заботят более «ни экспозиция, ни завязка, ни развязка», он «не вмещивается в естественный ход вещей»); наконец — к отрицанию роли сознания в творческом акте.

Логическое завершение эта ложная линия получила в концепции «нравственной безличности» созданного бесстрастной рукой произведения искусства, в котором исчезают «следы волнения мастера» и исключается идейная оценка изображаемого («Мы не судим ни тех, ни других»). В обоснование этой позиции Золя приводит аргументы, взятые из области естественных наук: «Невозможно представить себе химика, который стал бы негодовать на азот потому, что этот элемент не участвует в поддержании жизни, или же выказывать нежную симпатию к кислороду по противоположным мотивам»⁴.

В духе механистического схематизма теорий Ипполита Тэна, влияние которого на Эмиля Золя ощущалось главным образом в 60-е годы, в данной статье сближены явления биологического ряда с социальными, придавая исследованию человеческой жизни подобие хими-

ческого анализа; утрачивается целостный взгляд на человека, изучение отдельных страниц его истории может увлечь писателя, «как химика влечет изучение тех или иных свойств какого-либо вещества».

Вряд ли могла бы состояться как крупное художественное явление серия «Ругон-Маккары», если бы автор следовал этим положениям. Цитируемая статья написана после того, как созданы были такие романы, как «Карьера Ругонов», «Завоевание Плассана», «Западня». И впереди — «Жерминаль», «Творчество», «Разгром»... Тупик, в который зашел в своих теоретических рассуждениях Золя, здесь очевиден. Писатель, программой которого было «смотреть прямо в лицо действительности», «заботиться только об истине», нагромождал на пути к ней груды механистических заблуждений, противоречащих действительному направлению его творчества. Золя не считал свои утверждения бесспорными, готов был к тому, что они станут объектом полемики: «Я всего лишь солдат, убежденный защитник истины. Если я ошибаюсь, то мои суждения налицо... Через полстолетия меня, в свою очередь, будут судить и, если я того заслужу, обвинят в несправедливости, в слепоте, в неуместной запальчивости. Я заранее принимаю приговор будущего»⁵.

Но первым полемистом, противопоставившим теории «нравственно безличного» искусства иной, необъективистский взгляд на творчество, был сам Эмиль Золя. В ближайших уже теоретических статьях существенно углублены его представления о задачах искусства.

И в «Письме к молодежи» (май 1879 г.), и в статье «Экспериментальный роман» (сентябрь того же года) упоминается имя Клода Бернара, известного физиолога и патолога, чье «Введение в экспериментальную медицину», опубликованное в 1865 году, сыграло свою роль в формировании «теории экспериментального романа». Свою работу, посвященную этой проблеме, писатель скромно оценивал как «компилятивную», подчеркивая зависимость от ученого: «Я не устану повторять, что все свои аргументы черпаю у Клода Бернара». И теорию детерминизма — всеобщей причинной обусловленности («детерминизм управляет и камнем на дороге и человеческим мозгом») — Золя воспринял во всей прямолинейной жесткости, которую придал ей Клод Бернар. Недооце-

нивая общественный характер психики, писатель намерен экспериментировать в романе «над страстями, над фактами личной и социальной жизни человека так же, как химик и физик экспериментируют над неодушевленными предметами, как физиолог экспериментирует над живыми существами»⁶.

Но все же в статье «Экспериментальный роман» художник сказал, что научный труд Бернара для него «только основа, ... почва, изобилующая... всевозможными доказательствами»; он сохранил самостоятельный взгляд на принципиально важные проблемы (определение содержания эксперимента, его целей, его границ) и обнаружил интерес к таким сторонам эксперимента, которые Клодом Бернаром были меньше всего разработаны.

Хотя ученый и не отрицал, что на определенной стадии эксперимента исследователь может выступать в роли «истолкователя явления», он полагал, что преимущественное внимание экспериментатора должно быть приковано к тому, как происходит явление. «Нашему уму свойственно искать сущность, или *первопричину* вещей, — цитирует Золя Клода Бернара. — Подобной цели мы не можем достигнуть; вскоре мы убеждаемся на опыте, что нам не следует заходить дальше вопроса *каким образом*, то есть дальше непосредственной причины или условий возникновения явления». Сказанное Бернар поясняет примером, характеризующим границы современной ему науки: «Мы не в состоянии узнать, *почему* опиум и его алколоиды вызывают сон, но можем изучить механизм этого сна и установить, *каким образом* опиум или его составные элементы усыпляют»⁷.

Но для Эмиля Золя вопрос почему имел первостепенное значение. Еще в «Письме к молодежи» он говорил о проблеме «современной морали», которой в абстрактно-метафизическом, внесоциальном плане касался и Клод Бернар. Золя придал этой проблеме иное звучание: «Мы ищем причин социального зла, мы производим анатомический анализ, стремясь объяснить причины тех расстройств, которые происходят в общественных классах и отдельных индивидуумах». Конечная цель этих изысканий — возможность «властвовать над добром и злом»⁸.

В статье «Экспериментальный роман» вопрос почему конкретизирован и непосредственно связан с проблемой среды. Мнение Клода Бернара, который отводит решающую роль в человеческой жизни так называемой «внутриорганической среде», не оспаривается Эмилем Золя. Но он не склонен ограничиваться изучением только этой среды: «Не решаясь формулировать законы, я все же полагаю, что наследственность оказывает большое влияние на интеллект и страсти человека, ... но это действие механизма наших органов под влиянием внутренней среды выражается вовне не изолированно и не в пустоте». При изучении какой-либо семьи, объединяющей людей с общими, явными или скрытыми, наследственными признаками, «социальная среда также имеет большое значение»: она «непрестанно воздействует на происходящие в ней явления». И главную задачу романиста Золя видит в изучении этого «взаимного воздействия — общества на индивидуум и индивидуума на общество»⁹.

В понимании и истолковании роли «внутриорганической» и социальной среды автор «Ругон-Маккаров» гораздо ближе подошел к истине, чем его учитель.

* * *

Тенденция к механистическому перенесению законов природы на социальные отношения была устойчива в науке данного периода; взгляды Клода Бернара — только одно из проявлений этой тенденции. Ограниченность антропологического материализма, сводившего науку о человеке к физиологии, позитивистское отождествление социальной жизни с ходом физиологических явлений вызвало протест лишь немногих, наиболее выдающихся представителей общественной мысли. Большой интерес в этой связи представляет философское письмо А. И. Герцена к сыну, А. А. Герцену, имеющее ближайшее отношение к рассматриваемой проблеме. Письмо это, относящееся к концу 1868—началу 1869 года, было впервые напечатано в журнале «*Revue philosophique de la France et de l'étranger*» в сентябре 1876 года. В примечании к публикации А. А. Герцен, физиолог, работавший в

Швейцарии, указывает, что письмо было написано по поводу прочитанной им лекции о функциях нервной системы, в которой он утверждал, что «вся деятельность животных и человека есть просто развитие рефлекса и сводится к нему, как к своему первообразу...».

А. И. Герцен находит, что в брошюре сына «слишком упрощенно» решается вопрос, который «выходит за пределы физиологии». По мысли Герцена, жизнь, «развившаяся до сознания», должна рассматриваться в другом ряду, чем рефлекторные акты. Физиология выполнила свою задачу, разложив человека «на бесчисленное множество действий и реакций, сведя его к скрещению и круговороту произвольных рефлексов; пусть же она не препятствует теперь социологии восстановить целое, вырвав человека из анатомического театра, чтобы вернуть его истории». Представляется очень важной намеченная Герценом граница, обозначающая сферу влияния каждой из названных наук. «Задача физиологии — исследовать жизнь, от клетки и до мозговой деятельности; кончается она там, где начинается сознание, она останавливается у порога истории». Достоянием социологии становится личность, переступившая порог истории, вышедшая «из состояния животной жизни».

Герцен разграничивает понимание личности физиологами и социологами. «... Я для физиологии — лишь колеблющаяся форма отнесенных к центру действий организма, зыблущаяся точка пересечения... В социологии я — совсем иное; оно — первый элемент, *клетка общественной ткани*»; органическое существование возможно без сознания или с сознанием неопределенным, которое сводится к чувству страдания, голода, мускульного сокращения... «Общественное я, наоборот, предполагает сознание»¹⁰.

В письмах «К старому товарищу» (1869 г.) Герцен расширяет свои обобщения, рассматривая личность в ее социальной роли: «Личность создается средой и событиями, но и события осуществляются личностями и носят на себе их печать — тут взаимодействие»¹¹.

Взгляды Герцена, противопоставленные вульгарно-механистическому материализму, вносили ясность в проблему отношений физиологии и социологии, в рассматриваемое время чрезвычайно упрощенную.

В связи с этим важно отметить, что среди далеко не равноценных и часто весьма противоречивых работ, составляющих философское наследие Эмиля Золя, у него есть теоретические положения, по смыслу приближающиеся к цитированным выше материалам; именно эти положения плодотворнее всего сказались в его художественной практике и способствовали углублению его реализма. Во второй части статьи «Экспериментальный роман» Золя поясняет: его суть состоит в том, чтобы «овладеть механизмом явлений человеческой жизни, добраться до малейших колесиков интеллекта и чувств человека, которые физиология объяснит нам впоследствии, показать, как влияет на него наследственность и окружающая обстановка, затем нарисовать человека, живущего в социальной среде, которую он сам создал, которую повседневно изменяет, в свою очередь подвергаясь в ней непрерывным изменениям. Словом, мы опираемся на физиологию, *мы берем из рук физиолога отдельного человека и продолжаем изучение проблемы*, научно разрешая вопрос о том, как ведут себя люди, когда они живут в обществе» (курсив мой.—Е. К.)¹². Задача экспериментального романа — ответ на вопрос: «почему происходит то или иное явление, ... вот в чем ... смысл его существования и основа его морали»¹³.

Создатель теории экспериментального романа отклонял свое право именоваться главой натуралистической школы, хотя именно так его воспринимали. Эмиль Золя видел свое место в ряду писателей, которым удалось «в обстановке глубокого упадка сохранить жизнь французскому роману. Их называют реалистами, натуралистами, аналитиками, физиологами, хотя ни один из этих терминов не определяет с достаточной полнотой их литературный метод; тем более, что каждый из этих писателей имеет свое особое лицо»¹⁴.

Художественный метод автора «Ругон-Маккаров» представляется явлением сложным, разрушающим границы натуралистических догм, прямолинейно декларированных им самим в некоторых теоретических работах, и углубляющим важные элементы теории искусства, созданной реалистами первой половины века.

О реализме Золя следует судить не по отдельным формальным особенностям художественного воссоздания

жизни и не по той или иной черте творческого метода, изолированной от других и абсолютизированной; представление о нем может дать лишь вся структура метода, рассмотренная как полная движения, в непрерывном развитии находящаяся система принципов художественного освоения мира.

* * *

Эмиль Золя воспринимал процесс литературного развития в широких преемственных связях и находил учителей не только в XIX, но и в XVIII столетии: предшественники современного искусства «так уверенно поделили между собой царство литературы — эпический пафос, сферу идеального, воображение, наблюдение и реальность,—что, казалось бы, невозможно проложить рядом с их торными дорогами новые тропы. Казалось бы, роман уже дал все, что мог дать». Но тем не менее автор «Ругон-Маккаров» открыл немало «новых троп», обогащавших и расширявших реалистическое искусство во второй половине века. Сказанное относится не только к художественному творчеству Золя, но и к его широкой литературно-критической деятельности, которая охватывает важнейшие стороны историко-литературного процесса всего XIX века и характеризует автора как выдающегося критика и публициста. После первого журналистского выступления Золя в «Вестнике Европы», открывшего обширный цикл «Парижских писем» корреспонденцией об А. Дюма-сыне, В. В. Стасов писал Тургеневу 30 марта 1875 года: «Я еще более убедился, что он просто самый лучший художественный критик последнего времени. Никто из немцев (мне очень твердо известных) не может сравниться с ним, а Тэн хоть и блестящ, но близорук, мелок и ограничен»¹⁵.

Принципиальное значение в литературно-критическом наследии Золя имеют его суждения о Бальзаке. Ставя своей целью движение вперед, видя новые возможности развития повествовательного жанра, Золя в работах разных лет продолжал называть имя Бальзака как «великого мастера современного романа»¹⁶. Стремление к социально-философскому осмыслению действительности, к исторически содержательному искусству, глубина про-

никновения в реальные отношения людей, широта и своеобразие в понимании и изображении типического — все, что составляло силу критического реализма,—сохраняло для писателя творческий интерес и не раз служило для него критерием. Говоря о Бальзаке в терминах своей эстетической системы, Золя видел в авторе «Человеческой комедии», применившем научный анализ к изучению действительности, родоначальника натуралистического экспериментального романа.

Особенный интерес среди работ Эмиля Золя, где упоминается имя великого реалиста, представляет статья «Человеческая комедия» Бальзака», написанная по поводу издания его сочинений Мишелем Леви и напечатанная в газете «Ле Раппель» в мае 1870 года, за полтора месяца до начала публикации пролога к серии «Ругон-Маккары» — романа «Карьера Ругонов». Статья эта, несравненно более зрелая и глубокая, чем созданный незадолго до нее (предположительно в 1868—1869 гг.) набросок «Различие между Бальзаком и мною», позволяет угадывать творческие интересы и цели самого Золя, дает представление о масштабах его мышления, о социально-историческом подходе писателя к действительности и о его понимании реализма в искусстве.

В данной статье Золя аргументирует и уточняет оценки общего характера, данные ранее, и предлагает, собственно, концепцию творчества Бальзака: его суждения касаются наиболее существенных планов «Человеческой комедии»; его преимущественное внимание привлечено к тому, как Бальзак освещает роль каждого класса в социальном процессе.

Эмиль Золя подошел к определению значения бальзаковского эпоса исторически конкретно. Он не склонен полностью принимать все, созданное «нашим величайшим романистом», и отделяет в его творчестве проблемы и решения, имеющие непреходящую ценность, от моментов, ограничивающих его реализм. В конструкции гигантского здания «Человеческой комедии» он видит неравномерность: «Высокие этажи чередуются с низкими», тут есть и «широкие галереи и узкие коридоры, по которым едва можно протиснуться ползком». Зодчий прорубал ниши и порталы, возводил колоннады, «забывая порой, что надо сделать лестницу». Для своего сооружения он

воспользовался материалами неравной ценности и различной прочности: ему послужили «гипс и цемент, камень и мрамор, даже песок и грязь из придорожных канав». И уже через несколько лет после смерти Бальзака в построенной им башне между этажами образовались бреши, «кое-где обвалились углы», раскрошился гипс... «Но мрамор цел»¹⁷.

В ходе истории будет выясняться истина, станут явными заблуждения мастера, «мало-помалу глина и песок отпадут». Но каменная кладка башни устоит перед разрушением и «остов ее, кажется, сохранится на всегда». Золя увидел «Человеческую комедию» со стороны ее противоречий: декларациям писателя в пользу монархии и церкви он противопоставил объективное значение его обличительного реализма. «Не нужно следовать букве, надо понять дух»¹⁸ творчества Бальзака.

Дворянство — «опора» трона и алтаря — предстало в «Человеческой комедии» в состоянии «агонии и разложения», беспомощным, лишенным чувства ответственности за исторические судьбы нации.

Бальзак «до крови исхлестал» аристократию, показав, что ей суждено лишь «бесславно догнивать»: в этом убеждают образы «слабоумных и ничтожных», бездельных и порочных представителей отживающего сословия, таких, как г-н де Морсоф, молодой д'Эгриньон, Люсьен де Рюбампре, и образы испорченных «до мозга костей», циничных и жестоких «авантюристов от политики», вроде Растиньяка, де Марсе, Ла Пальферина,— всех «трудно пересчитать» в его книгах.

Буржуазный мир, где «эгоисты, честолюбцы, жадные животные» хищно подстерегают добычу, а мученики коммерческой честности, вроде Бирото, являются исключением, мир, «заживо гниющий без доступа свежего воздуха», нашел в лице автора «Человеческой комедии» сурового и справедливого судью. «Узкий и ограниченный ум», пошлость и вульгарность буржуа, сотни раз изображенных Бальзаком, вызывали его отвращение; он ясно дал понять, что «сама по себе буржуазия неспособна создать настоящие ценности»¹⁹.

Скоро уже начнут появляться в романах серии «Рюгон-Маккары» ближайшие потомки бальзаковских персонажей. «Добыча», «Нана», «Деньги»... — в героях

этих книг Золя запечатлел черты буржуазии и дворянства, не получившие еще полного развития в пору создания «Человеческой комедии», взял эти классы в новой исторической фазе, показал вновь изобретенные формы «разграбления общественного богатства». Действительность Второй империи «превзошла воображение Ювенала современности»; персонажи Бальзака, «только еще более наглые и бесстыдные... живут Империей и поддерживают ее, ... имя подобным хищникам — легион». И в каждом из них сохраняется основа социального типа, так ярко и точно воплощенного в Нусингене.

Высшую ценность данной статьи Золя составляет то, что сильные стороны реализма Бальзака, писателя, «который неведомо для самого себя был демократом», он связал с появлением на исторической арене новых общественных сил. Своей насмешкой и негодованием автор «Человеческой комедии» «убил» аристократов и буржуа. Было бы странно, говорит Золя, если бы, изобразив подобным образом этот мир, Бальзак увидел в нем олицетворение всех сил страны. «И конечно не здесь надо искать свободный и живой дух нации»²⁰. В историческую перспективу реализма Бальзака включены классы, представителям которых предоставлено сравнительно мало места в «Человеческой комедии», где буржуазия и дворянство поглотили, кажется, все внимание писателя. Но когда пытаешься понять, пишет Золя, с каким классом Бальзак связывает «животворные силы нации», то убеждаешься, что он находит их «у великого отсутствующего, у народа. Нигде больше он и не мог их найти». Приходя к такому решению, автор «Человеческой комедии» неизбежно должен был противоречить себе «на каждой странице» и постоянно выступать «против своих же убеждений». В плодотворном разрешении этих противоречий видит Золя пафос творчества Бальзака: «Посетуем, что такой огромный ум не сражался открыто за свободу; но признаем, что помимо своего желания он много сделал для нее...»

Эмиль Золя в данной статье подошел к проблеме, которая для него самого была труднейшей. В оценке творчества Бальзака он эту проблему утверждающего начала в реалистическом искусстве разрешил убедительно и точно, связал этот план со степенью отрицания, силой

неприятия Бальзаком тех форм бытия, которые только и может дать человеку капиталистическое общество. «Еще никто не создавал более грозной картины догнивающего старого общества; обнажив его язвы, Бальзак тем самым потребовал его обновления и воззвал к народу»²¹. И в более поздних работах, которые Золя публиковал в «Вестнике Европы», он возвращался к проблемам данной статьи, придавая им еще большую четкость, противопоставляя «католическим и легитимистским претензиям» Бальзака подлинный смысл «Человеческой комедии» — «произведения самого революционного», которое «сокрушает короля, сокрушает бога, сокрушает весь старый мир...»²². Эмилю Золя близка была бальзаковская мысль о писателе, который творит, как «подручный» скрытого еще будущего. «По-моему, он видел будущее смутно и лишь частично, потому что ум его был загроможен сомнительными теориями...» Но разве не нашел он «истинных энтузиастов лишь среди представителей молодого поколения, влюбленных в свободу»? ²³

Резко обличительный характер статьи Золя «Человеческая комедия» Бальзака вызвал недовольство редактора «Ле Раппель» и послужил причиной ухода Золя из газеты.

Принадлежавший к левому крылу французской историографии известный историк Мишле, чьи народническо-демократические воззрения заметно отличались от концепций буржуазно-либеральных историков — Гизо, Тьерри, познакомился с вариантом этой статьи. «Вы написали превосходную критическую статью о Бальзаке, лучшую из всех посвященных ему статей», — так отозвался о ней Мишле в октябре 1869 года в письме к Золя. Свой взгляд на Бальзака Эмиль Золя резко противопоставил мнениям, высказанным признанными критиками еще при жизни автора «Человеческой комедии» и прочно утвердившимся в последующие десятилетия.

* * *

Еще в 1852 году Энгельс назвал имя Бальзака в сопоставлении, которое подчеркивает весь грозный смысл, всю разоблачительную силу «Человеческой комедии».

В письме к Марксу, говоря о некоем эмигранте, высокомерно отозвавшемся о романах «Музей древностей» и «Отец Горио» как о будничных, банальных вещах, Энгельс заметил: «Он не понял ни «Манифеста», ни Бальзака»²⁴.

Именно эта, опасная для собственнического общества, действенность бальзаковского реализма, развенчивающего мифы и проникающего в суть социальных отношений, побуждала буржуазную критику рассматривать творчество Бальзака вне классовых конфликтов его времени, в отрыве от общественно-политической борьбы во Франции первой половины XIX века и отыскивать в его книгах, вопреки очевидности, лишь пассивное бытописание. Среди различных способов «обезвредить» Бальзака, принизить и парализовать его могучее влияние были и попытки оспаривать реалистическую ценность, правдивость созданных им картин и даже утверждать, что огромный мир «Человеческой комедии» — всего лишь порождение болезненной фантазии автора; и измышления касательно безнравственности писателя, которому приписывали вкус к инсинуациям; и, наконец, просто отрицание его самобытности, что давало повод рассматривать Бальзака в одном ряду с такими посредственностями, как, например, Поль де Кок.

Полемизируя с критиками, писавшими о Бальзаке, Золя давал ответ на важнейший вопрос: какие принципы должны быть приняты как главенствующие в современной литературе и «где именно находится сила века»?

Золя выступил против знаменитого Сент-Бёва, непрекаемые мнения которого поддерживались критикой и после его смерти в 1869 году. Автор «Ругон-Маккаров» отверг концепцию Сент-Бёва, отводившего Бальзаку самое незначительное место в истории французской литературы. «Можно ли в наши дни спокойно отнестись к таким утверждениям? «Парижские тайны» повергли в прах творения Бальзака!» Эжена Сю предпочитают автору «Человеческой комедии». Субъективные оценки Сент-Бёва выдают гнев «вышедшего из себя ритор», который не может подняться «до настоящего анализа», неспособен угадать «то решительное влияние, которое Бальзаку предстояло оказать на вторую половину нашего столетия, ... истинная задача столетия от него пол-

ностью ускользает». Об этом говорит «величайшее изумление», с которым критик под конец жизни отмечал влияние Бальзака и Стендаля на французский роман. Самое неприемлемое для Эмиля Золя в работах Сент-Бёва, чью гибкость ума он признает,—это узость зрения критика, который, заполняя свои статьи «множеством второстепенных подробностей» литературной жизни, «ничего не провидит»²⁵. Сент-Бёв, выражавший официальное мнение сначала Июльской монархии, а затем Второй империи, «не чувствовал за собой целой нации»²⁶; это сказалось и в его тенденциозных, несправедливых оценках значения Бальзака.

Деливший славу с Сент-Бёвом «король критиков» Жюль Жанен, чьи «сорокалетние занятия критикой не оставили никакого следа в истории нашей литературы», столь же мало приемлем был для Эмиля Золя. В статье «Жюль Жанен и Бальзак» (1880 г.) Золя показал и оскорбительную развязность и филистерское апологетическое лицемерие этого критика, который «Утраченные иллюзии» расценивал как одну из тех книг, что «появляются сегодня, а завтра уже исчезают во мраке забвения»; а по поводу изображенной Бальзаком в этом романе картины «биржи идей», распространения законов товарного мира на сферу духовной деятельности человека, на литературу и прессу ханжески сетовал: «... как печально видеть, что столь благородная и дорогая нашему сердцу деятельность подвергается нападкам, пусть даже нападают при этом на ее теневые стороны, самые незначительные и незаметные явления. И где?.. В книге, лишенной стиля, лишенной достоинств, лишенной даже следов таланта»²⁷.

Эмиль Золя обращался к критической литературе о Бальзаке тридцати-сорокалетней давности. Например, к статьям забытого уже критика Шод-Эга, который видел в Бальзаке «фальшивый метеор», рано угасший, и в связи с его именем вспоминал то романистку XVII века м-ль Скюдери, «от которой он унаследовал болезненную плодовитость», то патологическую фигуру маркиза де Сада. «Что за странная мысль вытаскивать на свет его детский лепет?»—спрашивал Эмиль Золя и сам же отвечал: но «сколько в наше время насчитывается таких Шод-Эгов»²⁸. И не ошибался.

В наиболее известных исследованиях бальзаковского творчества, созданных современниками Золя, также весьма заметно стремление преуменьшить значение «Человеческой комедии». Существенными своими сторонами работы Эмиля Золя о Бальзаке полемически обращены против концепции, например, Ипполита Тэна, который под покровом признания таланта Бальзака отрицал гуманистическую сущность его творчества. «Открытую любовь к человеческому безобразию» видел он в произведениях Бальзака. «Идеала нет у натуралиста,—писал Тэн,—тем более его нет у натуралиста Бальзака... Ему недостает истинного благородства; его руки, упражняющиеся в анатомических препаратах, грязнят деликатные и чистые вещи; безобразие он еще больше обезображивает... Он торжествует, когда ему приходится изображать низости, ... не испытывает никакого отвращения к подлости...»²⁹. Точку зрения Тэна, изложенную в цитируемой статье «Бальзак» (1858 г.), включенной в 1865 году в книгу «Новые исторические и критические опыты», разделяли многие.

Можно ли утверждать, что Эмиль Золя, выдвинувший принципиально иную концепцию творчества Бальзака, чем все упомянутые, был совершенно одинок во французской критике?

Факты истории литературной критики показывают, что уже в середине 60-х годов намечен был другой подход к бальзаковскому наследию, исторически оправданный и несравненно более справедливый, чем пристрастные оценки официальной критики.

Левый журналист Жюль Валлес — одна из самых ярких фигур республиканской оппозиции против Второй империи, выдающийся публицист и литератор — выступил с лекцией о творчестве Бальзака. Она состоялась 15 января 1865 года в парижском зале для публичных чтений — казино Каде. Запись этой лекции отсутствует, и о ней можно судить лишь по материалам косвенным. Но и в этом случае можно составить представление о выступлении Валлеса, как о событии крупном, которое в восприятии творчества Бальзака открыло новые аспекты и показало высокую социальную ценность писателя.

В третьей части автобиографической трилогии Валлеса «Жак Вентра» — романе «Инсургент» — автор го-

ворит и об этой лекции, как об одном из эпизодов своей политической борьбы. Все же самых существенных сведений — о содержании лекции — роман дать не может. Валлес передает атмосферу в зале во время лекции, реакцию публики, свои ощущения: «Это была почти борьба с оружием в руках»³⁰. Но купюры, сделанные при печатании романа в журнале «Нувель ревю», очевидно, коснулись и состава лекции. Хотя Валлес высказывал свое недовольство неполнотой подцензурного варианта, пропуски в тексте не были восстановлены издателем Шарпантье и в отдельном издании романа в 1886 году.

Однако лекция Валлеса о Бальзаке была настолько заметным явлением, что получила в свое время отклик в прессе: впечатления от нее сохранили и некоторые современники Валлеса. Поэт и драматург Жан Ришпен, присутствовавший в этот день в казино Каде, писал, что Валлес в связи с творчеством Бальзака «развернул свои крайние теории». В стиле «неслыханно едком» этот «исступленный оратор, жестикулирующий, как боксер», нападал на все общественные институты: семью, собственность, порядок, религию; он «громил современную цивилизацию» и водружал на ее развалинах «знамя социальной республики», ошеломляя аудиторию блестящими парадоксами и смелыми идеями. «Полиция вообразила, что это бунт, и закрыла собрание».

В довольно подробном отчете, помещенном в газете «Тан» 18 января 1865 года, через три дня после лекции, взгляд Валлеса на творчество Бальзака вырисовывается яснее. Отдав должное красноречию и независимости суждений лектора, корреспондент пишет: «Тезис г. Валлеса следующий: роман — единственная литературная форма, в которой писатель может проследить развитие страсти и чувства и всесторонне обрисовать во всей правде человеческую натуру. В области романа Бальзак был и остается общим учителем». Среди «новых и смелых мыслей» этого выступления газета отмечает следующую: «Вопреки своим собственным взглядам, несмотря на то, что он роялист, католик, сторонник власти, Бальзак, по г. Валлесу, великий революционер. Отличительное свойство нашей эпохи — анализ, изучение, и вот творчество Бальзака является наиболее полным применением этого».

Парижский корреспондент газеты «Верхняя Луара» писал об огромном успехе лекции Валлеса, который много говорил о политике, оставляя в центре своей речи Бальзака³¹.

Точка зрения Валлеса, оценившего критическую силу и высокое объективное значение «Человеческой комедии», была устойчивой. Он подтвердил ее позднее в статье «Литературная революция» (1882 г.), где отозвался о Бальзаке в духе упомянутой лекции³².

В романе «Инсургент» автор вспоминает и о расплате за эту речь, которая в рапорте окружного инспектора префекту расценена была как «подлинное оскорбление правительства» и повлекла за собою кару — лишение Валлеса скромной должности в мэрии.

Выступление Валлеса, конечно, не могло пройти незамеченным для Эмиля Золя. Он находился в эти дни в Париже, занят был интенсивной журналистской деятельностью и с увлечением уже не первый год изучал Бальзака. В начале 1866 года в редакции газеты «Эвенман» состоялось знакомство Эмиля Золя и Жюль Валлеса. Редакция «Эвенман» недолго могла служить местом их встреч, краткое сотрудничество Валлеса в этой газете прекратилось. Издатель Вильмессан, ловкий литературный промышленник, приглашавший в интересах увеличения тиража и левых журналистов, пишет в своих мемуарах: «Взгляды Валлеса оказались слишком крайними для моей газеты, и я выставил его». Впрочем, Вильмессан отказался печатать и статьи Золя после его выступлений в защиту новой школы в живописи.

Отношения Валлеса и Золя сохранились и после Парижской Коммуны, когда Жюль Валлес, этот «знаменитый борец Коммуны», «искренний друг трудящихся», «замечательный писатель-революционер», как характеризовал его Марсель Кашен³³, вынужден был, спасаясь от смертной казни, эмигрировать в Англию. Золя вел переговоры с Тургеневым о напечатании в России очерков Валлеса об Англии, помог ему опубликовать (анонимно) английские материалы во Франции, в газете «Вольтер»; во второй половине 70-х годов Эмиль Золя выступил с двумя статьями о произведениях Валлеса, созданных в изгнании. Большая статья, посвященная роману «Ребенок» (1878 г.), содержит глубокий, благо-

желательный отзыв, высоко оценивающий реализм этого простого повествования, которое «переворачивает всю душу». Золя находит чрезмерным «пристрастие» Валлеса к политике, но признает: во все свои произведения он вносил «революционный темперамент, непримиримость натуры бунтаря и глубокую любовь к народу, к рабочим и обездоленным. Он не только сочувствовал им, но и боролся, сражался за них».

Статьи Золя противостояли хору злобных, лицемерных возгласов, которыми встретили реакционно-клерикальные круги публикацию первой книги и позднее всей трилогии «Жак Вентра». После возвращения Валлеса из изгнания Золя встречался с ним во время работы над «Жерминалем» и в феврале 1885 года среди стотысячной толпы проводил коммунара Жюль Валлеса в последний путь.

Отношения Валлеса и Золя вряд ли дают основание говорить о большой их общности. Но точки соприкосновения между ними несомненны³⁴. Правда, Валлес полемизировал с теоретическими заявлениями Золя (от которых тот в художественной практике так далеко отступал) и противопоставлял его декларациям о художнике-анатоме, бесстрастном экспериментаторе, свою глубоко человеческую формулу: «Великий художник — это всегда великий раненый»³⁵. А Золя не соглашался с тем, что Валлес вносит в свои произведения открытую политическую тенденцию. Но в исключительно важном для Золя вопросе — оценке бальзаковского наследия — среди всей французской критики единственным человеком, чей взгляд на Бальзака был близок Эмилю Золя, оказался Жюль Валлес.

* * *

В настоящее время во Франции нет ни одного писателя, в чьих жилах не текло бы «несколько капель бальзаковской крови», утверждал Золя. Однако эти «несколько капель» все меньше чувствовались в произведениях французской литературы, созданных в 70-е годы.

Шанфлери и Дюранти как писатели к этому времени сошли со сцены. Но и в 50—60-е годы, когда школа Шанфлери сохраняла свое влияние и глава ее деклари-

ровал в своих теоретических статьях верность реализму Бальзака, «величайшего романиста XIX века», в творческой практике школы обнаруживалась натуралистическая ограниченность кругозора, оставлявшая писателей в стороне от существенных проблем времени, в кругу ближайших наблюдений над узко понятой средой, изображаемой в духе уже формирующейся эстетики натурализма.

Гюстав Флобер, написав «Воспитание чувств» (1869 г.), не вернулся к традиционной форме реалистического романа, углубился в начатую еще в 40-е годы работу над философской драмой «Искушение святого Антония» и к 1874 году закончил третий ее вариант — аллегорическое произведение, очень отдаленное от недавних бурь, потрясавших Францию (франко-прусская война, Парижская Коммуна). Но это и входило в намерения автора. «Чтобы не думать об общественных и личных бедствиях, я вновь яростно погрузился в «Святого Антония», — не раз упоминал Флобер в своих письмах.

Писатель привел в действие тяжкую громаду учености; не знающая границ фантазия создала длинные вереницы аллегорических образов, запечатлевших во множестве форм безумие и религиозное изуверство; в видениях фиваидского отшельника прошли, приняв символическое значение, неисчислимые чудовищные заблуждения человечества, пронеслись боги, «сталкивая друг друга в грязь».

Важная для Флобера проблема, значение которой все яснее вырисовывалось в последние десятилетия века, — проблема границ и связей науки и искусства — получила в «Искушении святого Антония» истолкование в духе глубокого скептицизма и фатализма. В пустой вселенной, где более нет богов, отшельнику явились образы, символизирующие устремления человека к неизведанному. Сфинкс и Химера — вечный вопрос, загадка, мысль, стремящаяся проникнуть в суть вещей, и крылатое воображение — то жаждут слияния, то отвергают друг друга. Химера — Сфинксу: «Не зови меня больше, ибо ты всегда нем... ты слишком тяжел, чтобы догнать меня...». Она парит над горами, перелетает через моря, касаясь побережий своим драконьим хвостом, хохочет, низвергаясь в пропасти, цепляется зубами за клочья туч, ужа-

сает своим стремительным движением Сфинкса, который привык молчаливо чертить кончиком когтя знаки алфавита на песке: «Не бегай так быстро, не залетай так высоко,... ты ускользаешь...» Бессильно Сфинкс погружается в песчаные глубины.

В мучительном смятении Антонию видится один только выход — пантеистическое растворение в мире; он жаждет уйти от сознания, от бесплодной скептической мысли, стать просто не сознающей себя природой, «распространиться всюду, быть во всем,... разрастаться, как растения, течь, как вода, трепетать, как звук, сиять, как свет, укрыться в каждую форму, проникнуть в каждый атом, погрузиться до дна материи,—быть материей»³⁶. Несомненная антицерковная направленность некоторых мотивов «Искушения» не затрагивает сущности этой драмы, в которой Флобер пришел к крайнему философскому агностицизму. Внутренне близка к «Искушению» фрагментарная, глубоко ироничная книга «Бувар и Пекюше», Флобером не законченная. «Критическая энциклопедия в форме фарса», которую сочиняют пожелавшие приобщиться к науке «два добряка» — мелкие чиновники, невежественные и самоуверенные,—содержит «обзор всех современных идей», что дает возможность автору говорить в гротескно-сатирическом плане о «недостатке метода» в области и естественных и гуманитарных наук, о далекой от жизни академичности, с одной стороны, и узкой утилитарности — с другой, о засилии субъективизма и эмпиризма. С большой проницательностью Флобер устанавливает слабость позитивистского метода, невозможность при помощи его отразить сложность и богатство жизни. Но демонстрация в «Буваре и Пекюше» многочисленных заблуждений, предрассудков и противоречий, сохранившихся в науке, заканчивается выводом об относительности всех человеческих познаний и о бесплодности стремлений к истине.

Эмиль Золя в своей крупной статье «Гюстав Флобер» («Писатель» — 1875 г.; «Человек» — 1880 г.), выступая как глубоко понимающий Флобера ценитель и искренний почитатель, заканчивает его литературный портрет тонкими, точными наблюдениями. Стремление к совершенству стиля поглощало все творческие силы писателя в последние годы жизни, истощало и сковывало его. Если

проследить путь Флобера от «Госпожи Бовари» до «Бу-вара и Пекюше», пишет Золя, «то мы увидим, как постепенно растет его увлечение формой, как ограничивается его словарь и как все более и более отдается он разработке внешних приемов, что идет в ущерб жизненности его персонажей. Несомненно, Флобер подарил французской литературе совершенные творения, но как грустно сознавать, что судьба этого могучего таланта воскресила античный миф о нимфах, обращенных в камень! Он медленно цепенел от ног до головы, при жизни превращаясь в мрамор»³⁷.

И сам Флобер порой как тяжесть ощущал власть самодовлеющей формы над собой; тогда в его письмах звучали печальные признания, сомнения, вопросы... «Под нами почва колеблется. Где найти точку опоры? Ни в стиле у нас всех нет недостатка, ни в гибкости смычка и пальцев, свидетельствующей о таланте... Во всяких уловках и завязках мы смыслим, вероятно, больше, чем когда бы то ни было. Нет, если чего нам и не хватает, так это внутреннего начала, сущности, самой идеи сюжета. Мы собираем заметки, совершаем путешествия,—горе, горе! Мы становимся учеными, археологами, историками, медиками, мастерами на все руки и знатоками. Какое это все имеет значение?... Откуда исходить и куда направляться?..»³⁸.

Писатель испытывал потребность в широкой, целостной системе взглядов, подходил к пониманию того, что многие трудности на путях развития его реализма обусловлены не столько упорством сопротивляющейся художнику формы, сколько чертами его мировоззрения.

Среди произведений Флобера последних лет рядом с «Легендой о св. Юлиане-странноприимце», построенной на изысканной стилизации христианских мотивов, вносит драматичный контраст «Простое сердце» (1876 г.)—полная скрытого тепла небольшая повесть, вместившая историю целой жизни,—жизни незаметной, в которой, однако, соединились и каждодневное непоказное мужество, и неисчерпаемая любовь, и поистине безграничное терпение. Совершенная, классически чистая форма этой повести служила глубоко человеческой мысли и приводила на память лучшие страницы знаменитых флюберовских романов. Написанная после «Простого сердца» «Иро-

диада» вновь возвратила Гюстава Флобера к исторической экзотике и пышной декоративности.

Углубляющийся разрыв с реализмом наблюдается в творчестве братьев Гонкур. Романы, созданные Гонкурами после «Жермини Ласерте» («Манетт Саломон» — 1867 г.; «Госпожа Жервезе» — 1869 г.), убеждают в том, что интерес авторов к народной теме, расширявшей сюжетные рамки реализма 50—60-х годов, был быстро исчерпан, их демократические увлечения оказались непрочными. Эдмон Гонкур подтвердил это в предисловии к роману «Братья Земганно» (1879 г.), где заявил, что оценивает литературную судьбу «Жермини Ласерте» лишь как «успех в удачных авангардных стычках»; полной же победы он ожидает от применения избранного им метода к изображению «силуэтов и многоликих образов людей утонченных, живущих среди роскоши... Успех реализма заключается именно в этом (в описании высших классов общества), и только в этом, а не в *литературе о простонародье*...».

Антидемократическая высокомерная декларация Гонкура была твердо и определенно отвергнута Золя: «Нельзя разом «исчерпать» столь обширное поле для наблюдений, как народ... Мы дали народу права гражданства в мире литературы и тут же заявим, что тем, кто придет после нас, уже нечего будет сказать о народе! Но ведь мы могли кое в чем и ошибиться, во всяком случае, мы не могли увидеть все!»³⁹.

За «Жермини Ласерте» — книгой, где писатели близко подошли к реальной, социально обусловленной жизненной драме простого человека, дав, по мнению Золя, «превосходную картину кровоточащей человеческой души», последовали произведения, в которых, при сохранении точной детализации и тонкости психологического рисунка, разрушается структура романа, распадается композиция, исчезает целостный образ. Описания психологических состояний, освобожденные от социальных мотивировок, приобретают все большую изощренность, утонченность. В «Дневнике» Э. Гонкур упоминает, что пытался ввести «дематериализующие факторы» в роман «Госпожа Жервезе» — последний, над которым он работал совместно с Жюлем, и затем в «Братья Земганно», «Фостен». Присутствие этих факторов в «Госпоже Жервезе» ощу-

щается в полной мере, ставя роман на грань декадентской прозы.

«Братья Земганно»—книга, в которой живут воспоминания и автобиографические мотивы звучат искренне, взволнованно, лирично, занимает в этом ряду особое место.

Все остальное, написанное Эдмоном Гонкуром после смерти брата, приближается к эстетической программе, изложенной в предисловии к последнему его роману «Шери» (1884 г.), в котором натуралистический физиологизм принимает формы, близкие декадансу, а бессюжетность выступает как главный принцип повествования: «Чтобы окончательно стать великой книгой современности, роман в своей последней эволюции должен превратиться в книгу чистого анализа». Эти критерии были совершенно приемлемы и для антиреалистической литературы, полностью замкнутой в сфере описания субъективных ощущений.

Капли бальзаковской крови, если воспользоваться выражением Золя, больше всего ощущались именно в произведениях его серии «Ругон-Маккары». Эмиля Золя увлекало творческое развитие всего того, что было заложено в реализме Бальзака; и он был твердо уверен, что новое время, новые события выдвинули проблемы, которые или еще не возникали при жизни Бальзака, или не получили в «Человеческой комедии» разрешения.

На рубеже 60—70-х годов, перед новым поворотом в исторических судьбах Франции, именно Золя стал писателем, который взял на себя задачу создания крупного цикла романов. Самый тип повествования, выработанный автором «Ругон-Маккаров», сохранял связь с традициями критического реализма, внося в историю большой разветвленной семьи черты социальной эпохи, давая широкую по масштабам охвата действительности картину частной и общественной жизни в период Второй империи.

Монументальная эпопея Золя, написанная с широким размахом, лишь формально заключена в рамки Второй империи, от государственного переворота 1851 года до «груды костей под Седаном»; от «Карьеры Ругонов» до «Разгрома». Работа над серией проходила в условиях становления и развития Третьей республики. Картины жизни Второй империи, созданные писателем, историче-

ски связаны с позднейшим развитием буржуазной Франции, отражают процессы, которые, начавшись во время Второй империи, получили свое полное развитие лишь в конце столетия. Сосредоточив в себе огромный социально-исторический материал, охватывая действительность в движении и изменении, некоторые романы Золя запечатлели важные итоговые черты определенного периода, что придавало им особую актуальность в годы Третьей республики, когда они выходили в свет.

Летопись семьи уже в первых книгах серии выросла в картину жизни различных классов Франции. Семейные линии раскрылись в широких социальных связях, а открытые контрасты, пронизывающие всю серию, подчеркивали авторскую концепцию. На страницах романов предстала история: «Империя, возникшая на крови, вначале опьяненная наслаждениями, властная до жестокости, покоряющая мятежные города, затем неуклонно идущая к развалу и, наконец, утонувшая в крови, в море крови, в котором едва не захлебнулась вся нация... Тут и социальные исследования: мелкая и крупная торговля, проституция, преступность, земельный вопрос, деньги, буржуазия, народ — тот, что гниет в клоаках предместий, и тот, что восстает в крупных промышленных центрах, — весь бурный натиск побеждающего социализма, несущего в себе зародыши новой эры...»

Здесь и множество человеческих драм, «здесь истекли кровью все страсти...». Здесь все: «прекрасное и отвратительное, грубое и возвышенное, цветы, грязь, рыдания, смех — словом, весь поток жизни, куда-то безостановочно уносящий человечество».

Этот поток нес в себе множество проблем и фактов, с которыми художнику первой половины века еще не приходилось встречаться; они ждали истолкования, воплощения. Развитие реализма в новых условиях выдвигало новые эстетические критерии и требовало обновления форм искусства.

* * *

Четверть века сосредоточенного, систематического творческого труда посвятил Эмиль Золя своему монументальному произведению — социальной эпопее «Ругон-

Маккары». Романы, входящие в ее состав, создавались в такой последовательности⁴⁰: «Карьера Ругонов» (1871 г.), «Добыча» (1872 г.), «Чрево Парижа» (1873 г.), «Завоевание Плассана» (1874 г.), «Проступок аббата Муре» (1875 г.), «Его превосходительство Эжен Ругон» (1876 г.), «Западня» (1877 г.), «Страница любви» (1878 г.), «Нана» (1880 г.), «Накипь» (1882 г.), «Дамское счастье» (1883 г.), «Радость жизни» (1884 г.), ««Жерминаль»» (1885 г.), «Творчество» (1886 г.), «Земля» (1887 г.), «Мечта» (1888 г.), «Человек — зверь» (1890 г.), «Деньги» (1891 г.), «Разгром» (1892 г.), «Доктор Паскаль» (1893 г.).

Из двадцатитомной серии избраны для монографического анализа в данной работе романы, в которых с наибольшей полнотой раскрываются важнейшие стороны творчества Золя: социально-историческая концепция писателя; идейные и эстетические проблемы, имеющие принципиальное значение для суждений о границах его реализма; существенные черты и противоречия его творческого метода; характер и содержание преемственных связей его искусства с реалистической традицией и сделанные автором «Ругон-Маккаров» художественные открытия, расширяющие и обогащающие эту традицию.

Роман «Карьера Ругонов» — достойный пролог серии «Ругон-Маккары», исторический ключ к ней — вправе претендовать на одно из самых заметных мест в ряду «посмертных разоблачений» (Маркс) тайны рождения Второй империи. Органически связав судьбы действующих лиц с политической историей Франции, кризисом Республики и победой Луи-Наполеона, Золя воплотил в ряде индивидуальных образов социальный тип буржуа, действующего в новых исторических условиях, раскрыл реакционную сущность бонапартизма и положил начало антибонапартистской теме, которая пройдет через многие его произведения. Великолепное разнообразие художественных форм, сочетание известных уже изобразительных средств с новыми приемами реалистической словесной живописи помогло Эмилю Золя в «Карьере Ругонов» с блеском решить серьезную задачу идейного плана — передать глубину социального контраста между «партией порядка» и восставшим народом.

«Завоевание Плассана» — произведение остро-разоблачительное, расширяющее данную в «Карьере Ругон-нов» характеристику бонапартизма, показанного здесь в связях с церковью — одной из его опор, — заслуживает внимания и как социально-психологический роман, в котором нашел отражение интерес Эмиля Золя к глубинным процессам человеческой психики.

«Поэма в духе реальности», совершенно своеобразная по сюжету и стилю, развивающая мотивы философии «радости жизни», и вместе с тем — один из самых ярких в литературе XIX века документов воинствующего антиклерикализма, роман «Проступок аббата Муре» предоставляет возможность судить о важных эстетических принципах Эмиля Золя. И в данном романе и в относящихся к нему материалах раскрывается роль, которую писатель в своей творческой системе отводит воображению, вымыслу и точному наблюдению; уточнено понятие «опыт», истолкованное в его теоретических работах в духе жесткой механистичности.

Роман «Западня», в котором Золя, расширяя социальную тематику своего творчества, обратился к жизни общественных низов, должен быть оценен как значительное явление реалистической литературы. Избрав «эстетически неблагоприятный» материал, писатель открыл в нем источники подлинного драматизма, среди грубой и жестокой прозы повседневности разглядел живую красоту и человечность. Передавая правду этой новой для него действительности, Золя создал богатую, сложную, гибкую форму романа, пришел к интереснейшим решениям в области композиции, ввел в повествование элементы пространственных искусств, наметил новые аспекты в изображении процесса труда, приближаясь в этом к проблемам эстетики XX века.

Особое место «Жерминаля» в творчестве Золя и шире — в литературе XIX века обусловлено масштабами темы рабочего класса, взятого в этом романе уже в его исторической роли — масштабами, несоизмеримыми с «Западней». Закономерно появление данной книги в серии «Ругон-Маккары», автор которой, следуя по пути анализа социально-экономического процесса, подошел, наконец, к основному противоречию буржуазного общества, столкнулся с проблемами и конфликтами, возникающими

в ходе утверждения на исторической арене новых общественных сил, и поднялся до огромных обобщений. В книге, выдвигающей «вопрос, который станет наиболее важным в XX веке», пронизанной ощущением грядущих перемен, писатель искал и нередко находил соответствие между художественными формами и социальной значимостью темы «борьбы труда и капитала».

Представлялось необходимым включить в круг исследуемых произведений «Творчество». Обращение Эмиля Золя в данном романе к проблемам изобразительного искусства — это путь решения и литературных проблем, ибо писатель не рассматривал их замкнуто, в плане узкого профессионализма, но брал крупно, как проблемы искусства, стремясь постигнуть их философский смысл. Книга, заключающая в себе несомненный элемент автобиографичности, освещает наиболее интересные стороны творческих исканий самого Золя — художника, который воспринимал реализм в связях с историческим процессом как категорию развивающуюся, требующую обновления форм и способов типизации.

«Разгром» — предпоследний роман серии «Ругон-Маккары» и подлинный финал всего монументального цикла, логика которого не расходится с логикой истории, характеризует реализм Эмиля Золя со стороны его богатых эпических возможностей.

Исследование названных романов потребовало их сопоставления с текстами других произведений серии, среди которых преимущественное внимание обращено на романы «Чрево Парижа», «Его превосходительство Эжен Ругон», «Нана», «Дамское счастье», «Деньги».

Обращение в данной работе к монографическому анализу романов Золя продиктовано следующими соображениями: в некоторых случаях противоречивость теоретических воззрений Эмиля Золя, широко декларированных автором, затрудняла восприятие читателем его художественных произведений, вносила элемент предвзятости суждений и заставляла воспринимать романы серии как иллюстрации к тем или иным теоретическим положениям Золя. Тем самым обеднялось представление о творческом методе писателя, о сложности и осознанности его художественного мышления. В этом случае важно помнить: индивидуальное видение мира художником практически

находит выражение в образной, а не в абстрагированной форме.

Н. А. Добролюбов высказал плодотворную мысль: «В произведениях талантливого художника, как бы они ни были разнообразны, всегда можно примечать нечто общее, характеризующее все их и отличающее их от произведений других писателей. На техническом языке искусства принято называть это *миросозерцанием* художника. Но напрасно стали бы мы хлопотать о том, чтобы привести это миросозерцание в определенные логические построения, выразить его в отвлеченных формулах. Отвлеченностей этих обыкновенно не бывает в самом сознании художника; нередко даже в отвлеченных рассуждениях он высказывает понятия, разительно противоположные тому, что выражается в его художественной деятельности,—понятия, принятые им на веру или добытые им посредством ложных, наскоро, чисто внешним образом составленных силлогизмов. Собственный же взгляд его на мир, служащий ключом к характеристике его таланта, надо искать в живых образах, создаваемых им»⁴¹.

„Карьера Ругонов“

*«...понадобилась железная рука,
чтобы подавить восстание».*

(Э. Золя. Карьера Ругонов, гл. VI)

В течение трех лет я собирал материалы для моего большого труда, и этот том был уже написан, когда падение Бонапарта, которое нужно было мне как художнику и которое неизбежно должно было по моему замыслу завершить драму,—на близость его я не смел надеяться, — дало мне чудовищную и необходимую развязку». Эти слова Эмиля Золя, датированные июлем 1871 года, предпосланы первому отдельному изданию романа «Карьера Ругонов».

Почти за три года до падения Второй империи Золя начал работу над общим планом серии, сначала десяти-томной, посвященной истории одной семьи. В феврале 1869 года этот план был представлен издателю А. Лакруа с аннотацией каждой книги и характеристикой плана серии: «Изучить на примере одной семьи вопросы наследственности и среды... Изучить всю Вторую империю от государственного переворота до наших дней. Воплотить в типах современное общество подлецов и героев». Через несколько месяцев Золя читал начало «Карьеры Ругонов» литераторам Алексису и Валабрегу. В период с 28 июня по 10 августа 1870 года роман печатался в оппозиционной газете «Сьекль»; публикация была приостановлена из-за событий франко-прусской войны. Отдельным изданием он вышел в октябре 1871 года. Первый роман серии, расширившейся позднее до 18 и затем до 20 романов, должен был стать прологом к «естественной и социальной истории одной семьи в эпоху Второй империи».

В экспозицию «Карьеры Ругонов» вынесена, однако, сцена, по смыслу и масштабам несоизмеримая с любым эпизодом из естественной истории рода; сцена, которую, не ограничивая ее значения, вряд ли можно рассматривать как только эпизод из социальной истории одной семьи. В плане, представленном издателю Лакруа, Золя писал: «Исторической рамой первого эпизода послужит государственный переворот в провинции — вероятно, в каком-нибудь городе Варского департамента»¹. Но исторические события составили не только раму первой книги задуманной серии и выступают отнюдь не в роли фона. Исторический факт, взятый в связи с жизненной основой, обуславливает конфликт в романе, выступает как сила, развивающая человеческие судьбы, движет сюжет повествования.

На выбор Эмилем Золя «рамы» для «естественной и социальной истории одной семьи» несомненно оказала влияние историческая обстановка во Франции 60-х годов, в преддверии Парижской Коммуны.

Маркс в письме к Кугельману от 3 марта 1869 года замечает: «Во Франции происходит очень интересное движение. Парижане снова начинают прямо-таки штудировать свое недавнее революционное прошлое, чтобы

подготовиться к предстоящей новой революционной борьбе. Сначала *происхождение Империи — декабрьский государственный переворот*. Последний был совершенно позабыт, подобно тому как реакции в Германии удалось совершенно вытравить воспоминания о 1848—1849 годах»².

Маркс называет авторов, чьи книги о государственном перевороте почти двадцатилетней давности обратили на себя чрезвычайное внимание и выдержали по нескольку изданий. Это буржуазный республиканец Э. Тено³, прудонист О. Верморель, бланкист Э. Тридон⁴. Все партии, кроме бонапартистов, упиваются этими «посмертными разоблачениями или, вернее, воспоминаниями прошлого». Впрочем, как указывает Маркс, «либеральные и нелиберальные прохвосты, принадлежащие к официальной оппозиции», включились в кампанию посмертных разоблачений, имея в виду своекорыстные цели — желание «жульнически использовать ближайшие выборы». Бонапартисты в свою очередь напомнили либералам июнь 1848 года, когда буржуазные революционеры фразы оказались на стороне «порядка, семьи и собственности».

Но, с другой стороны, к посмертным разоблачениям обращалась демократическая оппозиция, близость к которой чувствуется на многих страницах романа Золя. Можно утверждать, что ни в одном из произведений беллетризованной истории и художественной литературы, созданных в рассматриваемый период, тайна происхождения Империи не была раскрыта с такой точностью и глубиной, как в «Карьере Ругонов» — книге, написанной с публицистическим темпераментом и памфлетной заостренностью. История вошла в роман о карьере Ругонов как его основа. Начав свой цикл от «западного государственного переворота», воплотив в образах основные социальные силы, которые способствовали наступлению во Франции «эпохи безумия и позора», Эмиль Золя занял место на передовых позициях в войне вокруг недавнего исторического прошлого.

«...классовая борьба во Франции создала условия и обстоятельства, давшие возможность дюжинной и смешной личности сыграть роль героя»⁵, — писал Маркс. В ночь на 2 декабря 1851 года совершился бонапартист-

ский государственный переворот⁶. Власть была захвачена «авантюристом, скрывающим свое пошло-отвратительное лицо под железной маской мертвого Наполеона»⁷.

Герцен в конце декабря 1851 года («Письма из Франции и Италии») передавал непосредственные впечатления от происшедшего: «Второе декабря, несмотря на то, что все его ждали, поразило всех... Республика пала зарезанная по-корсикански, по-разбойничьи, обманом, из-за угла». Луи-Наполеона «ничто не связывало. Иностранец, выросший вне Франции, он не делил ни хороших, ни дурных качеств французов, он их подсматривал и хладнокровно помечал. Постоянно изучая жизнь своего дяди, он в ней не мог найти ничего, кроме беспредельного презрения к французам и к людям вообще. Терять этому человеку было нечего, ожидать всего. Три года присматривался он и рискнул на верное»⁸.

Демократические силы Франции пытались отстоять Республику, рожденную революцией 1848 года. 3 декабря в парижских предместьях Сент-Антуан, Сен-Марсо выросли баррикады. Виктор Гюго — очевидец и участник событий — в памфлете «Наполеон Малый» так описывает день 4 декабря: «Уличные бои принимали угрожающий характер. Весь центр Парижа внезапно ошетинился редутами, забаррикадированные кварталы образовали огромную трапецию между Центральным рынком и улицей Рамбюто, с одной стороны, и бульварами, с другой; эта трапеция замыкалась на востоке улицей Тампль, а на западе улицей Монмартр. Густая сеть улиц, перерезанная во всех направлениях редутами и укреплениями, с каждым часом принимала все более грозный вид и напоминала крепость... баррикады вздымались вплоть до самого предместья Сен-Мартен... В Латинском квартале... волнение было сильнее, чем накануне; в Батиньоле били сбор...»⁹.

Правительственные войска жесточайше расправлялись не только с защитниками баррикад, но и с уличной толпой. «... Ирод перебил младенцев, Карл IX уничтожил гугенотов,—писал Гюго,—Луи Бонапарт изобрел новый вид массового убийства — убийство прохожих»¹⁰. Баррикадные бои продолжались еще несколько дней, и только 10 декабря в Елисейском дворце бонапартисты-

победители начали дележ государственных должностей и добычи. Юг Франции охватило широкое повстанческое движение, для борьбы с которым были направлены бонапартистские войска. В «Истории одного преступления», говоря о кровавом терроре, положившем начало Второй империи, Гюго заметил: «Без этой кровавой бойни Второе декабря было бы всего лишь повторением Восемнадцатого брюмера. Резня спасла Луи Бонапарта от плагиата»¹¹.

Впрочем, оснований говорить о плагиате осталось достаточно. В памфлете «Наполеон Малый», написанном Виктором Гюго в 1852 году, в первые дни изгнания, яркие страницы с документальной точностью рисуют различные моменты политической карьеры будущего контрреволюционного диктатора. Похождения в Италии; фиаско в Страсбурге в результате неудачной попытки свергнуть Луи-Филиппа; Америка; Швейцария. Опереточная высадка в августе 1840 года в Булони, выглядевшая как карикатура на высадку Наполеона I в Канне: «Он сошел на берег в маленькой треугольной шляпе на голове, с золоченым орлом на знамени и с живым орлом в клетке»¹². Видели, как прирученная царственная птица парила над головой Луи Бонапарта, не в силах оторваться от кусочка сырого мяса, спрятанного в треуголке претендента на французский престол. При нем свита в шестьдесят человек — «лакеев, поваров, конюхов, переодетых французскими солдатами, в мундирах, купленных в Тампле, с пуговицами 42-го пехотного полка, сделанными на заказ в Лондоне. Он бросает деньги прохожим на улице, размахивает шляпой, поднимая ее на острие шпаги и сам же кричит: «Да здравствует император!»¹³. Стреляет в офицера. Попадает в солдата. Спасается бегством. Его хватают. Присуждают к пожизненному заключению в Гамской крепости. Шесть лет в Гаме проходят в литературных трудах, к чему и раньше Луи Бонапарт обнаруживал склонность. Он публикует, находясь в тюрьме, «Исследование о сахарной промышленности» и брошюру «Наполеоновские идеи», где император изображен как поборник гуманизма. Луи Бонапарт поглощен изучением «язвы народных бедствий» и поисками средств ее излечения. Результатом этих занятий явилось сочинение «Искоренение пауперизма» (еще в 30-х годах в «Полити-

ческих мечтаниях» он называл себя республиканцем, а в «Исторических фрагментах» заявлял: «Я прежде всего гражданин, а потом уже Бонапарт»).

Виктор Гюго гораздо более трезво смотрел на легенду об императоре-республиканце, чем современная нам буржуазная историография, которая на протяжении последних десятилетий активно поддерживает этот поразительно живучий вымысел. Гюго писал: «Бонапарт охотно разыгрывает социалиста. Он чувствует, что тут ему открывается поле действия, пригодное для его честолюбия». Книгу «Искоренение пауперизма» узник послал одному из своих друзей с запиской, которую,—продолжает Гюго,—«я видел своими глазами: «Прочитайте эту работу о пауперизме и скажите, как вы думаете, может ли она *принести мне пользу?*»¹⁴. После шестилетнего пребывания в крепости, переодетый в платье каменщика, Луи Бонапарт бежал в Англию, чтобы появиться в 1848 году на политическом горизонте Франции.

Приведя много красноречивых фактов деятельности Луи Бонапарта, создав выразительный портрет человека, который был «смешнее Фальстафа», а стал «страшнее Ричарда III», Виктор Гюго остановился перед исследованием исторических условий, позволивших авантюристу захватить в стране с развитыми общественными традициями императорский трон. Правда, Гюго пишет о его сподвижниках: «Сочетание известных душевных свойств создает некую категорию людей, для которых Луи Бонапарт является своего рода естественным центром... Диоген искал человека с фонарем в руке, этот разыскивает людей, помахивая банковым билетом. И находит»¹⁵.

Но характеристика сил, поддерживавших Бонапарта, остается в достаточной степени общей, давая место такому, например, истолкованию событий: «Расскажем то, чего еще не видела история: убийство целого народа одним человеком»¹⁶. Маркс, говоря о памфлете Виктора Гюго «Наполеон Малый» как о произведении, заслуживающем внимания, однако, отмечал: «Самое событие изображается у него, как гром среди ясного неба. Он видит в нем лишь акт насилия со стороны отдельной личности. Он не замечает, что изображает эту личность великой вместо малой, приписывая ей беспримерную во всемирной истории мощь личной инициативы»¹⁷.

Событие, которое для Гюго выглядело как насильственное деяние одного человека, у Эмиля Золя в прологе к серии — романе «Карьера Ругонов» обнаружило цели людей, которые устремились к Луи-Наполеону, как к «естественному центру». Золя сделал многое для выяснения социального смысла бонапартизма.

* * *

Начало романа «Карьера Ругонов» и его конец разделяют всего несколько дней: первые дни декабря 1851 года, полные тревожной неопределенности и борьбы, когда из Парижа в провинцию доходили противоречивые слухи об опасности, угрожающей Республике, и об успехах бонапартистов. Между романтически-возвышенной, поэтической картиной ночного похода повстанцев, вынесенной в экспозицию романа, и трагическим финалом, повествующим о гибели Республики и торжестве реакции, помещены события нескольких десятилетий. Разветвленная, свободно разместившая большие временные пласты, но безупречно логичная композиция постоянно отступает от событий недавних к отдаленным и показывает человеческие судьбы в их личной и социальной обусловленности.

«Можно с непреложностью убедиться, какой блеск приобрел наш язык, пройдя через пламя лирической поэзии,—писал Золя через несколько лет после создания «Карьеры Ругонов».—Язык, стершийся за три столетия его употребления в духе классицизма, стал притупившимся орудием и потерял свою силу. Понадобилось, повторяю, поколение лирических поэтов, чтобы украсить его новой чеканкой, обратить его в широкий, гибкий и блестящий клинок»¹⁸. Речь, прошедшая через пламя поэзии, придала страницам, открывающим роман, романтическую интонацию, внесла в повествование благородную патетику.

«Завтра на рассвете я ухожу,—сказал юноша своей подруге. —Сегодня часть плассанских рабочих уже ушла из города, завтра и остальные уходят к своим братьям». Он произнес слово «братья» с пылким восторгом.

Влюбленные, прощаясь, шли среди полей, которые спали «в безмерно холодном покое», среди пашен, вы-

глядевших в декабре, как «серые туманные озера». В ярком свете зимней луны дорога в Ниццу, скованная холодом, белая от инея, казалась серебряной лентой. Сильвер и Мьетта кутались в один широкий плащ. «В их объятии была трогательная и чистая братская нежность». Эти прекрасные дети были олицетворением молодости народа, его духовного и физического здоровья.

«Я ведь иду сражаться за наши права,—объяснял Сильвер опечаленной расставанием Мьетте.—Я не мстить иду... Когда мы поженимся, нам нужно будет очень много счастья. И вот за этим счастьем я и пойду завтра утром... Вот увидишь, дай только вернуться. Мы все будем жить счастливо и свободно».

Появление республиканских колонн на фоне величественного и прекрасного пейзажа создает во вступлении к роману атмосферу героического энтузиазма. Ночной зимний пейзаж одухотворен присутствием множества людей: «Марсельеза заполнила небо, как будто гиганты дули в исполинские трубы... Сонные поля сразу проснулись...» Игра света и теней наполнила долину Вьорны. «Весь огромный амфитеатр от реки до Плассана, весь этот гигантский водопад, по которому струилось голубоватое сияние, словно покрыт был несметной невидимой толпой, приветствующей повстанцев». Дорога превратилась в поток, волна шла за волной и, казалось, «им не будет конца».

Золя внес четкий, стремительный ритм в это неудержимое движение, передавая его безостановочность, бескрайность. Тень от высокой насыпи падала на дорогу и не позволяла различать идущих. Но откос обрывался, пропуская тропинку к берегу Вьорны, и «лунные лучи, скользя через этот пролет, бросали на дорогу широкую полосу света». На мгновение каждый отряд появлялся в этом пространстве, ослепительно освещенный, видимый до мельчайших черт. В потоке света возникали и исчезали люди. Сильвер не успевал называть отряды, «они опережали его слова»; пока он перечислял идущих, еще два новых батальона успевали пересечь «полосу белого света». Были мгновения, когда Мьетте казалось, «что не они идут, а Марсельеза уносит их... Людские волны текли вместе с потоками звуков».

Повстанцев было около трех тысяч, но в романтически приподнятой, эмоциональной картине героического шествия это число воспринимается как многократно увеличенное, раскрывая социальный смысл экспозиции романа.

«Лесорубы из Сейских лесов... Из них сформирован отряд саперов,—сказал Сильвер, когда показались рослые парни с топорами, отточенные лезвия которых сверкали в лунном свете...—Повстанцы из Альбуаза и Тюлета. Я узнал кузнеца Бюрга... Они, наверное, присоединились сегодня. Как они спешат... У нас не хватает ружей. Смотри, у рабочих одни только дубины».

За хорошо одетыми колоннами из Фавероля шли маленькие группы по десять—двадцать человек в коротких куртках, какие носят крестьяне на юге. Орудия своего труда они грозно несли как оружие: вилы, косы, заступы земледельцев... «Деревни выслали всех своих здоровых мужчин». Отряд из Шаваноза—«всего восемь человек, но какие молодцы». Назер, Пужоль, Валькерас, Сент-Этроп, Мазе, Ле-Гард, Марсан, вся северная сторона Сея...

Великолепный динамизм этой сцены достигает высшего напряжения. Сильвер все быстрее перечислял отряды, которым не было конца, а Мьетте виделось, «что с каждым его словом колонна все стремительнее движется вперед. Скоро она превратилась в буйный вихрь...».

Мьетта сказала Сильверу, присоединившемуся к отряду плассанцев: «Я остаюсь с тобой». И не зная, как выразить благодарность людям, «которые жалеют обездоленных» и произнесли доброе слово об ее отце, сосланном на каторгу, она попросила умоляющим голосом: «Дайте мне знамя. Я понесу его».

Мьетта накинула на свои плечи плащ алой подкладкой кверху. «Освещенная белым светом луны, она стояла перед толпой точно в широкой пурпурной мантии, спадавшей до земли». Капюшон плаща напоминал фригийский колпак. Мьетта прижимала к груди древко кроваво-красного стяга, развевающегося над ее головой. «В это мгновение она казалась олицетворением девственной Свободы». В облик ее Эмиль Золя привнес нечто от образа, составляющего центр знаменитой композиции «Свобода на баррикадах», созданной художником-роман-

тиком Эженом Делакруа, «непокорный гений» и «трепет руки» которого он высоко ценил и чтил.

* * *

Социально-историческая тема, занявшая столь значительное место в «Карьере Ругонов», потребовала иного творческого метода, чем тот, что начал складываться у Эмиля Золя в ранних его произведениях, где штампы романтического искусства заслоняли собой реалистические мотивы, только намеченные и не получившие развития («Сказки Нинон»—1864 г.; «Исповедь Клода»—1865 г.; «Завет умершей»—1866 г.). Метод «Терезы Ракен» (1867 г.)—книги, в которой впервые проявляется интерес Золя к теории наследственности и физиологическим проблемам¹⁹, — оказался не более пригоден для романа «Карьера Ругонов», хотя в серии «Ругон-Маккары» проблемам наследственности предназначено было серьезное место.

В теоретических исканиях Золя данного периода еще не откристаллизовались идеи научного экспериментального искусства, которые составят суть его натуралистической теории в работах конца 70-х годов и в следующем десятилетии.

А сейчас, хотя он и взял эпитафией к «Терезе Ракен» слова известного историка, философа-позитивиста, теоретика литературы и искусства Ипполита Тэна: «Порок и добродетель — такие же продукты, как купорос и сахар», нельзя забыть, как молодой писатель Эмиль Золя полемизировал с признанным мэтром по основным положениям его теории. В статье «Ипполит Тэн как художник» (1866 г.), свидетельствующей о большом увлечении начинающего литератора работами Тэна, Золя, однако, возражает против принципа абсолютного детерминизма — обусловленности, допускающей распространение биологических закономерностей на социальные и идеологические изменения,—принципа, выдвинутого в философско-эстетической системе Тэна на первое место. Говоря о рациональных сторонах теории Тэна, рассматривающего интеллектуальную деятельность человека как следствие «трех воздействующих на нее факторов: расы, среды и исторического момента», Золя критически оцени-

вает ее применение в работах автора: «Я опасюсь г-на Тэна, обладающего сноровкой фокусника, который незаметно убирает с глаз все, что ему мешает, и выставляет напоказ лишь то, что ему выгодно... Я его люблю и восхищаюсь им, но ужасно боюсь дать себя одурачить; и впрямь, в его системе есть какая-то жесткость, прямолинейность, заранее заданная всеобщность, которые настораживают меня и заставляют думать, что вся она есть измышление педантического ума, а отнюдь не абсолютная истина»²⁰.

Теории Тэна вряд ли могли служить задачам, которые ставил перед собой Золя в прологе к задуманной серии — романе «Карьера Ругонов». Здесь уместнее вспомнить плодотворные традиции реалистического искусства первой половины XIX века, творческий опыт автора «Человеческой комедии».

Внутри художественного метода Золя боролись противоречивые тенденции, и в серии «Ругон-Маккары» соседствуют произведения, такие различные по своей идейной и эстетической значимости, как, например, «Земля» и «Разгром». В период написания «Карьеры Ругонов» и в ближайшие за тем годы яснее всего ощущается преемственная связь Эмиля Золя с искусством первой половины XIX века. Однако и в этот период реализм Золя не повторяет реализм Бальзака. На это обратила внимание русская критика, с глубокой заинтересованностью встретившая публикацию изложения «Карьеры Ругонов» в журнале «Вестник Европы» (июль—август 1872 г.) и отдельное издание романа в конце этого же года. В. Чуйко писал, что Э. Золя заслужил крупную известность «не только общественным и политическим значением своих романов, но также и оригинальностью приемов, исключительной индивидуальностью своего таланта... Последний его роман («Карьера Ругонов») свидетельствует уже о громадном развитии таланта...»²¹. Рецензент «С.-Петербургских ведомостей» в номере от 5 января 1873 года говорит о «Карьере Ругонов» как о произведении, которому в современной французской литературе нет равного «по серьезности замысла, новости приемов, свежести красок, художественности обработки. Талантливый автор Ругонов является вполне сформировавшимся ярким представителем нового реализма».

Позднее Золя сказал в статье «Эдмон и Жюль де Гонкур»: «Бальзак завладел пространством и временем, занял все свободное место под солнцем, так что ученикам его, тем, кто шел по его гигантским стопам, пришлось долго искать, прежде, чем им удалось подобрать несколько забытых колосков на скошенной им ниве. Своей необъятной личностью Бальзак загрозил все пути, роман стал как бы его добычей; он наметил в общих чертах даже и то, чего не мог сделать сам...»²².

То, о чем Золя с большой скромностью говорил как о «нескольких забытых колосках», касалось и сущности и форм реалистического искусства второй половины XIX века с его стремлением расширить сферу изображения действительности и воссоздать все стороны человеческого бытия; с его интересом к конфликтам, возникающим в процессе выдвижения на историческую арену новых общественных сил; с его особенностями образного мышления и новым пониманием словесной живописи.

* * *

В творчестве Золя невозможно разобраться в отрыве от политики, от конкретных фактов социальной борьбы его эпохи. Общественная атмосфера во Франции во время создания «Карьеры Ругонов» накануне Парижской Коммуны позволила писателю воспринять тему судеб революции 1848 года в широких исторических ассоциациях. Частые выступления его в оппозиционных газетах «Трибюн» и «Ла Клош» в годы 1868—1870 с политическими памфлетами против Второй империи свидетельствуют об устойчивости его антибонапартистских взглядов.

Вряд ли можно утверждать, что Золя доступен был весь исторический смысл и значение Парижской Коммуны. За несколько дней до того, как совершилась пролетарская революция в Париже, в письме Золя из Бордо от 2 марта 1871 года Полю Алексису еще явственно звучат опасения: «Вы сделаете большую ошибку, если поедете сейчас в Экс... Прованс — страшная вещь. Я только что изучал его к своему величайшему ужасу»²³. Однако уже в ближайшие месяцы, в апреле — мае 1871 года, Золя в опубликованных газетой «Марсельский Семафор» «Парижских письмах» рассказывает о днях Парижской

Коммуны в тоне, полном сочувствия коммунарам. А. Миттеран в книге «Золя-журналист» (1962 г.) приводит фрагменты из этих публикаций. «Конечно, я отношусь с большой симпатией к настоящим рабочим, к тем, кого нищета или убеждения толкнули под дула пушек, я не боюсь это повторить» (из корреспонденции от 28 апреля 1871 г.)²⁴. В середине кровавой недели (21—28 мая) Золя писал о терроре правительственных войск: «Никогда еще в цивилизованные времена подобное страшное преступление не опустошало город». О падении Парижской Коммуны, о трагедии на кладбище Пер-Лашез — расстреле коммунаров, о продолжавшейся кровавой расправе версальцев с участниками Коммуны Золя говорит в корреспонденциях от 28 мая, 31 мая, 13 июня.

Нельзя не отметить при этом, что, высказывая коммунарам сочувствие, Золя не встречал понимания в ближайшей к нему среде литераторов, в частности—у Ипполита Тэна. Здесь можно сослаться, например, на письмо Тэна к Леону Кладелю — писателю-демократу, глубоко связанному с революционным движением, стороннику и певцу Парижской Коммуны. Познакомившись с книгой новелл Кладеля «Босые», опубликование которой в 1873 году было актом гражданского мужества, Тэн писал ему: «Мне кажется, что, будь я главой правительства, моей первой задачей после прочтения ваших книг было бы — удвоить число жандармов»²⁵.

К различию общественно-политических позиций Золя и Тэна необходимо вернуться в связи со статьей автора «Ругон-Маккаров», оценивающей деятельность Тэна-историка.

Статья «Французская революция в книге Тэна» была написана Золя через две недели после выхода в свет второго тома обширного труда Ипполита Тэна «Происхождение современной Франции» и опубликована в России в майской книжке журнала «Вестник Европы» за 1878 год.

Рассматривать эту статью как просто рецензию, пусть мастерски написанную, значит — существенно ограничить ее значение. Она — выдающееся явление даже в блестящем публицистическом наследии Золя и, что особенно важно, историческая концепция автора «Ругон-Маккаров», его взгляд на революционную инициативу

народа изложены здесь с наибольшей полнотой. Интерес статьи и в том, что она уточняет проблему отношений Золя и Тэна. Соглашавшийся с некоторыми положениями эстетической программы Ипполита Тэна Золя резко разошелся с ним в оценке определенного исторического периода и шире — во взгляде на движение народных масс.

Выступая до 70-х годов в основном с умеренно-либеральных позиций, Тэн встретил Парижскую Коммуну враждебно. Напуганный выступлением пролетариата в 1871 году, он в своей книге, как говорит Золя, «освещает прошлое светом настоящего». Освещение событий Великой французской буржуазной революции Ипполитом Тэном выглядит как своего рода образец фальсификации истории. Гюстав Флобер, сам далекий от понимания Коммуны и с предубеждением относившийся к народным движениям прошлого, писал неодобрительно, что Тэн не должен был бы «являться «под эгидой реакции». Что касается его книги, то тут что-то не так... Он не лжет, но и не говорит всей правды, что равносильно лжи»²⁶.

Представители французской прогрессивной исторической мысли критически отнеслись к реакционному труду Тэна. А. Олар в статьях 80-х годов и в книге «Тэн — историк французской революции» (1907 г.), Ж. Жорес в «Социалистической истории» (тт. 1, 2—1901 г.) полемически выступали против Тэна. Эмиль Золя, статья которого написана много ранее указанных работ, первый дал принципиальную справедливую оценку «Происхождению современной Франции» Ипполита Тэна.

Размышляя о причинах, побудивших Тэна выступить с этим сочинением, Золя пришел к выводу: для того чтобы исследователь, питавший антипатию к изучению ближайших фактов, занялся событиями вчерашнего дня, «нужно, чтобы он испытал какое-нибудь потрясение». Не будь этого потрясения, он остался бы в стороне от бурного периода истории, «в сфере своих любимых умозрений». Золя полагает, что план данной книги «родился в уме Тэна вследствие событий 1871 года»: слишком явно просвечивает сквозь кажущееся бесстрастие аналитика «политическая тревога».

Тэн позаботился, чтобы источники его выглядели неопровержимо: он пользовался документами из Нацио-

нальных архивов, перепиской многочисленных должностных лиц, принадлежащих к разным ведомствам, описаниями очевидцев. «Тэн — судебный следователь, он опирается на факты». Однако нельзя не вспомнить при этом мысль Анри Барбюса о том, что фактографии самой по себе еще не достаточно, чтобы добиться точности в передаче действительности. «Смысл факта, который не вставлен в правильную перспективу целого, способен принимать разные формы... Предоставим говорить фактам. Допустим. Но по крайней мере представим их в правильной перспективе»²⁷. В полемике с Тэном Золя подходил к этому важнейшему выводу о роли «правильной перспективы», от которой зависит воссоздание неискаженной картины целого.

Итак, говорит Золя, остается посмотреть, как Тэн «сгруппировал эти факты и какие более или менее логические последствия извлекает из них». Тенденциозность автора Золя обнаруживает уже в нарушении пропорций при группировке материала: аргументы, говорящие «за», почти вытеснены аргументами «против». Выслушана лишь одна сторона: Тэн с «бессознательным пристрастием» приводит свидетельства только так называемых «честных людей», отвергая все, что может быть истолковано в пользу участников революции.

Для Золя неприемлема исходная позиция Тэна, стремящегося доказать, что «революция была делом одной горсти бунтовщиков», являющих собой «население без корней». Запечатлев картины бедствий предреволюционной Франции, разоренной, «истощившей всю свою кровь и все свои деньги», Тэн, вопреки сказанному, начинает уверять, что восемьдесят девятый год создан агитаторами из сада Пале-Рояля, где Камилл Демулен 12 июля 1789 года, за два дня до взятия Бастилии, произносил речь, призывающую к борьбе против высших сословий. В толпе, наполнявшей Пале-Рояль, этот «центр проституции, картежной игры, праздности», Тэн рисует различные типы деклассированных элементов: бессменные заседатели кофеен, «шатуны по вертепам», авантюристы, неудачники, зеваки, праздношатающиеся, непризнанные литераторы, адвокаты без клиентов, клерки без службы... Кроме того — иностранцы. «Итак, вот творцы французской революции... Это вызывает улыбку», — замечает

Золя. «Спрашиваю вас, что мог бы сделать Пале-Рояль, не будь позади него целой Франции». Полемизируя с Тэном, он приводит аргументы экономические, социальные, политические в доказательство закономерности и неизбежности Великой французской революции.

Золя отверг укоренившуюся в реакционной историографии легенду, которой охотно пользовался и Тэн, о кровавых страшилищах, «выходящих из-под земли в дни восстаний» и наводящих ужас на добропорядочных людей. «Восстание набирает в свои ряды людей из народа, с которыми мы встречаемся среди белого дня на улицах, и если лица становятся страшны, то потому, что страсти искажают их».

Позиция Тэна, «исполненного нежности» к привилегированным классам, продиктовала ему страницы, звучащие, как злобный пасквиль. «Я все более и более утрачиваю в Тэне натуралиста»,—пишет Золя, вкладывая в этот термин свое представление об объективности и научной честности. Тщательный анализ исторических материалов и освещение их в труде Тэна привели Золя к выводу, что взятая на себя исследователем роль бесстрастного якобы наблюдателя, регистратора фактов, не помешала ему тенденциозно исказить события. «Этот том написан, в сущности, против революции». Ипполит Тэн услышал от Эмиля Золя слова, в которых звучит ясное понимание идейных позиций автора «Происхождения современной Франции»: «Мы касаемся здесь самой сущности идеи Тэна. Народное самодержавие — вот что вызывает его ненависть, его гнев»²⁸.

При анализе пролога к «естественной и социальной истории одной семьи»—романа «Карьера Ругонов», в котором судьбы представителей двух поколений раскрыты в конкретных исторических связях, в высшей степени важно иметь в виду историческую концепцию автора «Ругон-Маккаров», в основных своих принципах резко противопоставленную реакционной историографии, концепцию, отражающую интерес, сочувственное отношение Эмиля Золя к народным массам, его демократизм.

Во вступлении к «Карьере Ругонов» показано, как силы сопротивления Республики, рожденной 1848 годом и защищающей себя от смертельной опасности в 1851 году, пробиваются из самых глубин народной жизни.

«Вот отряд из Палю,—продолжал называть идущих Сильвер... Вот те, в блузах — деревообделочники... А те, что в бархатных куртках, должно быть, охотники. У них хорошее оружие, и они умеют с ним обращаться... А вот и деревни пошли... Розан, Верну, Корбьер!.. И это не все, ты сейчас увидишь! У них одни только косы, но они скосят солдат, как траву на лугах. Ну, конечно, мы победим. Вся страна с нами! Взгляни на их руки. Черные, крепкие, как железо. Конца не видно... Кастель-ле-Вьё! Сент-Анн! Грей! Эстурмель! Мюрдран!..»

Границы этой сцены расширены. Уже не только на пути — на далеких утесах, и лугах, и пашнях, в рощах и зарослях, казалось, звучат человеческие голоса, и нет ни единого уголка, «где не укрывались бы люди, которые с гневной силой подхватывали припев. Поля зывали о мщении и свободе», и от ропота толпы камни содрогались на дороге.

Вынесенная в экспозицию романа картина величественного и грозного шествия повстанческих колонн через Гарригские горы и долину Вьорны имеет такую силу эмоционального воздействия, что ее не смогут заслонить другие эпизоды «Карьеры Ругонов». В подтексте дух этой сцены сохраняется до конца повествования. А пластический, зрительный образ Мьетты в развевающемся алом плаще, со знаменем Республики, реющим над головой, воспринимается как эпитафия к роману, события в котором будут измеряться масштабами истории.

* * *

Идейной и композиционной основой романа стал контраст между миром, устремленным к свету, движению, и силами, воплощающими «дух Плассана», дух провинциального города с его атмосферой общественного застоя, омертвевшими традициями, упорным консерватизмом. Один из многочисленных очагов реакции на юге Франции, Плассан (вымышленное название) в меру сил помог покончить с Республикой, поддержав Вторую империю. Золя раскрыл глубинные процессы, благодаря которым успех авантюрного государственного переворота

2 декабря 1851 года в Париже мог быть закреплён в провинции — в многочисленных Плассанах, где политическая обстановка складывалась примерно одинаковым образом.

«Дух города» оживает в крупных обобщённых планах. Золя в данном романе менее щедр на подробности, потоки которых переполняют позднее многие его произведения. В социально насыщенных описаниях Плассана и его жителей деталь редко носит узко-бытовой характер. В «Карьере Ругонов» Золя может быть ближе всего к тем творческим принципам, о которых сказано в его теоретических статьях второй половины 70-х годов, когда в своей художественной практике он иногда уже заметно отступал от этих плодотворных принципов: «Описания — вовсе не самоцель для нас, — говорил он, — мы больше не описываем ради самих описаний, из прихоти или склонности к цветистым фразам. Мы полагаем, что человек не может быть отделён от среды, что одежда, жилище, город, провинция дополняют его образ». Золя так определяет понятие «описание»: это «состояние среды, которым обуславливается и дополняется облик человека»²⁹.

Воссоздавая «дух Плассана» в романе, через который пройдет тема революции, добиваясь правдивости целого и частей, Золя не соглашался с теми историческими романистами, которые ищут истину «в мелких причудливых фактах, а не в широком потоке истории», пренебрегают «крупными историческими чертами, чтобы безмерно раздуть мелочи»³⁰. Не «раздувая мелочей», Золя тем не менее в общем художественном строе «Карьеры Ругонов» отвел детали значительную роль, возложил на нее сложную функцию. В этой связи представляет интерес статья Золя, посвященная Альфонсу Доде. Как высшую хвалу автор «Ругон-Маккаров» произносит о Доде слова, отмечая черты, которыми сам был щедро наделен: «Он придал своему искусству мускулистость, благодаря интенсивности своих эмоций и интенсивности иронии», ему никогда не доставало «хладнокровия, чтобы оставаться за кулисами»³¹.

Интенсивность эмоций и иронии самого Золя не оставила в «Карьере Ругонов» места для детали, бесстрастно зафиксированной в потоке жизни. Выхваченная из действительности, она претендует на большое типическое

значение и заключает в себе высокую степень обобщения.

Плассан — город собственников — обнесен старинным крепостным валом. «Достаточно ружейного залпа, чтобы разрушить его нелепые украшения», но вал стоит. Сторож на ночь запирает древние ворота, чтобы Плассан, «словно пугливая девица», мог спать спокойно. «Дух города — его трусость, эгоизм, косность, ненависть ко всему, проникающему извне, его ханжество и стремление к замкнутой жизни выразились в этом ежедневном замыкании ворот двойным поворотом ключа». Плассан, запершись крепко-накрепко, говорит: «Я у себя». Иногда на этом бесцветном скучном фоне появляется яркое живописное пятно. На пустыре св. Митра, где раньше было кладбище, останавливаются кочующие цыгане: «Свирепые с виду мужчины, безобразные высохшие женщины, а между ними на земле барахтаются очаровательные цыганята». На вольном воздухе, не зная стеснений, народ этот на глазах у всех ест, спит, развешивает свои отрепья, жжет костры, дерется, обнимается — живет по непонятным законам.

Почти графическая четкость описания воскресной прогулки в Плассане придает законченность наблюдениям автора над соотношением классовых сил в городе, где «сколько кварталов, столько отдельных мирков».

Дворяне после падения Карла X, свергнутого Июльской революцией, выглядят как живые мертвецы, которым «надоело жить». Люди «без проблеска деятельности», они проводят лето в своих усадьбах, зимой сидят у камина. «В их квартале царит гнетущий покой кладбища»³². Впрочем, этот покой на время нарушится, когда представится возможность покончить с Республикой.

Буржуа в старой части города, где царят патриархальные устои и сохраняются черты бюргерского уклада, занимаются коммерцией: вся торговля сводится к сбыту местных продуктов — прованского масла, вина, миндаля.

Буржуа нового города — тщеславный зажиточный мирск, состоящий из удалившихся от дел коммерсантов, адвокатов, нотариусов — пытаются несколько оживить Плассан новыми веяниями. Они говорят рабочим «дружище», ищут популярности, читают газеты, осмеливают-

ся подтрунивать над «пережитком прошлого» — крепостным валом, однако испытывают сильное и приятное волнение, когда маркиз или граф удостоит их легким поклоном. «На деле эти вольнодумцы весьма почитают власть и готовы кинуться в объятия первого попавшегося спасителя при малейшем ропоте народа». Но ропот народа слышен редко. Промышленность в Плассане — это несколько местных фабрик по изготовлению фетровых шляп, три-четыре небольших кожевенных и один мыловаренный завод. «Рабочие составляют всего лишь пятую часть населения и теряются среди досужих людей».

Маршруты воскресных прогулок с поразительной четкостью указывают границы между сословиями. Закоренелое чувство социальной дистанции не позволяет жителям города смешиваться. У каждого сословия своя дорога. Буржуа нового города сразу сворачивают на проспект Мейль. Дворяне прогуливаются по южной аллее проспекта Совер, простой народ довольствуется северной. Каждое воскресенье «взад и вперед, вверх и вниз» — более ста лет соблюдается заведенный порядок. И никогда «ни одному рабочему, ни одному дворянину не приходит в голову перейти на другую сторону. Их разделяет шесть или восемь метров, но между ними тысячи лье».

Эти невидимые границы воспринимаются плассанцами как незыблемые: «Даже во времена революции они не переходили на чужую аллею».

С политической историей Плассана карьера Ругонов связана органически. Но Золя реализовал свой замысел объективно в более широких масштабах, выясняя роль французской провинции в судьбе крупных исторических сдвигов. Консерватизм, рутина, застой, обусловленные социально-экономическими факторами, выступают как черты широкого типического значения. «Когда в Париже дерутся, в Плассане спят... Пусть рушатся троны, возникают республики, — город сохраняет спокойствие».

Однако спокойствие это обманчиво. Провинциальная инертность, над которой потешаются в Париже, таит «предательства, тайные убийства», чьи-то победы и поражения. Обманчиво и добродушие провинциальных буржуа. Впечатление безмятежной тишины разрушает фраза, которая врывается в спокойное, слегка ирониче-

ское описание и звучит как взрыв страстного негодования: попробуйте только, «затроньте их интересы, и эти мирные люди, не выходя из дому, убьют вас щелчками так же верно, как убивают из пушек на площадях».

Исторический переворот стал для персонажей из «Карьеры Ругонов» своего рода испытанием, которое выявило в социальном типе буржуа черты подспудные, сохранявшиеся в потенции уже длительное время. Психология буржуа, исследованная так полно великим автором «Человеческой комедии», раскрылась в новую историческую эпоху с таких сторон, которые в героях Бальзака еще не могли быть реализованы. Персонажи Золя, сохраняя основу буржуазного характера, наделены чертами своего времени и заметно отличаются от монументальных «последних могижан» типа Гранде или даже Нусингена. Герои «Карьеры Ругонов», преследуя цели накопления, вступают уже в сферу прямого политического действия.

В феврале 1848 года, положившем конец Июльской монархии, буржуазия ликовала. Но у рантье революционный пыл «вспыхнул и угас, как солома»³³. Во времена монархии они могли наслаждаться праздностью или обогащаться, а при Республике жизнь была полна «всевозможных потрясений», буржуа дрожали «за свою мошну, за свое безмятежное эгоистическое существование». Золя показал сущность социального типа буржуа, поставленного в новые исторические условия: враждебность его осуществляемым идеям демократической революции и закономерность поворота в сторону реакции. «Город мирных буржуа и трусливых торгашей неминуемо должен был примкнуть к «партии порядка».

«Дух города» сказался и в том, как быстро перед лицом общей опасности договорились собственнические сословия. Соблюдавшие дистанцию во время воскресных прогулок, никогда не нарушавшие «параллельных линий» маршрутов, дворяне и буржуа оказались вместе: «Важно было одно—добить Республику». Хотя дворяне и духовенство не рассчитывали на большие выгоды от Второй империи, но отложили на будущее осуществление своих надежд и присоединились к бонапартистской буржуазии, «чтобы доконать республиканцев». Все они свирепели при мысли об угрозе их собственности.

Когда появились слухи о притязаниях принца-президента Республики Луи-Наполеона на императорский престол, это не смутило буржуа: «Ну что же, мы провозгласим его кем угодно,—только бы он перестрелял этих разбойников-республиканцев»³⁴. Вырождение гражданского чувства, всеядность трусливых обывателей приводили к тому, что не только принца-президента,—они готовы были «приветствовать хоть турецкого султана», лишь бы он смог «избавить Францию от анархии».

Однако при всей ненависти к Республике ни один плассанец не решился бы превратить свою гостиную в политический центр и тем открыто заявить о своих убеждениях, о симпатиях или просто лояльности к назревающему государственному перевороту. Воплощавшие «дух города» персонажи «были в сущности просто болтуны, провинциальные сплетники, злопыхатели, всегда готовые посудачить с соседом о Республике, особенно если ответственность падала на соседа».

Инертность, чувство самосохранения, вытеснившее все другие чувства, аполитичность плассанцев в острых исторических условиях создавали обстановку, в которой могло быть положено начало карьере Ругонов.

«Час Ругонов настал».

* * *

В Плассане «до 1848 года прозябала малоизвестная малоуважаемая семья, главе которой, Пьеру Ругону, суждено было в будущем, благодаря исключительным обстоятельствам, сыграть весьма важную роль».

1848 год Золя называет как рубеж. «Исключительные обстоятельства» (политическая ситуация во Франции в годы 1848—1851) позволили наконец-то выдвинуться семье, которая на протяжении десятилетий безуспешно рвалась к богатству. Не сумев разбогатеть и добиться видного общественного положения посредством коммерции, Ругоны положили начало своей карьере, создав и пустив в обращение политические капиталы.

Основательницей рода была Аделаида Фук, единственная дочь богатого огородника, умершего в сумасшедшем доме, о которой поговаривали, что она, как и ее отец, «не в своем уме». Повод для этого давали и «рас-

терянное выражение» ее лица, и «странные манеры», и какое-то расстройство ума и сердца, заставлявшее ее «жить не обычной жизнью, не так, как все». В предместье полагали, что у нее «совершенно отсутствовал всякий практический смысл».

От недолгого брака Аделаиды с крестьянином Ругоном, батрачившим в ее усадьбе, родился сын Пьер, положивший начало ветви, к которой принадлежат его дети: наделенный огромной энергией честолобец, крупный политический игрок и интриган Эжен Ругон; столь же энергичный, как и его брат, опасный авантюрист и циник, способный и на крайний риск и на крайнюю расчетливость, подвизавшийся в политических и финансовых сферах Аристид Ругон, изменивший фамилию на Саккар; дочери — Сидония, сводница и маклерша со склонностью к темным махинациям, и Марта — жена торговца Франсуа Муре, наиболее полно воплотившая в себе наследственные черты Аделаиды Фук; наконец, далекий от семьи, погруженный в свои исследования ученый, которого называли просто доктор Паскаль, точно забывая, что его фамилия — Ругон. Он представлял собой «один из типов, часто опровергающих законы наследственности. Время от времени в семьях рождается существо, в котором проявляются только созидательные силы природы: Паскаль не походил на Ругонов ни духовно, ни физически».

В следующем поколении ветви Ругонов обнаружатся несомненные признаки упадка: сын Аристида Максим — вялое аморальное существо, способное вести только праздную жизнь, расточая добытое не своими руками золото; внебрачный сын Аристида Виктор отмечен явными чертами вырождения; и только дочь Аристида Клотильда, проводшая много лет в доме дяди — доктора Паскаля, сохранила устойчивое духовное и физическое здоровье.

Рядом с линией Ругонов развивалась другая ветвь. Не прошло и года после ранней смерти Ругона, как в предместье снова заговорили о «странном выборе», «чудовищном безрассудстве» молодой богатой вдовы, которая стала любовницей контрабандиста и браконьера Маккара, ленивого чудаковатого парня «с печальными глазами прирожденного бродяги, ожесточенного пьянст-

вом и жизнью отверженного». У них родилось двое детей — Антуан и дочь Урсула, «вопрос о женитьбе даже не поднимался». Вопреки предсказаниям досужих людей, Маккар вовсе не стремился завладеть деньгами Аделаиды и все такой же оборванный продолжал скитаться по горам и лесам, чувствуя «неодолимую тягу к жизни, полной приключений». А она жила день за днем, «как ребенок, как ласковое смирное животное, покорное своим инстинктам».

История ветви, произошедшей от детей Аделаиды и Маккара — Антуана и Урсулы — представляет собой гораздо более сложную, чем в линии Ругонов, картину, в которой переплелись самые противоположные друг другу характеры, непохожие одна на другую судьбы. Потомство Антуана Маккара — это трогательная при всем бессилии противостоять слабостям натуры, трудолюбивая, но погибшая все-таки от алкоголизма и нищеты Жервеза; владелица колбасной, цветущая, однако рано умершая от болезни крови Лиза Кеню, лавочница в точном смысле слова, о которой нечего более сказать; сын Жан — рабочий, солдат, затем занявшийся крестьянством, не унаследовал черты своего отца. Причуды наследственности скажутся в следующем поколении, особенно в потомстве Жервезы, которая несет в себе сложный комплекс влияний Аделаиды Фук и Антуана Маккара.

Ее сын — механик Жак Лантье — одержим скрытой и опасной психической болезнью — патологической манией убийства, которая гораздо слабее выражена, но все же иногда пробуждается и в его брате Этьене. Дочь Жервезы Нана, «золотая муха», — символ распутства, плотских вожделений, перед которыми не ставят преград ни спящий ее разум, ни чувства. И только в старшем сыне Жервезы — Клоде Лантье, художнике большого оригинального таланта и трагической судьбы, сосредоточены все еще живые силы этой нездоровой ветви. В интеллектуальную свою жизнь, в духовные искания он вносил ту неудержимость, иступленность, с которой другие члены его семьи отдавались влечениям плоти.

Потомство Урсулы, сохранив нервную впечатлительность родоначальницы Аделаиды Фук, было облагорожено влиянием наследственности со стороны труженика Муре — мужа Урсулы. В сыне ее Сильвере, как и в док-

торе Паскале из ветви Ругонов, проявились лишь «созидательные силы природы».

В плане десяти томной серии (1869 г.) Золя говорил о своем намерении «проследить шаг за шагом ту сокровенную работу, которая наделяет детей одного и того же отца различными страстями и различными характерами в зависимости от скрещивания наследственных влияний и неодинакового образа жизни». Так «неодинаков» образ жизни членов этой разветвленной семьи, которые «рассеиваются по всему современному обществу», принадлежа к различным его кругам, что многие из них, близкие по крови, резко разделены общественными отношениями.

Воплотив в образах столько типов психики, сколько было потомков у Аделаиды Фук, на конкретных судьбах исследуя «сокровенную работу» по формированию индивида, в которой участвуют биологические и социальные начала, проникая в «глубины жизни, где вырабатываются великие добродетели и великие преступления», Золя делал чрезвычайно интересные открытия, наблюдая и анализируя формы и условия выявления или, напротив, нейтрализации наследственных черт.

Но высший творческий успех Золя приносили созданные им образы, в которых «живая суть человеческой драмы» раскрывалась в широких социальных связях, когда представитель ветви Ругонов или Маккаров выступал в действии как член «целой общественной группы» и участник «определенной исторической эпохи».

* * *

В «Карьере Ругонов» — прологе к эпопее «Ругон-Маккары» — определено направление, в котором будут развиваться судьбы членов семейства на протяжении всей серии. Композиция этого романа, отражающая разветвленность родословного древа, вместила много только возникающих конфликтов, которым предстоит разрешаться в других романах эпопеи, где второстепенные персонажи «Карьеры Ругонов» выступают уже в роли главных героев, а образы, намеченные в прологе, приобретут завершенность. Плодотворный бальзаковский принцип открытой

разомкнутой композиции отдельных романов ради эпической полноты всего цикла оказался пригоден и для решения творческих задач Эмиля Золя.

Характеристики лишь отдельных героев в «Карьере Ругонов» доведены до конца — преимущественно тех, которые воплощают противоборствующие в конфликте начала. Это — Сильвер Муре, чья короткая прекрасная жизнь закончится в прологе к эпопее. И это — Пьер Ругон и Антуан Маккар — дети от одной матери, разделенные имущественным и общественным положением. Оба они сыграют свою роль, положив начало карьере Ругонов и дальнейшее развитие серии почти не потребует их участия.

Влияние несходной наследственности, происхождение Пьера от земледельца, а Антуана — от бродяги-контрабандиста не помешают созданию одинакового, как выяснится, нравственного уровня у братьев, которые окажутся со временем во враждующих между собой политических лагерях.

В Пьере жила «черствость и завистливая злоба мужицкого сына, из которого богатство и нервозность матери сделали буржуа». В Антуане воплотились пороки Маккара; но проявлявшиеся у отца «с какой-то полнокровной откровенностью», у сына они превратились «в трусливую и лицемерную скрытность». О нем говорили: «Какой мерзавец! У отца хоть храбрость была, а этот и убьет-то исподтишка, иголкой». Любовь к праздности, жажда наслаждений свойственны были обоим братьям. Но у Пьера эти склонности выражены были не столь «явно и бурно», как у Антуана. Пьер «лелеял их», рассчитывая в будущем наслаждаться «открыто и с достоинством».

Семейный конфликт между братьями, не очень далеко внутренне отстоящими друг от друга, обусловлен причинами социальными. Достигнув юности, Пьер почувствовал свои правовые преимущества перед «волчатами», стал учитывать хлеб и воду, хотел один владеть наследством. «Борьба была жестокой. Пьер понял, что первый удар надо нанести матери». Суровым молчанием, взглядом неумолимого судьи, повергавшим Аделаиду в ужас, сын превратил ее «в покорную рабу; он достиг этого, не раскрывая рта».

Кулацкая жадность, собственническая логика продиктовали Пьеру решения, которые он осуществил последовательно и хладнокровно: отделался от брата и сестры — не выкупил Антуана из рекрутов, выпустил без приданого Урсулу, вышедшую замуж за шляпочника Муре; решив «порвать с землей», продал усадьбу и выманил у матери расписку в получении 50 000 франков за участие. Эти деньги дали ему возможность вступить в торговое дело. Жестокостью и мошенничеством, опираясь на закон и нарушая его, Пьер Ругон расчистил себе дорогу к успеху. Но долго пришлось ему этого успеха ждать.

Женитьба Пьера представляла обоюдную выгоду для него и его избранницы — дочери разоряющегося коммерсанта Фелисите Пеш. Для Пьера — неотесанного огородника из семьи с дурной репутацией — это был «хороший способ подняться на одну ступень, сразу возвыситься над своим классом». А тщеславная, проницательная Фелисите «выбрала Пьера не как мужа, а скорее, как сообщника». Супругов соединили честолюбивые планы, в которые входило обогащение и завоевание видного общественного положения.

Возвыситься Ругонам не удавалось. За тридцать лет они не скопили от торговли маслом и пятидесяти тысяч франков. Неудачи их преследовали: банкротство клиентов, убытки от неурожая, крушение самых верных расчетов... Фелисите чувствовала себя во всеоружии для борьбы, «но как добыть первый мешок золота?».

Они оставались где-то посередине, недостаточно богатые, чтобы занять место среди буржуа нового города, но отделившиеся от жителей предместья. Их неустойчивое промежуточное положение подчеркнуто в романе границей, разделяющей два плассанских мирка. Ругоны снимали квартиру «на краю старого квартала, и они, в сущности, продолжали оставаться в той части города, где жил простой люд. Правда, из окон своей квартиры, в нескольких шагах от себя, они видели город богачей; они остановились у порога обетованной земли».

Фелисите перенесла свои честолюбивые надежды на детей, дала им образование, в ее чувствах к сыновьям «материнская строгость сочеталась с заботливостью ростовщика», она растила их «как капитал, который позднее принесет проценты», мечтала о том, что сыновья в

Париже займут высокие посты, «хотя и не знала, какие именно». Однако настало время, когда после пятнадцатилетнего прозябания в Плассане в роли стряпчего Эжен Ругон упрекнул родителей: «Если у вас нехватало средств, надо было сделать нас ремесленниками. Мы деклассированы, наше положение хуже вашего». Это замечание очень важно.

Связывая начало карьеры Ругонов с кризисом Республики и периодом становления Второй империи, Золя сделал очень точный выбор, отыскав своих героев в деклассированной среде, с которой заигрывал и услугами которой охотно пользовался бонапартизм.

* * *

«Революция 1848 года застала Ругонов настороже: все они были озлоблены неудачами и готовы за горло схватить фортуна, попадись она им в укромном месте». Они выжидали событий, «как разбойники в засаде, готовые ринуться на добычу. Эжен караулил в Париже; Аристид мечтал ограбить Плассан»; отец и мать «рассчитывали поработать сами, но непрочь были пожить-ся и за счет сыновей».

В Плассане, «оказавшемся во власти реакции», представлены были все ее оттенки: ненависть к Республике сближала озлобленных либералов, легитимистов, орлеанистов, клерикалов, бонапартистов; сделать выбор между партиями помог Ругонам их давний советчик, промотавшийся маркиз де Карнаван, который возлагал надежды на восстановление наследственной монархии. «Может быть и наше счастье в этом»,—твердила Фелисите. Если престол займет внук Карла X—граф Шамбор, Генрих V, он щедро вознаградит «всех, кто за него». Следуя наставлениям Карнавана и агитируя в пользу легитимистов, Ругоны стали выглядеть «более яркими роялистами, чем сам король». Даже бедность их сейчас приобретала политическую окраску: они не разбогатели на торговле маслом якобы из-за июльской монархии. Пьер Ругон стоял «в центре реакции», но наступил момент, когда в его реакционности зазвучали новые мотивы.

«Великолепное предательство», как назвал старый циник Карнаван поворот Ругонов в сторону Луи-Напо-

леона, совершилось после приезда Эжена из Парижа в апреле 1849 года перед выборами в Законодательное собрание, где большинство составила контрреволюционная «партия порядка», расчищавшая путь к монархической реставрации и приведшая к торжеству наиболее сильную фракцию монархистов—бонапартистскую. Позднее, в романе «Его превосходительство Эжен Ругон» (1876 г.), где Эжен — некогда тайный и «притом весьма активный» агент бонапартистского движения — показан уже на широком государственном поприще; несколько страниц, органически связанных с «Карьерой Ругонов», рисуют первые шаги его в Париже, где он появился перед февральскими днями 1848 года («какое-то чутье подсказало ему, что близится решающее событие»).

Давний приятель председателя Государственного Совета Эжена Ругона, впавшего временно в немилость, Дюпуаза с горечью вспоминал, «как много было ими сделано для Империи в период с 1848 по 1851 год и как они голодали тогда..., какое это было страшное время, особенно в первый год, когда с утра до ночи они шлепали по парижской грязи, вербуя сторонников Наполеону! А потом сколько раз они рисковали собственной шкурой! Не Ругон ли утром 2 декабря захватил, командуя пехотным полком, Бурбонский дворец? В такой игре можно лишиться головы». А другой его «скандальный приятель» Теодор Жилькен рассказывал, как в ту пору они с Ругоном «оба подышали с голоду». Правда, Ругон несколько занимался и коммерцией: приторговывал оливковым маслом. «Ах, этот пройдоха Ругон!» Жилькена он заставил «поплясать из-за своей политики... приходилось бегать по кабачкам предместий и орать: «Да здравствует Республика!» Еще бы! Чтобы завербовать народ, приходилось прикидываться республиканцем. Империи следовало бы поставить Жилькену хорошую свечку».

В «Ругон-Маккарах» показано, в каких формах уже в период подготовки государственного переворота проявлялись черты бонапартизма, охарактеризованного Лениным как монархия, «которая принуждена эквилибрировать, чтобы не упасть,—заигрывать, чтобы управлять,—подкупать, чтобы нравиться,—брататься с подонками общества, с прямыми ворами и жуликами, чтобы держать-ся не только на штыке»³⁵.

В предвкушении будущих удач Эжен Ругон готов был как «плату за обучение» кинуть родителям подачку «при дележе добычи». Но и отец пусть будет «полезен делу». И Пьер был полезен.

Желтый салон Ругонов с воодушевлением встретил весть о Римской экспедиции — франко-австрийской интервенции в Италии, куда президент Французской республики послал войска для свержения Римской республики, провозглашенной в феврале 1849 года. «Нужен был Бонапарт, чтобы задушить нарождающуюся Республику при помощи интервенции, которую никогда не допустила бы свободная Франция». Золя отмечает это событие как одно из решающих в становлении военно-полицейской диктатуры Луи-Наполеона, поддержанного крупной буржуазией, богатыми землевладельцами, зажиточными крестьянами и католическим духовенством. Событие это оживило реакцию и в Плассане. «Впервые в желтый салон открыто проник бонапартизм».

Что привело чету Ругонов к политике? Чем объяснить парадоксальную, в общем, ситуацию, при которой Пьер Ругон, тщеславный, жадный до денег, но крайне ограниченного духовного уровня обыватель, выступает в роли главы политического салона, «откуда нити тянулись по всему Плассану»? Ведь у него не было ни интереса, ни влечения к политической деятельности. «Разве он раньше помышлял о политике?» В час отчаяния, когда Пьер думает, что просчитался, его охватывает злоба на маркиза де Карнавана и Фелисите, которые «втянули его в безумную авантюру».

Но Фелисите и сама была «совершенно равнодушна к политике». Единственный стимул, побуждающий ее стать душой реакционного желтого салона,—это желание во что бы то ни стало дорваться до денег, которые «упорно не давались ей в руки», хотя она и суетилась вокруг кувшинов с маслом с утра до вечера.

Золя рисует Ругонов накануне событий 1848 года в состоянии крайней неудовлетворенности и озлобления: они не отреклись на склоне лет «ни от одной из своих надежд», хотели богатства «грубо, безудержно». Ожидание длительное и бесплодное породило судорожное желание наслаждаться «пусть недолго, пусть хоть один год», «разбогатеть сразу, в несколько часов...».

Но шансов на осуществление желаний нет, и как отражение эфемерности неумирающих надежд выглядят полуфантастические планы обогащения, которыми начали тешить себя эти практичные трезвые люди: Фелисите мечтала выиграть сто тысяч франков в лотерею, а Пьер, совсем отяжелевший после ликвидации торговли, все еще старался придумать «какую-нибудь необыкновенную спекуляцию». Этот выразительный штрих очень точно передает психологическое состояние Ругонов в пору их приобщения к политической деятельности, к которой они подошли, как к рискованной коммерческой операции, допускающей все средства борьбы.

В первые же дни после февральских событий Фелисите почуяла, что они, наконец, встали «на правильный путь» и растолковала Пьеру, что терять нечего, а «в общей свалке можно многое выиграть».

В действиях четы Ругонов на новом для них поприще неизменно сохраняется оттенок «необыкновенной спекуляции». О возможных своих политических успехах Пьер и Фелисите говорят на языке простейшей арифметики. Когда руководимый Эженом Пьер решил поделиться с женой вестями, полученными из Парижа, в их разговоре «крупные цифры так и взлетали, точно ракеты». Стали подсчитывать доходы частного сборщика, место которого Пьер надеялся получить: «Твердый оклад, если не ошибаюсь, три тысячи франков»,—сказал Пьер. «Три тысячи франков»,—повторила Фелисите. Потом проценты со сборов — тысяч двенадцать. От банковских операций — еще тысяч пять. Всего — тысяч двадцать. Каждую цифру Фелисите повторяла, как эхо. Придется делиться с кем-нибудь «нашим пирогом»? «Нет, нет, это все нам одним».

Ожидания победы Луи-Наполеона сливаются у Ругонов с самыми вульгарными материальными расчетами: последнее время они жили в долг «без всякой осторожности», устраивая в желтом салоне «настоящие пирушки, на которых пили за гибель Республики». И политический успех для них — это и возможность расплатиться по счетам кондитера, виноторговца и даже булочника с мясником. А когда шансы бонапартистов колеблются, Пьер, предоставивший реакции 10 000 франков на закупку оружия, кричит, как обанкротившийся торговец: «Меня об-

манули! Меня обобрали! Ведь Сикардо клялся, что Наполеон победит. Я думал, что даю в долг».

Запутавшись, полагая, что нет никакого выхода, Пьер предлагает Фелисите: «Ну, так бежим... Хочешь, уйдем из Плассана ночью, хоть сейчас...». Этот авантюрный возможный исход как бы противоречит внешнему складу жизни провинциальных буржуа, проводших в этом городе всю жизнь, но не противоречит «необыкновенной спекуляции», посредством которой они решили разбогатеть.

Реалистический метод Золя в «Карьере Ругонов» позволил воссоздать многие существенные черты сложной исторической эпохи, нарисовать среду, питавшую авантюризм Второй империи, показать, в какой обстановке созрели ее столпы и благодаря каким условиям смогли победить.

* * *

«Эпопея, увлекшая за собой Сильвера и Мьетту, этих больших детей, жаждущих любви и свободы, священная, величаясь, врывалась, как вольный ветер, в низменные комедии Маккаров и Ругонов. Громовый голос народа по временам гремел, заглушая болтовню желтого салона и разглагольствования дяди Антуана. И фарс, пошлый, вульгарный фарс превращался в великую историческую драму». Жалкие персонажи из фарса становятся зловещими; их действия выходят далеко за пределы фарсовой стихии. И именно тот факт, что ничтожные фигуры играют заметную роль в исторической драме, придает изображаемому оттенок трагической иронии.

Золя в «Карьере Ругонов» с великолепным искусством воспользовался возможностями композиции, чтобы показать исторические события в борьбе враждебных, несовместимых начал. Повстанцы не рассчитывали удержать Плассан, где реакция оказалась сильна настолько, что нельзя было организовать демократический комитет, как в других местах. Они решили мирно уйти, однако Маккар вызвался поддерживать в городе республиканский порядок, если ему дадут человек двадцать побойчее. Во главе своего отряда он отправился занимать мэрию, а Сильвер и Мьетта в колонне повстанцев вышли через Большие ворота, оставив за собой молчащий сон-

ный город. И пока назревает трагедия в лагере повстанцев, в Плассане разыгрывается неприличный фарс, в центре которого — превосходные параллельные сцены «захвата» мэрии сначала Антуаном Маккаром, затем Пьером Ругоном (существенное обстоятельство: мэрия была пуста. Мэра, г-на Гарсонне, повстанцы взяли заложником, а муниципальный аппарат пришел в расстройство).

Два авантюриста, из которых один пытается прорваться к богатству, примазавшись к Республике, а другой стремится к тому же, «охраняя порядок», враждующие между собой, близки друг другу не только по крови, но и по внутренней сути.

Беспрепятственно «захвативший» мэрию Маккар с непоколебимой «самоуверенностью пьяницы» восседал в кабинете мэра, спокойно ожидая рассвета, не приняв мер предосторожности и не закрыв даже двери. Чтобы скоротать время, он сочиняет воззвание: «Жители Плассана! Пробил час свободы, наступило царство справедливости...» Листовку не успели отослать в типографию. Впрочем, она пригодилась Пьеру Ругону. «Это вполне подойдет», — сказал он. — «Надо только изменить несколько слов». И в новой редакции воззвание прозвучало так: «Жители Плассана! Пробил час возмездия. Наступило царство порядка...».

Захват мэрии Пьером потребовал от него не больше доблести, чем от Антуана Маккара, однако очень крупным планом показана в романе метаморфоза, когда незадачливый торговец прованским маслом превращается в «великого полководца». Роль творческого воображения, которому Золя не раз противопоставлял в своих теоретических работах разных периодов протокольность, фактографию, бесспорным и самым плодотворным образом сказала в ярком, эмоционально сильном и социально остром большом эпизоде в мэрии.

В VI главе романа, посвященной тому, как Пьер Ругон «спасает Плассан», личность спасителя временами как бы укрупнена. Этот эффект достигается тем, что избавителю, точнее, завоевателю, не противодействует никто. Ругон, скрывавшийся у матери, вышел на добычу в пять часов утра. Тихонько крался по улицам, издали оглядывал перекрестки, дрожал перед каждой подворот-

ней... «Город спал, как убитый, он лежал перед Пьером темный и спокойный, немой и доверчивый; стоит протянуть руку, чтобы завладеть им». Пьер испытал невыразимое наслаждение. Он, который только что полз, полумертвый от страха, выпрямился в позе полководца: напасть на беззащитный город во сне и захватить... Мелкий собственник внезапно оказался готов к тому, чтобы действовать разбойничьими приемами. Собрал подмогу — сорок один «защитник порядка» против двадцати республиканцев, оставшихся в мэрии — «такое соотношение сил казалось приемлемым».

Живописная, яркая сцена захвата мэрии Пьером Ругоном создана разнообразными художественными приемами. Изредка презрительное сравнение, как, например, в описании шествия буржуа на приступ мэрии: они шагали вдоль стен молча, «гуськом, как дикари, отправляющиеся на войну», обмениваясь взглядами, в которых «сквозь тупость просвечивала трусость и жестокость». Явно пародийна драматическая сцена встречи двух братьев, оказавшихся во враждующих лагерях. Пьер, как бы ощутив в себе дух великого римлянина (впоследствии промелькнет и имя Брута), дает «клятву на форуме», обещает презреть родственные узы: «Я выполняю свой долг, господа. Я поклялся спасти город от анархии и спасу его, хотя бы мне пришлось стать палачом своего родного брата...». Оба авантюриста играют свои роли старательно, но фарсовая реплика Маккара, обращенная к Пьеру: «Ты — старый плут», несколько снижает драматизм сцены.

В Ругоне после захвата мэрии совершается работа самопознания. Ее итог подчеркнут только двумя деталями: бывший торговец маслом, чья голова привыкла больше всего к ночному колпаку, шел домой декабрьским ранним утром, держа шляпу в руках и громко, по-солдатски стуча каблуками. «Оказывается, я храбр», — открывал он в себе неведомое. «Может быть, я к тому же и остроумен», — припоминал он свой ловкий ответ повстанцу, которого обманом отправил под арест.

Кульминационный момент событий в мэрии — эпизод с зеркалом — потребовал уже тона эпопеи. Этому эпизоду предшествует несколько сцен из героического спектакля, который разыгрывается на глазах обывателей.

Спаситель города скромно ожидает у себя сограждан, которые придут, чтобы просить его на время смуты возглавить власть.

Они являются. Простак Грану старается быть на высоте момента: «Вы спасли Плассан... Придите...». Речь обрывается — память изменила Грану, но толпа в восторге.

Краткий совет мужей, принявших на себя бремя забот: «Дело прежде всего. Город в критическом положении». Ругон, Рудье и Грану, пошептавшись в уголке гостинной, «под сурдинку поделили между собой власть».

В рассказе о «захвате мэрии» Ругон был «великолепен. Он дополнял, приукрашал и драматизировал», превознося себя «в порыве эпического вдохновения». Рудье и Грану сгорали от желания вставить и свое слово. «Иногда говорили все трое сразу».

Черты мнимого эпического величия в этой сцене создаются собственно теми же приемами, что и в бурлескном искусстве, т. е. посредством очевидного контраста между возвышенным тоном и вульгарным предметом изображения. Но шуточный бурлеск никогда не заключал в себе столько сдержанного гнева и презрительной иронии.

Чтобы поддержать атмосферу героического и не разочаровать слушателей, нужно было хоть немного крови. Жестоки мирные буржуа. Обыватели, распаленные рассказом Пьера, твердо надеялись, что им «будет преподнесен хоть один труп». И железная Фелисите тоже находила, что без крови «драма недостаточно эффектна». Позднее будет и кровь. А пока пришлось удовлетвориться меньшим: «потрясающий эпизод с зеркалом» должен довершить картину подвигов. В мэрии ружье Ругона, которое повстанец старался вырвать у него из рук, разрядилось, и шальная пуля разбила «лучшее в городе» зеркало. А затем фантазия очевидцев прибавила подробность: пуля якобы задела глаз одного из мятежников. «Этот синяк, эта неожиданная рана удовлетворила публику. На какой щеке синяк?..»

Значение события, которое не было вначале прочувствовано во всей его силе, разрастается на глазах: «Оружие никогда не следует выпускать из рук,—ораторствует Пьер.—Я держал его вот этак, под мышкой левой

руки. Вдруг оно стреляет и...». Вся аудитория смотрела в рот Ругону».

Грану усиливает картину происшедшего. Он обычно не лгал, но в день сражения позволительно видеть вещи в драматическом свете. И он «увидел», что повстанец пытался убить Ругона. «Вы думаете?—бледнея, спросил Ругон». Но принял эту версию. И в окончательной редакции героический эпизод выглядит так: «Раздается выстрел, я слышу, как пуля проносится мимо уха и—паф!.. разбивает зеркало господина мэра».

«Несчастье, постигшее зеркало», внесло оттенки гротеска в «великолепную одиссею» и послужило для характеристики уже не столько спасителя Плассана, сколько спасенных. Смертельная опасность, якобы испытанная Пьером, и происшествие с зеркалом оказались уравнены в сознании потрясенных обывателей. Дырка в зеркале даже отвлекла «внимание этих господ от подвигов Ругона. Зеркало превращалось в живое существо, о нем толковали минут пятнадцать с восклицаниями сожаления и с горячим сочувствием, точно его ранили в сердце».

Зеркалу предстояло выступить в роли главного доказательства и засвидетельствовать битву в мэрии не только в глазах желтого салона, но и перед лицом целого города. Ибо Плассан проспал событие. И, пробудившись утром, остался в плену сновидений. Жители передавали друг другу, что над городом «во время сна пронеслась ужасная напасть, не коснувшись его», и слушали, «разинув рот, точно волшебную сказку», рассказ о том, что несколько тысяч разбойников заполнили ночью улицы, исчезнув «перед рассветом, будто армия призраков».

Буржуа, не чуждые новым веяниям, те самые, которые говорили рабочим «дружище», были смущены: им «стыдно было, что они проспали такую ночь». Но — проспали. И теперь сомневались, был ли переворот, покончивший с Республикой, было ли сражение? «А зеркало! Зеркало!»—отвечали им. До ночи множество людей перebывало в кабинете мэра. «Все, как вкопанные, останавливались перед зеркалом, в котором пуля пробила круглую дыру, окруженную лучеобразными трещинами, и бормотали одну и ту же фразу: «Черт возьми, ну и пуля!» И уходили убежденные».

В параллельных сценах, посвященных пребыванию враждующих братьев в захваченной мэрии, их психологические характеристики приобретают особенную ясность. Внимание Золя сосредоточено на тех чертах Ругона и Маккара, которые непосредственно скажутся на развитии сюжета, уже в ближайших эпизодах внесут в него новое движение и приблизят развязку романа.

Пьер, оказавшись в кабинете мэра, испытывал сладостное волнение, как «при первом причастии»; он благоговейно обозревал выцветшие стены помещения, «пропитанного мелкими дрызгами, ничтожными заботами захолустного городишки»; он наслаждался запахом пыли и старых бумаг. Мэрия в глазах Пьера превращалась как бы в храм, а сам он становился «неким божеством».

Пока Пьер вдыхал в кабинете мэра аромат власти, Антуан, которого втолкнули в туалетную комнату мэра, распевал громовым голосом: «Ça ira!» («Аристократов на фонарь!»), заставляя содрогаться Ругона. Впрочем, пел он эту грозную песнь, лежа на мягкой кушетке мэра. Изысканная обстановка туалетной помогла Маккару успокоиться после ареста и уяснить свое отношение к Республике. Он сожалел, что ненависть к Ругонам, из-за которой он пристал к республиканцам, помешала ему приобрести такой вот уголок, где можно «тешить на досуге свои душевные и плотские пороки».

Честолюбие у Маккара меньше развито и власть интересует его не в такой степени, как Ругона. Каждому свое. Антуан согласился бы ограничиться «просто» деньгами. «Его презрение к Республике еще усилилось после того, как он сунул нос в склянки Гарсонне». Он испробовал все флаконы, все куски мыла, порошки, пудру, «но приятнее всего было вытираться полотенцем г-на мэра. Оно было мягкое и пушистое. Маккар погрузил в него мокрое лицо и блаженно вдохнул аромат богатства». Ощущения, которые испытывает Маккар, соприкоснувшийся с атмосферой изысканности и довольства, определяет и содержание весьма несложного психологического процесса, который в нем совершается.

Валяясь на диванах мэра, Маккар размышлял: «Нет, ему решительно надо было продать себя реакционерам». Настолько внутренне чужд республиканскому движению и так давно готов к любому предательству этот глубоко

развращенный и примитивный человек, что реализация решения не представляет для него ни малейшего труда. Главной его заботой станет — не продешевить, когда железная Фелисите предложит ему за плату организовать провокацию: силами республиканцев еще раз попробовать «захватить» мэрию, чтобы укрепить репутацию Пьера как «спасителя города». «Клятва на форуме» Ругона и «Ça ira!» Маккара оказались явлениями равнозначными.

* * *

В «Карьере Ругонов» — романе о борьбе политической реакции с Республикой — роль второстепенных персонажей активна: они составляют среду; их поведение, их характеристики должны объяснить, почему Ругоны — «эти нищие с дурной репутацией сумели в конце концов создать вокруг себя все необходимые орудия своего будущего благополучия».

Карьера Ругонов поставлена в прямую связь с процессом все более явного поправления буржуазии после революции 1848 года и является, собственно, результатом этого процесса. В месяцы, предшествовавшие государственному перевороту, «последние энтузиасты из буржуазии, видя, что республика умирает, спешили перейти на сторону консерваторов». «Дерево свободы» — молодой тополь, пересаженный в 1848 году с берегов Вьорны на площадь Супрефектуры, засыхал (по слухам — Фелисите поливала его отравленной водой), что, по мнению муниципальных властей, наносило ущерб достоинству Республики. Достоинство ее было восстановлено тем, что спилили засохшее дерево, выбрав для этого, однако, вечерний час попозднее, так как боялись недовольства рабочих.

Кого объединял в 1851 году желтый салон Ругонов — это гнездо консерваторов, оплот реакции, еще не победившей окончательно? От наиболее состоятельной буржуазии Плассана сюда входил называвший себя орлеанистом Рудье. Грану, торговец миндалем, человек без определенных политических пристрастий, представлял муниципалитет. Разные оттенки консерватизма у посетителей желтого салона имели в основе одну сущность:

«мирно есть и мирно спать — к этому сводились все их политические стремления». Клерикальная благонамеренная пресса была в салоне Ругонов представлена владельцем книжной лавки и издателем «Плассанского вестника» Вюйе, который наводнял город порнографическими картинками, «причем это совершенно не мешало его торговле молитвенниками». В лице бывшего наполеоновского вояки, начальника Национальной гвардии, майора Сикардо салон располагал вооруженной силой.

Кто из этих людей мог оспаривать лавры спасителей города? Ни один из посетителей желтого салона не согласился бы превратить свою гостиную в политический центр, никто не рискнул бы открыто заявить о своих убеждениях; впрочем, «у них не было твердых убеждений». У Ругонов же было единственное убеждение, что назревают события, которые позволят им наконец-то прорваться к богатству. Ведь еще старый маркиз Карнаван, относившийся к Фелисите почти с отеческой нежностью, поучал: «Если в департаменте все будет спокойно... то вам трудно будет выделиться и проявить преданность новому правительству... Но если народ восстанет и ваши brave буржуа почувствуют себя в опасности, вы можете сыграть очень и очень выигрышную роль».

Ленин так характеризовал почву бонапартизма: «История Франции показывает нам, что бонапартистская контрреволюция выросла к концу XVIII века (а потом второй раз к 1848—1852 гг.) на почве контрреволюционной буржуазии, прокладывая в свою очередь дорогу к реставрации монархии легитимной. Бонапартизм есть форма правления, которая вырастает из контрреволюционности буржуазии в обстановке демократических преобразований и демократической революции»³⁶. Эта социальная основа бонапартизма с большой точностью была показана Эмилем Золя в «Карьере Ругонов».

«Вы полагаете, что только восстание может упрочить наше положение?»—допытывалась Фелисите. «Я в этом убежден». И Ругоны, раздраженные, озлобленные долголетним ожиданием удачи, люди, которым «нечего терять», делали свою последнюю ставку, помогая добить Республику. «Они мечтали о полной пассивности, полной панике чиновников». И не ошиблись. Среди администрации Плассана не оказалось ни одного «убежденного и

энергичного» человека, готового, рискуя собой, защищать Республику.

На многих страницах романа Золя возвращается к мысли, что карьера Ругонов в Плассане могла состояться не только благодаря письмам Эжена, ориентирующего отца в парижских событиях. Для политического успеха Пьера Ругона нужна была именно та степень инертности и эгоистического безразличия ко всему, выходящему за пределы узколичных интересов, которая характеризовала буржуа после 1848 года. А если говорить о направлении и формах их гражданской активности, которая иногда проявлялась, то здесь уместнее всего вспомнить превосходный эпизод почти гротескной заостренности, в котором Грану помогает Ругону спасти Плассан.

Готовя тайно кровавую провокацию в мэрии, устраивая засаду для республиканцев, которых должен привести туда подкупленный Маккар, Пьер приказал Грану при первых выстрелах бить в набат, чтобы произвести как можно больше шума и всколыхнуть «спящий город». И город действительно проснулся от странного нестройного звона соборного колокола: казалось, что по чудовищному котлу «яростно колотит палкой мальчишка». Обыватели «сжимались в комок», замирали от страха, зарываясь головой в подушки. Колокол продолжал звонить и тогда, когда замолкла перестрелка. Пьер на соборной колокольне увидел Грану. «Тот стоял без шляпы и бешено колотил по колоколу большим молотком. Он бил, что есть мочи, откидываясь назад, замахивался, набрасывался на звонкую бронзу, словно хотел расколоть ее вдребезги. Его грузная фигура подобралась: он яростно обрушивался на огромный неподвижный колокол; а когда содрогания металла отбрасывали его назад, накидывался с новым жаром».

Советник муниципалитета Грану (а «то, что Грану был одним из самых влиятельных его членов, позволяет судить об остальных») показан в апогее своего гражданского бытия, в высший момент его жизни. Ругон «замер от удивления при виде этого взбесившегося буржуа, который сражался с колоколом, блистающим в лунных лучах». В этой великолепной пластической сцене физический портрет душевного состояния Грану открывает черты, о которых, может быть, и сам он еще не знал. Пьер

его окликнул, «но тот словно оглох». С трудом Грану оторвался от своего занятия: «Я пробовал сначала стучать по колоколу кулаками, но мне стало больно. К счастью, я нашел молоток. Еще разок, другой, ладно?»

Грану, конечно, простак в сравнении с Ругонами и есть что-то наивное в той радости, с которой он рассказывает всем, что сумел наделать «столько шуму простым молотком. Вот это подвиг!». Однако недаром ведь сказано о «свирепых движениях» этого толстого лысого человека, который набрасывался на колокол, как на врага. При мысли об угрозе собственности и спокойствию откуда-то из подсознания вырвались эмоции, раскрывшие сокровенную суть мирного буржуа — жестокость и варварский примитив.

Но эта суть обнаружится с еще большей ясностью в самих Ругонах. Была черта, которую Пьер и Фелисите, так жадно стремившиеся к деньгам и власти, все же не решались переступить. Они боялись крови. Фелисите из окна своего жалкого салона смотрела на дом частного сборщика г-на Перота, на новый город. «Это было ее Тюильри» и чтобы попасть в обещанную землю, «на пороге которой она томилаь столько лет», она готова была на все. Но не знала еще, на что именно готова. Когда повстанцы увели с собой Перота заложником, она не решалась вслух высказать свое тайное желание, которое Пьер прочел в ее глазах. «Если бы в него попала какая-нибудь шальная пуля,—пробормотал он,—это бы нас устроило. Не пришлось бы его смещать, правда?» Фелисите, более чувствительная, вздрогнула. Ей показалось, что она только что «приговорила этого человека к смерти». Однако граница между преступными желаниями и действием была перейдена быстро. В таком же точно темпе, в каком развивались события в Плассане, выявились скрытые возможности Пьера и Фелисите. С очень небольшим сопротивлением, отвергая сомнения и жалость, «просто» следуя логике борьбы за успех, они дошли до кровопролития. Уже через день супруги будут обдумывать авантюру, которая бросит к их ногам «перепуганный город». И хотя Фелисите в ответ на предложение Пьера шептала: «Ах, нет, нет. Это было бы слишком жестоко», она очень деловито провела переговоры с Маккаром, которому отведена важная роль в третьем по

счета захвате мэрии. Краткое сомнение появится и у Пьера: «Мне кажется, сейчас не к чему убивать людей. А? Как ты думаешь?»—спрашивал он Фелисите.—Мы обстрепаем дело и так». Но после осуществления провокации супруги, «сами удивляясь своему преступлению», однако и не теряя спокойствия, говорят о свершившемся. «Убили четверых»,—сказал Пьер, возвратившись из мэрии. «Ты их оставил на месте?»—спросила Фелисите.—Надо, чтобы их там нашли».—«На кой черт мне их подбирать! Они так и валяются... Я наступил на что-то мягкое». Пьер взглянул на свой башмак. «Каблук был красный от крови».

Итак, Ругоны поднесли Плассан Империи. Посетители желтого салона и те, кто считал ниже своего достоинства там появляться, и те, кто не был туда допущен,—объективно все способствовали утверждению Ругонов и принимали косвенное участие в их возвышении. «Этот шут, этот пузатый буржуа, дряблый и вялый, в одну ночь превратился в грозную фигуру, и над ним теперь уже никто не осмелился бы смеяться. Он ступал по крови... Все склонились перед Ругоном»³⁷. Степень его возвышения означала и степень падения плассанских собственников, которые пассивно подчинились «странному стечению событий», передавших власть в городе в руки «человека с запятнанным именем, которому еще сутки назад никто в городе не одолжил бы и ста франков».

* * *

В художественной системе романа «Карьера Ругонов» чрезвычайно интересную роль играет выбранная с большой точностью деталь, имеющая такую силу выразительности, что способна не только обогащать психологическую характеристику, но иногда почти полностью принимать на себя ее функции.

Деталь вводится затем, чтобы выразить дух сцены. Это требование, не раз высказанное Бальзаком, было программно для реализма, и Золя разделял его. Достаточно характерная, чтобы не затеряться, не исчезнуть «в движении вещей, идей и фактов» (Бальзак), реалистическая деталь, передавая основное направление мыс-

ли художника, способна вызывать сложные ассоциации, включаться в новые связи, видимые или незримые. В бальзаковском «Этюде о Бейле» сказано о строго отобранных немногочисленных подробностях в батальных сценах «Пармской обители»: «Столь мощен был удар его кисти, что мысль наша видит больше». Об этой драгоценной способности реалистической детали создавать перспективу, жить в нескольких измерениях, знал Золя.

Роль и место детализации как художественного приема в разных произведениях, составляющих эпопею «Ругон-Маккары», неодинаковы. В таких романах, как, например, «Дамское счастье», «Нана», «Земля», Золя иначе будет пользоваться этим приемом, чем в прологе к эпопее—«Карьере Ругонов», где ярко проявились сильные стороны его творческого метода.

Ранние статьи Золя, написанные за три-четыре года до создания «Карьеры Ругонов», когда он особенно был увлечен проблемами изобразительного искусства, дают представление о том, как писатель понимал деталь в этот период творчества. В статье «Реалисты Салона» (1866 г.), говоря о полотне художника Руабе «Шут Генриха III»—работе «весьма умеренной силы», Золя видит уязвимое место ее и в том, что «детали мешают восприятию целого». Анализируя полотно Бонвена (старая женщина с Библией на коленях и чашкой кофе в руках), Золя находит, что лицо «слишком детально выписано... Хотелось бы, чтобы черты не были такими дробными, чтобы они складывались в некое единство». Он с раздражением говорит о случайных деталях в работах художника Рибо, который, «надергивая оттуда и отсюда отдельные куски, складывает из них весь бесцветный мир» своих полотен³⁸. Отвергая чрезмерную детализацию, нарушающую единство художественного произведения, выступая против засилья подробностей, которые способны заслонить, смять главную мысль, Золя в статье «Упадок» с сожалением писал о поздних пейзажах признанного мастера Теодора Руссо: «Темперамент художника тонет в этой мелочной скрупулезности; глаз его уже не охватывает всего горизонта целиком»³⁹.

Эмилю Золя в данный период ближе всего понимание детали, которое он находит у Клода Моне. В цитированной выше статье «Реалисты Салона» сказано, что

этот талантливый художник меньше всего способен удовлетворяться пассивной передачей детали, фактографическим ее воспроизведением, он выступает как «тонкий и сильный интерпретатор». Деталь в «Карьере Ругонов» несет чаще всего именно эту функцию — интерпретации, раскрытия глубинного смысла происходящего.

О важнейшей особенности детализации в своих романах Золя сказал позднее, уже приближаясь к окончанию эпопеи «Ругон-Маккары». В одном из писем Анри Сеару (1885 г.) он говорил о «механизме» своего восприятия и о роли творческого воображения в воспроизведении натуры: «Да, я преувеличиваю, но иначе, чем это делает Бальзак, равно как Бальзак преувеличивает иначе, чем Гюго... Мне свойственна *гипертрофия выхваченной из жизни детали* (курсив мой.—Е.К.), я заношусь в небеса, отталкиваясь от трамплина непосредственного наблюдения. Единым взмахом крыл жизненная правда взмывает ввысь и становится символом... Я желал бы, чтобы Вы когда-нибудь вплотную занялись изучением моего метода»⁴⁰.

Золя не увлекался поисками эффектных деталей в «Карьере Ругонов»; он раскрывал драматичный смысл малозаметных привычных подробностей, заставлял их «играть». Простое световое пятно на потолке мешанской спальни могло обобщить впечатление от сцены, внешняя форма которой резко противоречила сущности.

Фелисите перед сном обсуждает с Ругоном подробности провокации, которая должна принести им верный успех. Подкупленный Маккар приведет с собой оставшихся в городе республиканцев, чтобы еще раз «захватить» мэрию, а Ругон еще раз «восстановит порядок» и сыграет роль «спасителя города», что сейчас не потребует уже никакого риска. Железная Фелисите не все договаривала: незачем распространяться о неизбежных жертвах провокации и о письме Эжена из Парижа с известием, что Республика пала и восторжествовал бонапартизм. В тиши мешанского алькова, в доверительном разговоре престарелые супруги хитрят, наполовину лгут. Наконец пришел сон. Великолепное эмоциональное, в высшей степени оценочное сравнение подчеркивает смысл этой сцены, внешне полной мира и спокойствия: ночник отбрасывал на потолок круглое световое пятно. Оно све-

тилось «как испуганный глаз, широко раскрытый, пристально взирающий на этих бледных спящих буржуа, которые вынашивали преступление под одеялом и видели во сне, что в комнате идет кровавый дождь и крупные капли, падая на пол, превращаются в золотые монеты...».

Заговор, созревший «под одеялом»; «испуганный глаз» ночника, видящий то, что скрывают мелкие, жадные люди, вступившие в большую политическую игру; сон, в котором смешались золото и кровь,—все эти эмоционально яркие и социально насыщенные штрихи рисуют атмосферу подготовки к государственному перевороту в провинциальном городе и характеризуют истинные масштабы защитников и слуг Империи.

Такая деталь, как повязка на руке Аристиды Ругона в дни бонапартистского переворота, объясняет суть его образа не менее точно и более остро, чем это могла бы сделать пространная характеристика. Один из самых агрессивных хищников, которому предстоит еще не раз выступать в эпопее «Ругон-Маккары» под именем Саккара, Аристид в «Карьере Ругонов» взят в момент, когда «обуреваемый завистью и озлоблением изголодавшегося человека», он «на всякий случай» принял сторону победителей, но еще не мог уяснить себе, «кто тот третий вор, которому суждено ограбить Республику».

Теперь же, в конце 1851 года, главная трудность для него заключалась в том, чтобы «уловить, откуда дует ветер,—он брел ощупью, так как брат Эжен делился известиями из Парижа только с отцом. Впрочем, Аристид был готов, давно готов, «если придется помочь какой-нибудь партии придушить Республику».

В декабрьские дни 1851 года повязка на руке этого человека, который мог «поджечь город, чтобы погреть себе руки»,—знак, что он намерен «играть только на верняка». Официальное сообщение о победе бонапартистов пришло в Плассан 3 декабря. Аристид от страха обливался холодным потом, но не был уверен в прочности переворота и счел благоразумным пока придерживаться демократической оппозиции. Написал в газету «Независимый» статью против государственного переворота. Подслушал важный разговор. Мгновенно переменял ориентацию, сам рассыпал набор статьи, перемешав ли-

теры, «как костяшки домино». Сел писать панегирик главе Франции Луи-Наполеону. Одумался.

Наутро на руке Аристиды появилась повязка, а в «Независимом» напечатана была заметка о печальном случае с сотрудником газеты г-ном Аристидом Ругоном, поранившим себе руку: «Он крайне удручен тем, что вынужден молчать в такой решающий момент. Но никто из наших читателей, конечно, не усомнится в его патриотических чувствах и в том, что он желает блага Франции». Двусмысленный конец последней фразы как бы оставлял Аристиду возможность примкнуть к любым победителям, «кто бы они ни были». А пока он разгуливал по Плассану с перевязанной рукой.

О переживаниях Аристиды в самые решающие дни и часы уже не говорится: «работает» одна деталь — повязка на руке. Выслушивая со смущенным видом блудного сына язвительные вопросы все понимающей Фелисите, Аристид не спешил развязать руку. Когда доводы матери в пользу Империи стали особенно убедительны, он, «сняв платок, аккуратно сложил его и спрятал в карман». Но когда разнеслись слухи об аресте Луи-Наполеона и о восстании, распространяющемся на юге Франции до Марселя, Тулона, Драгиньяна, Фелисите, увидев Аристиду выходящим из Супрефектуры, с горечью воскликнула: «Он опять надел повязку!»

И только уверившись в падении Республики, Аристид появился около здания мэрии, на месте ночной перестрелки. «Вид у него был подтянутый, взгляд ясный». Он внимательно присматривался, нюхал воздух. Развязанной рукой приподнял блузу на одном из республиканцев, чтобы как следует разглядеть рану. Осмотр, видимо, «рассеял какие-то сомнения». Эта же развязанная рука спешно написала статью для «Независимого», в которой Аристид Ругон решительно высказывался за государственный переворот и приветствовал его как «зарю свободы, неразлучной с порядком».

Иногда деталь в «Карьере Ругонов» мгновенна. Но в минутных ускользающих состояниях запечатлены устойчивые свойства персонажей. Благодаря детали сцена разом и до глубины обнажает характеры. После ночных кровавых событий в мэрии, которые должны были принести Пьеру славу «великого гражданина», он все еще не мо-

жет поверить в успех. «Конец ли это, или, может быть, снова придется убивать людей?» Ощущение неустойчивости его гнетет; как в потоке мелькают мысли, меняются состояния — то страх, то торжество... Крик за окном: «Повстанцы! Повстанцы!» — сразил его. Он увидел себя «разоренным, ограбленным, убитым; он проклял жену, проклял весь город». Слух оказался ложным, и через несколько мгновений в кабинет мэра вместо людей в блузах с вилами и дубинами вошли сияющие муниципальные чиновники, которые в решающие дни были больны, но сейчас выздоровели «все как один». Грану, бросившись в объятия Ругона, лепетал: «Солдаты! Солдаты!»

Восторг возрождения, сила радостного потрясения Пьера Ругона были так велики, что две крупные слезы скатились по его щекам. «Великий гражданин плакал. Муниципальная комиссия с почтительным восхищением следила, как падают эти слезы». Многие сказали о Пьере Ругоне и его согражданах две слезы, показанные крупным планом.

* * *

Лишь несколько месяцев разделяют первую публикацию в газете пролога к эпопее «Ругон-Маккары» — романа «Карьера Ругонов» и выход в свет в ноябре 1869 года «Воспитания чувств» Гюстава Флобера. Два произведения французского реализма второй половины XIX века, созданные почти одновременно, трактовали тему революции 1848 года.

Взаимный интерес писателей друг к другу был несомненен. Золя в обширной статье «Гюстав Флобер» (первая часть ее, «Писатель», опубликована в 1875 г.) сказал о том, что составляет истинный пафос «Воспитания чувств»: «В сущности роман этот — беспощадная сатира, ужасающая картина общества, растерянного, зашедшего в тупик, живущего одним днем; страшная книга, где разворачивается эпопея людской пошлости, где человеческий род представлен, как муравейник, в котором торжествует и выставляется напоказ все уродливое, мелкое...»⁴¹.

Оценка Эмилем Золя существенных сторон «Воспитания чувств» своей тонкостью, точностью и справедливо-

стью превосходит многое, написанное о романе, который был встречен взрывом ярости, а потом окружен молчанием «в обстановке всеобщего равнодушия и оцепенения». Как тяжкую жизненную катастрофу автора рассматривает Золя неуспех «Воспитания чувств» — произведения «сложного и глубокого», стоившего Флоберу «самых больших усилий; никогда еще не занимался он столь глубоким изучением человеческой пошлости и никогда еще лирик не сетовал в нем так горько»⁴².

Однако в статье о Флобере Золя высказывает мнение, с которым трудно согласиться. Он характеризует «Воспитание чувств» как «единственный действительно исторический роман из всех, мне известных, роман, который правдиво, точно и полно воссоздает минувшие времена»⁴³. Не сомневаясь в искренности этого суждения Золя, следует признать, что он, высоко оценивая данный роман, сосредоточил свое внимание преимущественно на искусстве, с которым Флобер передавал движение «непрерывного потока неприметных ощущений», был увлечен жизненностью деталей («там одни лишь факты и лица»), увиденных «объективно». Но сам же Золя сказал о «Воспитании чувств»: «Это величественный мраморный храм, как бы воздвигнутый во славу человеческого бессилия»⁴⁴. Картина человеческого бессилия, воссозданная рукой даже талантливейшего мастера, не могла притязать на полную правду и далеко не исчерпывала исторического содержания событий.

Автор «Карьеры Ругонов» придал своему роману иную, чем у Флобера, идейную направленность, не ограничившись созданием социальных типов, рисующих многоликую реакцию. Период революции 1848 года вплоть до декабрьского переворота, положившего начало Второй империи, увиден в «Воспитании чувств» и «Карьере Ругонов» с разных позиций и изображен далеко не с одинаковой степенью исторической правды.

Творчество Гюстава Флобера характеризует только одну сторону французского реализма второй половины XIX века, который формировался в условиях все более явного разложения принципов буржуазного демократизма, все более откровенного отказа от гражданских идеалов, выдвинутых героическим периодом. В годы Второй империи, когда в литературе с несомненностью сказыва-

лась утрата социальных перспектив и почти исчезло ощущение динамики общественного развития, Флобер, как и Гюго, продолжал традиции большого социального романа, обращался к проблемам серьезного национально-исторического значения. Кризис целой эпохи буржуазного демократизма показан в «Воспитании чувств» с огромной реалистической силой. «Партия порядка», изображенная Флобером с бесконечным презрением, предстала на страницах этой книги во всей своей низости и духовной скудости. Но и в республиканском лагере писатель увидел только своекорыстие одних, авантюризм других, недомыслие третьих...

Однако даже у Флобера среди персонажей, причастных к республиканскому движению, нет образа, наделенного столь отрицательной характеристикой, как Антуан Маккар в «Карьере Ругонов». Эта характеристика у Золя, в противоположность Флоберу, не затрагивает основ движения революционных республиканцев, она строго локализована, относится именно к Антуану и рисует его как явление уродливое, но частное.

В эпопее «Ругон-Маккары» пройдут многие представители ветви, ведущей начало от свободного брака Аделаиды Фук с контрабандистом, бродягой Маккаром. В Антуане Маккаре с наибольшей ясностью воплощен весь комплекс, характеризующий процесс духовной деградации этой линии. Однако проблемы физиологии вряд ли представляли для автора «Карьеры Ругонов» первостепенный интерес, хотя о происхождении Маккара он упоминал не раз.

Образ Антуана Маккара сложился как социально-психологический тип: писатель поместил его в конкретно-историческую обстановку и назначил ему (в масштабах Плассана) довольно заметную роль. Он показан в связях с республиканским движением и вряд ли можно одним фатализмом наследственности объяснить всю глубину падения Маккара, который, продавшись, доставил Пьеру возможность эффектно преподнести Плассан Империи и тем начать карьеру Ругонов.

Наследственные черты Маккаров: порочные склонности, безволие, леность сделали его особенно восприимчивым, доступным воздействию собственнических классов. Социальное положение Антуана (внебрачный сын, обоб-

ранний «законным наследником»; служака, прошедший годы солдатчины в безопасном месте, и, наконец, плетельщик корзин) не защищает его от буржуазных влияний.

Антуан Маккар — человек с психологией рантье. Правда, ренты у него не было, но был «верный источник дохода», стоивший небольшой ренты. Безропотная трудолюбивая жена Фина покорно работала на бездельника-мужа (лишь иногда, хлебнув анисовой, она становилась «не то, чтобы злой, но просто справедливой»). Когда подросли и начали зарабатывать дети, жизнь его стала еще безмятежнее. Ничем не напоминая «прежнего прощелыгу», Маккар разыгрывал барина, проводя дни за болтовней в кафе, расположенном напротив столярной мастерской, где работал его сын Жан; модно одетый, Антуан прогуливался по бульварам, проигрывал в пикет заработок детей, съедал лучшие куски и отбивал подружек у собственного сына. «Так шли дни, счастливые и праздные. Ему казалось совершенно естественным, что его содержат, как девку...» Эксплуататорские наклонности Антуана Маккара в силу скромного его социального положения могли реализоваться лишь в ближайшей к нему среде и были обращены на слабых, зависимых, не могущих дать ему отпор существ. «Я сам буду получать за него», — сказал Антуан о сыне, когда тот принес от хозяина плату на несколько франков меньше обычного. Со скопидомством истинного буржуа он следит за тем, чтобы самая малая часть энергии его детей, его «рабочей силы» — Жана и Жервезы — не была потеряна и приносила доход ему — Антуану Маккару.

У тунеядца Маккара есть своего рода «философское» обоснование безделья, жизни за чужой счет. Представляет интерес тон и окраска речей, которые он произносил за столом, выбирая себе куски получше и следя глазами за блюдом, когда оно переходило в руки детей: «Опять картошка, вечно картошка! Мясо — оно для богатых. Разве можно свести концы с концами, когда у детей такой дьявольский аппетит». Жервеза и Жан сидели, опустив глаза и не решаясь отрезать себе хлеба. Племянник Сильвер предлагал: «Вам, дядя, следовало бы работать». — «Да? — горько спрашивал Маккар. — Ты мне предлагаешь работать? Так, что ли? Для того чтобы

проклятые богачи эксплуатировали меня!» И когда Фина поддерживала Сильвера, «Маккар останавливал ее убийственным взглядом. «Молчи,—рычал он, еле сдерживая бешенство...—Ведь меня все равно не возьмут, мои убеждения слишком хорошо известны».

Каковы же убеждения, о которых не забывает напоминать Антуан Маккар? В романе обозначен момент, когда этот бездельник пристал к республиканцам: он был пойман сельским сторожем на берегу Вьорны, где тайком нарезал прутья для плетения корзин, поплатился за браконьерство несколькими днями тюрьмы, после чего занял позицию «отчаянного республиканца» и усердно эту репутацию поддерживал. Впрочем, есть и более глубоко запрятанный источник «оппозиционности» Маккара — неутолимая ненависть к обобравшим его Ругонам. «Что окончательно превратило его в яростного республиканца,—это надежда свести счеты с Ругонами, открыто вставшими на сторону реакции... Правда, ему плохо удавалось скрыть свою личную обиду и жажду мести под флагом чистого патриотизма, но он проявлял столько рвения, был так громогласен, что никто не мог усомниться в его убеждениях».

Ничто внутренне не связывает Антуана Маккара с республиканским движением. Предательство, совершенное им, нельзя рассматривать как результат перерождения. Здесь можно говорить только о приспособлении. Золя настойчиво отделяет его от революционных республиканцев, несмотря на то, что Маккару «удалось сплотить небольшую группу рабочих»: они принимали «его зависть и озлобленность за благородное негодование убежденного человека».

Образ Антуана Маккара несколько расширяет нарисованную Герценом картину «накипевшей закраины, покрытой праздным пустоцветом»⁴⁵. В «Былом и думах» и в «Письмах из Франции и Италии» (1847—1852 гг.) Герцен воссоздал несколько типов французских республиканцев того времени. После июньского восстания, на тайном собрании, происходившем в кафе, увидел Герцен, как за десятком маленьких столиков «важно заседали разные *habitués* революции, значительно и мрачно посматривавшие из-под поярковых шляп с большими полями, из-под фуражек с крошечными козырьками. Это

были те вечные женихи революционной Пенелопы, те неизбежные лица всех политических демонстраций, составляющие их *табло*, их *фон*, грозные издали, как драконы из бумаги, которыми китайцы хотели застрашивать англичан»⁴⁶. Это были непризнанные литераторы, студенты, «не закончившие курса, но закончившие учение», адвокаты без практики и артисты без таланта, «с огромными притязаниями, но без выдержки и силы на труд». Среди них встречаются люди искренне преданные Республике, «но большей частью очень недалекие и чрезвычайные педанты», с очевидной склонностью к риторике и общим местам. И Герцен не отождествлял их с «делателями и двигателями» событий, «кровью, слезами и речами которых водворяется новый порядок в истории»⁴⁷.

Но Антуан Маккар не имеет права притязать на место даже среди тех «кофейных агитаторов» и «революционных лаццарони», о которых выше говорил Герцен. Демагогическая фраза только слегка прикрывает его грубые материальные вожделения. Глубокое невежество, отсутствие духовных интересов, низость натуры не позволяли Маккару воспринимать передовые идеалы иначе, чем в извращенном виде. Ведя жизнь завсегдатая кофейен, он привык к патетическому пустословию, «нашел себя в роли крикуна, проповедующего самые вздорные политические взгляды... Обрывки коммунистических идей чудовищно и нелепо искажались в его устах. Антуан говорил, что скоро придет пора, когда никому не надо будет работать». В февральские дни 1848 года Маккар стал «невероятно нагл», перестал платить в кафе; повергая хозяина в ужас своим грозным видом, он кричал, что народ умирает с голоду и богачей надо заставить поделиться (сам он не подал бы бедняку «и одного су»). Вульгаризуя до абсурда мысли, почерпнутые из левой прессы, Маккар «корыстно рассчитывал на торжество Республики, рассматривая ее как блаженную эру безделья и жратвы...».

Уже созданы были Флобером в «Воспитании чувств» образы ханжи и педанта Сенекаля с его отвлеченным доктринерством, карьериста и честолюбца Дэлорье с его жаждой самовозвеличения. Создан был Гражданин — Режембар, не покидающий кофейни, погруженный в загадочное молчание и привычное бездействие, с двумя

фразами, которые только и имеются в его обиходе: «Нас предали» и «Смотрите, как бы у нас не утянули из-под носа Республику». Образ его ближе всего подходит к намеченному Герценом типу «вечного жениха революционной Пенелопы». Но нельзя не признать: без Антуана Маккара — самой низшей разновидности этого типа — было бы неполно представление о «заднем дворе революции», как охарактеризовал Герцен среду, от которой отчетливо отделял «тех сильных работников человеческого освобождения», «тех мучеников любви к ближнему», которым «ни тюрьма, ни ссылка, ни изгнание, ни бедность не перерезали речи...»⁴⁸.

* * *

В «Карьере Ругонов», написанной вслед за «Воспитанием чувств», разворачивается чрезвычайно важный план, который характеризует не только масштабы реализма самого Золя, но и говорит об углублении исторического взгляда на общественное развитие во французской литературе второй половины XIX века. Оценивая недавнюю историю с иных идеологических позиций, чем Флобер, Эмиль Золя захватил явления, которые обошел или ошибочно истолковал талантливый автор «Воспитания чувств».

Ральф Фокс справедливо указывает, что Флобер в романе о революции «видит лишь самый худший тип — мелкобуржуазного политика 1848 года, тип, с такой убийственной правдивостью проанализированный в сочинениях Маркса и Энгельса, посвященных революции 48 года»⁴⁹.

С великолепным реалистическим искусством раскрывая в «Воспитании чувств» реакционную сущность буржуазии, прошедшей через революцию 1848 года, Гюстав Флобер показал, как неразрывно связано углубление реакции со все более интенсивным процессом политического и нравственного разложения буржуазного класса. О посетителях салона банкира, барона Дамбреза, сказано, что «они продали бы Францию или человеческий род, чтобы спасти свое богатство, избежать неудобства или даже просто из врожденной подлости, заставлявшей их поклоняться силе». И столько сарказма в словах, под-

водящих итог жизни Дамбреза, полной суеты: «Ведь он приветствовал Наполеона, казаков, Людовика XVIII, 1830 год, рабочих, любое правительство, так нежно любя власть, что сам был готов платить, лишь бы его купили»⁵⁰. Но, с презрением изобразив реакцию, Флобер увидел в движении народа лишь буйство стихийных сил, проявление разрушительных инстинктов. Фокс говорит о трагических противоречиях, которые ограничивали историческую перспективу реализма Флобера: он не питал «никаких иллюзий насчет буржуазного общества», ненавидел его алчность, отсутствие у него положительных ценностей, отмечал черты вырождения буржуазии, но не видел «никакой замены этому обществу»⁵¹.

Роман «Карьера Ругонов» содержит иной, чем у Флобера, положительный взгляд на историческую инициативу народа. Существенно важно: образ «отчаянного республиканца» Маккара подан в таком аспекте, что не может бросить тень на движение революционных республиканцев. В предварительных заметках к «Карьере Ругонов» он так охарактеризован: «Лень и непомерная зависть сделали из Антуана демагога, прикрывающегося демократической фразой». И республиканские партии имели «своих шутов и своих подлецов» — это сказано в связи с Антуаном Маккаром. Только недостаточная организованность повстанческого движения в решающий момент выдвинула Маккара и предоставила ему роль в эпизоде захвата мэрии.

Исследуя психологию этого политиканствующего обывателя, в котором живет предатель, Золя открывает несколько объектов ненависти Маккара: он проклинал богатых, которые живут ничего не делая. Именно эта сторона их жизни вызывала особенно сильную зависть у Маккара, питавшего «глубокое отвращение ко всякому труду». Он яростно ненавидел Ругонов за то, что они завладели его частью наследства, за разницу в общественном положении, хотя оно было шатко и у Ругонов. Маккар бередил свои раны, раздумывая, что он один из всей семьи ничего не добился.

Однако среди имен людей, ненавидимых Маккаром, звучит имя и его племянника — молодого рабочего Сильвера. Сильвер так же отвергнут Ругонами, как и сам Антуан; юноша с доверием и искренностью относится

к дяде; когда Сильверу исполнилось шестнадцать лет, Маккар под влиянием низменных личных стимулов сам ввел его «в тайное общество монтаньяров — мощную организацию, охватившую весь Юг».

Но Антуан Маккар «ненавидел Сильвера, пожалуй, еще больше, чем остальных». Эта ненависть, трудно объяснимая на первый взгляд, обусловлена всем духовным складом Маккара. Семейство Ругонов с их спесью, претензиями, жаждой обогащения было ему ближе. В них он чувствовал людей, подобных себе самому, и ненавидел лишь за то, что не был допущен в их мирок. Между Маккаром и Ругонами проходят, собственно, только материальные границы. А Маккара и Сильвера разделял весь духовный строй, о чем юноша еще не подозревал. Маккар видел, и с основанием, в Сильвере человека иной, чем он сам, породы.

* * *

В статье Эмиля Золя о Стендале есть тонкое замечание: «В психологе кроется идеолог и логик...»⁵². Исследуя многочисленные грани, которые отделяют Сильвера от Ругонов и Маккара, Золя создал образ, объективно противопоставленный «духу Плассана» и шире — духу собственничества, хищничества, духу реакции. В реализме Золя пафос отрицания, пронизывающий все эпизоды карьеры Ругонов, дополняется пафосом утверждающим. Поэтически-возвышенный образ Сильвера, близкий передовым идеям времени, весь путь его духовного развития, раскрытый в романе, говорят о том, что Эмиль Золя не удовлетворялся масштабами «безгероического» реализма, представленного крупными именами во французской литературе второй половины XIX века.

Коротка жизнь Сильвера и немного успел он совершить, но его судьба тесно связана с революцией 1848 года. Ральф Фокс в X главе книги «Роман и народ» («Жив человек») писал, что романы, в которые входит тема революции, могут доказать «свое право на существование лишь своей способностью создать художественный образ революционера, как тип, и как индивидуального человека... До сих пор, надо признаться, нам это не удалось. В романах о революции наименее

правдоподобными фигурами оказываются революционеры». Фокс видит уязвимую сторону даже наиболее сильных образов этого плана в том, что они движутся «на плоской поверхности, а не в трехмерном пространстве»⁵³, наделены энергией, мощью, силой воли, но очень редко раскрываются как образы живых людей. Общие черты типа не подкреплены штрихами, способными придать ему неповторимый человеческий облик.

Для юноши Сильвера в «Карьере Ругонов» было создано это трехмерное пространство. Вся жизнь Сильвера Муре, от рождения до смерти, предстает в романе. Однако сведения о происхождении, среде, профессии, родственных отношениях, как ни велико их значение, еще не могут показать личность героя в «трех измерениях».

Образ Сильвера заставляет вспомнить весьма интересные замечания Фокса о романе английского писателя Марка Резерфорда⁵⁴ «Революция в Тэннерс-Лэйк» — книге, в которой критик находил «все мыслимые недостатки», но открывал и великолепные достоинства. В образе главного героя — печатника Захарии Кольмена, писал он, «нет пропасти между поэзией его воображения и прозой его жизни». Это наблюдение Фокса настолько важно, что могло бы выступать в роли своего рода критерия. Ведь схематизм, односторонность литературного персонажа высокого плана обусловлены чаще всего этим разрывом между «поэзией воображения» и «прозой жизни», неумением писателя найти в образе ту грань, которая позволила бы сохранить высокие идеальные черты героя, не разрушая конкретных связей, соединяющих его со средой, давая ему возможность жить «в трех измерениях».

В образе Сильвера нет и следа схемы, хотя он вовсе не обременен бытовыми подробностями. Их не больше, чем надо для характеристики юноши, в напряженной внутренней жизни которого житейские мелочи занимают совсем немного места. Становление, духовный рост его личности показаны как процесс живой, позволяющий увидеть Сильвера во всей непосредственности и трепетной человечности, с его наивностью и мужеством, с детской незащищенностью и юношеской бескомпромиссностью, в основе которой — острое чувство справедливости, способность чувствовать красоту и испытывать жалость.

Золя говорил: мы не станем описывать того, что совершается в сердце или мозгу персонажей, «не отыскивая в окружающей среде причин либо последствий этого»⁵⁵. Внук родоначальницы Ругон-Маккаров Аделаиды Фук, сын Урсулы, ее дочери от Маккара, Сильвер, как указано в родословном древе, должен был соединить в себе наследственный невроз по линии матери с устойчивым здоровьем отца—трудолюбивого, основательного человека—шляпочника Муре, который передал сыну свое отвращение к кабакам и к воскресному отдыху. Однако в истории Сильвера внешним обстоятельствам придано значение большее, чем наследственным чертам.

Шестилетним ребенком, после ранней смерти родителей, его привез в Плассан старший брат Франсуа, служивший у Ругонов. Они неохотно терпели «лишний рот». Сильвер рос «заброшенный, обливаясь слезами», пока Аделаида, сжалившись, не взяла внука к себе, в хижину Маккара, где она после гибели возлюбленного долгие годы жила в полном одиночестве. В молодости страсть к Маккару подавляла в ней материнские чувства, и сейчас она ухаживала за Сильвером с неловкой нежностью юной матери. «Это была последняя вспышка любви, последняя смягченная страсть, которую небо послало женщине, умирающей от потребности любить, трогательная агония сердца, всю жизнь сжигаемого чувственными желаниями и угасающего в привязанности к ребенку». Детская улыбка Сильвера согревала ее, как «последний бледный луч»; малыш, казалось, «защищал ее от смерти». Когда Сильвер подрос, он освободился от почтительного страха, который ему внушали нервные припадки Аделаиды, и мужественно пытался ей помогать, преисполненный чувства жалости. Старая женщина и ребенок жили «в печальном безмолвии, под которым скрывалась невыразимая нежность»; мрачная, безрадостная атмосфера, которой с детства дышал Сильвер, «закалила его душу, полную высоких порывов».

Происхождение связывает Сильвера с Ругонами, по социальному же положению он далек от них. Сильвер—рабочий в каретной мастерской Виана. Узы, соединяющие его с людьми труда, окажутся несравненно прочнее родственных уз, что он и подтвердит своим сознательным выбором. Не только социальное положение, но весь

духовный склад, интересы, стремления отделяют его от мира Ругонов.

Сильвер с успехом обучался у каретного мастера, и из него вышел отличный работник. Но «его запросы не удовлетворялись одним насущным хлебом». Им владела жажда совершенства, он желал вносить в труд свое понимание красоты и изящества. Сильвер старательно делал одноколки у Виана, но, увидев однажды коляску, необыкновенно искусно сработанную, загорелся мечтой создать такую же. Он стал посещать рисовальную школу, штудировать раздобытый где-то учебник геометрии, «неделями ломая голову над самыми простыми вещами». Грубые забавы приятелей отталкивали его; он предпочитал оставаться среди множества книг, «разрозненных, купленных за бесценок у старьевщика», перечитывая без конца томик Руссо, найденный в куче ржавых замков. «Клочки украденных знаний только разжигали его благородный пыл. Он понял, что существуют недоступные для него горизонты» и жадно к ним стремился.

Но книжные знания — далеко не единственный для Сильвера источник познания мира. Он размышлял над человеческими отношениями, над судьбой старой Аделаиды, которая жила в двух шагах от детей, заброшенная и далекая им настолько, «как будто она умерла». И Сильвер стал любить ее еще сильнее, «за себя и за других». Великодушие, щедрость его натуры искали выхода в чувстве, в действии. «Такой пылкий сосредоточенный ум естественно должен был увлечься республиканскими идеями».

Представляет интерес принцип создания образа Сильвера, самый подход к нему писателя. Возвышенный образ Сильвера оказался в такой же степени живым, как и персонажи, к которым Золя отнесся критически. Жизненная достоверность образа была достигнута не тем элементарным приемом, когда положительный персонаж ради убедительности наделяется незначительными человеческими слабостями. Нарочитой (ради «правды») приземленности Сильвера Золя не искал, но подошел к прекрасному герою так же, как подходил и ко всякому другому персонажу, то есть точнейшим образом мотивировал каждую черту, не разрушая целостности образа, в котором проза не принижает человека, а поэзия не от-

рывает его от земли. Писатель избрал действительность как почву для соединения правдивого с прекрасным, взял прекрасное из самой жизни.

В Сильвере найдена удивительная гармония между внешним и внутренним его обликом. И в портрете внешнем, физическом, и в любовно написанном внутреннем образе остается нечто, еще не завершенное, чему предстоит формироваться. И в том, и в другом портрете проступают черты, позволяющие увидеть Сильвера в ином времени, в пору зрелости, когда до конца сложится облик человека, для которого республиканские идеи — дело жизни. Казалось, «пальцы могучего скульптора» лепили это продолговатое худощавое лицо, крутой лоб, орлиный нос, резкий широкий подбородок... Сейчас в лице Сильвера, которое дышало такой «полнотой жизни», еще сохранялась «очаровательная нежность, детская незавершенность отдельных линий». Но крепкие руки мастерового уже успели огрубеть от работы. А в юношеском лице, не утратившем мягкости, угадывалась приходящая с годами четкость, твердость черт, свойственная облику «странствующего рыцаря».

И в психологический портрет юноши привнесено то, что могло прийти со зрелостью. «Он жил мечтой о всеобщем счастье — излюбленной мечтой всех обездоленных, и слова «свобода, равенство, братство» звучали для него как благовест, слышав который верующие опускаются на колени». Но в Сильвере формировался человек, не склонный оставаться в сфере мечтаний. Ему свойственна была и критическая мысль, и трезвость суждения: «когда он обнаружил, наконец, что не все к лучшему в этой лучшей из республик, это открытие глубоко ранило его». Однако не заставило отшатнуться от идей, действительно ему дорогих и близких: «Тогда у него возникла другая мечта — заставить людей быть счастливыми хотя бы против их воли».

В образе Сильвера достигнута правдивость частных и общего; в нем нет двойственности, но есть непрестанное движение, развитие, в процессе которого преодолеваются одни черты и кристаллизуются другие. Возвышенная вера его в идеалы Республики должна претвориться в действие. И Сильверу труднее всего сделать именно этот шаг — из отвлеченной сферы в сферу

конкретного действия. «Кроткий, как дитя, он был неистов в своих гражданских чувствах. Неспособный убить муху, он все время твердил, что пора, наконец, взяться за оружие». Он требовал некоего идеального государственного строя, «основанного на справедливости и абсолютной свободе», и с яростным негодованием говорил о врагах Республики. «Но едва эти враги выходили из области мечтаний и воплощались в образе дяди Пьера или другого знакомого лица, как Сильвер начинал уповать, что небо избавит его от ужасов кровопролития».

Однако наступил момент, когда в схватке около жандармерии Сильвер впервые увидел на своих руках человеческую кровь (он думал, что убил жандарма Ренгада). Юноша бросился бежать, потеряв голову, «махая руками, чтобы стряхнуть с них кровь». Он не догадывался, что можно ополоснуть пальцы под уличными колонками. Потрясенный первым убийством, которое ему пришлось совершить, он бежал в свое детство, печальное, но «милое, нежное детство», к колодцу тети Диды в маленьком дворе. «Ему казалось, что только там он сможет смыть эту кровь». Но через несколько мгновений в доме Аделаиды, когда спрятавшийся у матери Пьер преградил ему путь, чтобы племянник своими связями с республиканцами не компрометировал семью, Сильвер открыл в себе другие чувства: «Да разве я член вашей семьи,— сказал он Пьеру.—Ведь вы всегда отрекались от меня... Да ну, пустите! Я-то ведь не прячусь; я должен выполнить свой долг».

* * *

«Ты права, нам нельзя возвращаться в Плассан»,— сказал Сильвер Мьетте перед рассветом. Отряды шли быстрым шагом, и Мьетта изнемогала от усталости. Но место в колонне повстанцев — это их единственное место на земле.

«Сильвер и Мьетта любили друг друга той нежной идиллической любовью, — какая рождается порой у обездоленных, у чистых сердцем, в рабочей среде, где еще встречается простодушная любовь древнегреческих мифов». Их не коснулся «дух Плассана». Золя отделил Сильвера и Мьетту от мещанского бытия всем: отвер-

женностью, детской чистотой и неискушенностью, иным строем чувств...

Мьетте было десять лет, когда ее отца, Шантегрёя сослали на каторгу за убийство жандарма. Матери она лишилась еще в колыбели. Принятая в дом тетки, Мьетта зарабатывала свой хлеб тяжким трудом; ее самолюбие удовлетворяла мысль, что она «не из милости живет у Ребюфа». Бесчисленные обиды сиротского детства, особенно после смерти тетки, заставляли ее жить, «напрягая все силы», с постоянной мыслью «о самозащите». Она защищалась молчаливым презрением от двоюродного брата Жюстена, направлявшего всю свою злобную изобретательность на то, чтобы сделать ее жизнь невыносимой; от посторонних людей, которые с бессмысленной жестокостью не забывали попрекнуть ее каторжником-отцом. «Подрастая, Мьетта прониклась духом протеста, у нее образовались собственные взгляды на вещи, от которых, наверное, пришли бы в ужас жители предместья». Она решила, что отец был прав, стреляя в жандарма. А Сильвер, который больше, чем Мьетта, чтит правосудие, спорил со своей подругой, толковал ей смысл законов «так, как он их понимал, и давал ей необыкновенные пояснения, от которых содрогнулись бы судьи Плассана».

Сильвер любил Мьетту, потому что она была прелестна и потому что ее никто более не любил. «Я буду защищать тебя. Ладно?» Он вложил в чувство к Мьетте всю доброту и щедрость своей натуры (ведь его сердце всегда сжималось от жалости, когда ему случалось увидеть нищего босого ребенка). Когда Мьетта смеялась, «он был счастлив, что может дать ей радость». И оба они «дружно ненавидели сплетниц предместья».

Ральф Фокс размышлял: «Искусство писать хорошую прозу является в значительной степени утраченным искусством называть вещи своими именами»⁵⁶. Сильвера и Мьетту окружает мир простых вещей: они привыкли видеть пустырь св. Митра, развалины ветряной мельницы на дороге в Ниццу, лесопильню и сарай для распиленного леса, мшистую каменную стену, колодец, принадлежащий двум смежным владениям, перерезанный надвое стеной усадьбы Жа-Мефрен... Острота поэтического зрения позволила писателю увидеть так много пре-

красного в этом мире привычных вещей, названных только «своими именами», не запрятанных в изощренные формы, что наступает миг, когда грань между прозой и поэзией перестает замечаться. А «свои имена» оказываются способны передать бесконечное богатство чувственных впечатлений, тонких и сложных ощущений, доставляемых простыми вещами⁵⁷.

Колодец усадьбы Жа-Мефрен занял большое место в жизни Сильвера и Мьетты, стал их добрым другом. «Края его образовывали широкий полукруг по обеим сторонам стены, вода была всего в трех-четыре метра от его края. В этой спокойной влаге отражались оба отверстия колодца, два полумесяца, которые пересекала черной линией тень, отбрасываемая стеной. Наклонившись над колодцем, можно было в потемках увидеть два зеркала необычайного блеска и чистоты. Солнечным утром, когда капли, стекающие с веревки, не возмущали поверхности, оба зеркала, оба отражения неба светились в зеленоватой воде, где с необычной четкостью вырисовывалась листва плюща, выющегося по стене над колодцем».

В картину, пластически законченную, полную спокойствия и устойчивости, Сильвер и Мьетта, появившиеся у колодца, внесли движение и трепет расцветающей юности. Но у колодца была и своя, скрытая от поверхностного беглого взгляда жизнь, к которой Сильвер и Мьетта, умолкая, прислушивались: «Сквозь стенки медленно просачивалась влага, тихо вздыхал воздух, капли воды, скользя по камням, падали гулко, как рыдания...» Здесь, около стены через усадьбу, разыгрывались «свои драмы и свои комедии, и колодец участвовал в них».

Интересная индивидуальная особенность прозы Эмиля Золя, которую можно наблюдать во многих романах серии, проявилась ярко в «Карьере Ругонов». Много позднее создания этого романа Золя писал Анри Сеару о том, что он знал в себе и чем дорожил; нельзя не услышать признательности в его словах: «Не в пример прочим, Вы не удивляетесь, обнаружив во мне поэта»⁵⁸.

Поэт сохранился и заявляет о себе в прозе «Ругон-Маккаров» с большей силой, чем в собственно поэтических творениях Золя,—поэт не только по мироощущению, но по стремлению приблизиться в прозаическом

произведении к специфическим поэтическим формам. В роман перенес Золя результаты своих исканий в области ритма, музыки речи.

В юности, сочиняя стихи и поэмы, Золя делился с друзьями — Полем Сезанном и Батистеном Байлем — своими сомнениями относительно художественных возможностей традиционного стихосложения, в частности, александрийского стиха: «Период из двенадцати слогов, разделенный цезурой на две равные половины, и вдобавок заканчивающийся рифмой, — вот инструмент, всегда один и тот же, данный поэту, чтобы выражать все виды гармонии, взрывы смеха и рыдания, шум моря, ветра, леса... у этой лиры только одна струна, и сколько нужно умения, чтобы извлечь из нее разные звуки»⁵⁹. Золя предпочитает слова, которые, естественно выражая мысль, не искажая ее, рифмуются «кое-как», рифмам крепким, но созданным из безликих слов, не способных передать поэтическое чувство. Начинаящий поэт бранит Буало, который замечал в стихах «только цезуру и рифму» и осмеливался критиковать автора «Оды к Кассандре»⁶⁰. И, наконец, Золя делает вывод, важный для понимания своеобразия его прозы: «Совершенно неправильно сосредоточивать всю музыку стиха в последнем слоге; по-моему, остальные одиннадцать слогов тоже имеют на нее право»⁶¹.

Имя Ронсара не случайно встретилось в юношеских письмах Эмиля Золя. Он нашел в стихах знаменитого ренессансного поэта, которого с основанием рассматривают как главу новой поэзии, черты, близкие себе: не только материальность поэтического мышления, но и великолепное богатство форм. В этом смысле Золя приближался к взгляду позднейших исследователей творчества Ронсара (Лемонье указывал на строфические обогащения, внесенные Ронсаром во французскую поэзию, застывшую в выработанных средневековым твердых формах; Робер де Сюза обратил внимание на совершенно новую ритмику поэзии Ронсара и на то, что чистый силлабизм в его стихах уступил место метрико-тоническому движению)⁶². Ритмы прозы Золя столь разнообразны и так явно подчинены доминанте — психологической и эмоциональной — в некоторых эпизодах⁶³, интонационно-синтаксические особенности его языка так ха-

рактарны, что иногда следует говорить о приближении прозы Эмиля Золя к *vers libre* — свободному стиху.

Обширная сцена с колодцем представляет интерес и в этом смысле. В ней соединено то, что составляло всегда общую основу поэзии и прозы — образ и ритм. В целой цепи симметричных последовательных фраз зафиксированы меняющиеся душевные состояния, летучие, мгновенные, однако при этом сохранена четкость рисунка и ясность общей психологической линии. Стиль эпизода, в котором найдено единство зрительного и слухового эффектов, настолько ритмичен, что почти образует строфу⁶⁴.

Сильвер, придя за водой, невзначай наклонился над полукругом общего колодца, разделенного стеной.

Il eut un tressaillement,
Il resta courbé, immobile.
Au fond du puits,
Il avait cru distinguer une tête de jeune fille
Qui le regardait en souriant;
Mais il avait ébranlé la corde,
L'eau agitée n'était plus qu'un miroir trouble
Sur lequel rien ne se reflétait nettement.
Il attendit que l'eau se fût rendormie,
N'osant bouger,
Le coeur battant à grands coups.
Et à mesure que les rides de l'eau s'élargissaient et se mouvaient.
Il vit l'apparition se reformer.
Elle oscilla longtemps
Dans un balancement qui donnait à ses traits
Une grâce vague de fantôme.
Elle se fixa enfin. . .

«Он вздрогнул, он замер, согнутый, неподвижный. В глубине колодца ему почудилась головка юной девушки, которая глядела на него, улыбаясь. Но он шевельнул веревкой. Потревоженная вода стала как помутневшее зеркало, в котором уже ничто не отражалось ясно. Он ждал, пока вода успокоится, не смея шелохнуться, с сильно бьющимся сердцем. Рябь на воде постепенно расплывалась и угасала, он увидел, как вновь возникло видение. Оно долго колебалось, и это дрожание придавало чертам лица призрачную прелесть мечты. Наконец отражение установилось».

Тонкость письма в этом эпизоде снова заставляет вспомнить интерес Золя к импрессионистскому искусству. Но при всей мимолетности, подвижности запечатленных мгновений автор вносит в их изображение то, чем

так часто пренебрегали художники-импрессионисты — активную душевную связь впечатлений.

Сильвер медлил у колодца, не решаясь дернуть веревку. Мьетта все еще стояла, склонившись над водой.

Il voyait toujours son visage souriant,
Et il lui coûtait trop d'effacer ce sourire.
A un léger ébranlement qu'il donna au seau,
L'eau frémit,
Le sourire de Miette pâlit.
Il s'arrêta, pris d'une étrange crainte:
Il s'imaginait qu'il venait de la contrarier
Et qu'elle pleurerait.
Mais l'enfant lui cria: «Va donc! Va donc!» avec un rire
Que l'écho lui renvoyait plus prolongé et plus sonore.
Et elle fit elle-même descendre un seau bruyamment.
Il y eut une tempête.
Tout disparut sous l'eau noire.

«Он смотрел на ее улыбающееся лицо, и ему было жаль разбить ее улыбку. Он слегка качнул ведром, вода задрожала, улыбка потускнела. Он замер. Он испугался, ему показалось, что он огорчил Мьетту и она плачет. Но девочка кричала: «Ну что же ты, ну?» Она смеялась, и эхо повторяло ее смех звонкими раскатами. Она с шумом опустила ведро и подняла в колодце целую бурю. Все скрылось в черной воде».

Сильвер и Мьетта спешили к колодцу, как к доброму другу, каждое утро; они болтали, наклоняясь над прозрачными зеркалами спящей воды, а отражения их лиц спускались в глубину, «в зеленый сумрак, где странные отсветы переливаются на камнях, а из темных углов доносятся загадочные шумы». Колодец пугал и очаровывал их, преображая лица, изменяя голоса, которые «в этой сырой яме звучали приглушенно и необыкновенно мягко. Казалось, они доносятся откуда-то издалека, как по вечерам далекое пение с полей».

Сильвер и Мьетта как бы исчезали в таинственном убежище; они испытывали радость и страх, наслаждаясь прохладой и полумраком в этом подземном дворце. Но наверху «кругом звенело и ликовало ясное утро. Поток горячего света, пронизанный жужжанием насекомых, струился на старую стену», с земли поднимался «миллион голосов». И оба эти мира были близки Сильверу и Мьетте.

Некогда Ронсар, ломая каноны, воспользовался жанром официальной поэзии — одой — отнюдь не для вос-

певания событий придворной жизни. Ренессансный поэт нашел иной предмет, достойный стихов. Отголоски мироощущения, которое наполняло оды Ронсара «К источнику Белльри», «К истокам Луары», продолжают жить и в своеобразной «оде колодцу» в усадьбе Жа-Меффрен.

Мопассан говорил о «неудержимом тяготении» Эмиля Золя к «поэмам в прозе», созданным безыскусственно, «без надуманной поэтичности, без условностей, принятых его предшественниками, без всяких литературных прикрас; они стали поэмами независимо от замысла автора...»⁶⁵. Действительно, о литературных прикрасах нельзя говорить применительно к сцене с колодцем: там почти исключены все виды троп, допущены, главным образом, цветовые эпитеты и многочисленные глагольные формы, передающие движение. Благородная простота стиля, не оставляющая места для манерности, и непосредственность поэтической эмоции составляют силу этой сцены.

Отделив Сильвера и Мьетту от всего, что составляло «дух Плассана», художник окружил их царственным великолепием: «весь край принадлежал им, они владели им, как некоей завоеванной страной, наслаждаясь землею и небом». Им дышалось свободно, когда они уходили из Плассана, блуждали в далеких его окрестностях по узким тропам или через поля «шли беззаботно смеясь, толкали друг друга, порой боролись». Свои в мире прекрасной и щедрой природы, «зачарованные трепетом влаги, и ветра, и теней», они доходили до Гарригских предгорий, до излучины Вьорны, смотрели, «как с дремлющего неба падал теплый звездный дождь», следили за скользящей серебристой водой и напевали вполголоса, «как поют гребцы, ударяя веслами по воде». Сильвер и Мьетта бесшумно плыли рядом, и Мьетте казалось, «что листва по обоим берегам реки сгущается, склоняется над ними, прикрывает их огромным занавесом. А в лунные ночи блики скользили между стволами, и прозрачные фигуры в белых одеждах проходили вдоль берега». Золя передал впечатление и материальности, и одухотворенности этой естественной для Сильвера и Мьетты среды — природы, полной внутреннего движения, негромкой жизни. При приближении медленно плывущей Мьетты блестящая, как зеркало в лунном свете, спокойная во-

да «собиралась в складки, словно ткань, затканная серебром», а темные очертания деревьев «меняли контуры, удлинялись, казалось, следовали за ней по берегу». Мьетта незаметно подплывала к Сильверу «с чуть слышным шелестом, как птица, пролетающая через заросли, или кружилась возле него, охваченная смутной, непонятной тревогой».

В описание естественной гармонической среды, окружавшей Сильвера и Мьетту, Золя не внес ни сентиментальных интонаций, ни буколических оттенков. И сами они меньше всего напоминают героев пасторали. Крепкие, ловкие и выносливые, они воплощали в себе силу и ясность, духовное и физическое здоровье. «Их идиллия прошла через холодные декабрьские дожди и пламенные зовы июля, не опустившись до пошлой связи; она сохранила очаровательную прелесть античной легенды, пылкую чистоту, наивное смущение плоти, которая не создает своих желаний».

Доверие к неискаженной природе человека продиктовало художнику страницы, посвященные Сильверу и Мьетте, образы которых Золя соединил с высокими социальными идеями.

* * *

Творчеству Эмиля Золя присущ характерный для реализма второй половины XIX века интерес к изучению глубинных психических процессов, сложных ассоциативных связей, возникающих в человеческом сознании. В «Карьере Ругонов» найдены решения важных психологических и художественных проблем на уровне несравненно более высоком, чем в «Терезе Ракен».

Сильвер, чтобы увидеть Мьетту не только в зеркале воды, искал ключ, которым заперта была калитка возле колодца. После долгих поисков он нашел ключ совсем близко: привязанный попросту веревочкой к замку входной двери, он провисел около сорока лет, и Аделаида каждый день касалась его рукой.

Калитка появилась давно, за одну ночь, в стене, отделявшей домик Маккара от усадьбы Фуков. Аделаида, не зная, что значит «соблюдать видимость», сама помогала любовнику вынимать камни из стены. Наутро она

с детской радостью рассматривала на глазах у всех дело своих рук, что сочли пределом бесстыдства.

Когда Аделаида перебралась в хижину Маккара, равнодушная после его гибели ко всему, закрытая навсегда калитка, черная от сырости, зеленая от плесени, стала выглядеть частью старой стены.

Но она оказалась распахнутой. Через нее хлынуло море света. Сквозь проем в стене ворвались образы — казалось, им оставалось место только в воспоминаниях. Но они были живые.

Аделаида Фук «увидела самое себя в ярком утреннем свете, увидела, как она, Аделаида, бежит, быстро переступает порог, увлекаемая своей страстью, ... восходящее солнце проникает вместе с нею в калитку, которую она второпях забыла закрыть, и заливают их обоих косыми лучами». С болезненным удивлением заглянула она за порог: на месте, где некогда стоял ее родной дом, было скучное пустое поле. «Ей показалось, что сердце ее умирает вновь». Аделаида и не подозревала, что «все ее прошлое может так бесследно исчезнуть».

Но Сильвер и Мьетта были. Они были несомненно. Между образами, хранившимися только в памяти сердца, и людьми, живущими тревожной земной жизнью, протянулась тонкая, но неразрывная связь. «До конца дней» суждено было Аделаиде «видеть себя и Маккара, слитых в объятии... Калитка снова стала сообщницей: по дороге, проторенной любовью, опять проходила любовь — извечное возрождение...».

Старуха улыбнулась: Мьетта стремительно убегала через поле. «Какая молодая,—пробормотала она.—Еще успеет». Должно быть, Аделаида хотела сказать, что Мьетта еще успеет наплакаться и настрадаться. И, обернувшись к Сильверу, добавила спокойно: «Берегись, малыш, от этого умирают!».

С великолепной простотой и человечностью решил Золя сложнейшую художественную задачу органического слияния нескольких временных планов, слияния, поддерживающего впечатление непрерывного течения жизни. Это не была простота «Терезы Ракен», где автор почти не поднимался над неизбежной неполнотой протокольной записи и регистрировал наблюдения в прямой видимой связи.

Добиваясь многомерности изображения, захватывая несколько временных планов — припоминание давно ушедшего, реальность настоящего, предчувствие грядущего, — Золя в «Карьере Ругонов» нашел связующее начало — память сердца, которая у персонажей «Терезы Ракен» отсутствовала, вытесненная физиологическими импульсами, а у Аделаиды Фук надежнее хранила частицы жизни, чем ее помраченное сознание.

И пусть заперта снова калитка и ключ брошен в колодезь. Ведь все равно нельзя забыть: белый просвет, разорвавший черную стену, «зиял, как открытая могила», а счастье «дразнит смерть и вызывает ее зависть».

Вечером, в жестоком нервном припадке Аделаида твердила о сражениях, о выстрелах: «Бедные, бедные дети!.. Сколько слез! Их тоже пристрелят, как собак...»

Задолго до того, как падет сраженная пулей Мьетта и жандарм разможжит голову Сильверу, вошла в роман печаль их ранней смерти.

Ассоциативность мышления художника придала глубину и значительность наиболее натуралистическому, казалось бы, эпизоду в «Карьере Ругонов» — сцене помешательства Аделаиды Фук.

Со стороны пустыря св. Митра, где солдаты охраняли пленных повстанцев, раздались два пистолетных выстрела. Аделаида, посланная Антуаном за вином, вернулась скоро. Она упала на пол, и припадок еще более жестокий, чем обычно, обрушился на нее.

«Жандарм был мертвый, — бормотала она, — и все-таки он вернулся... Неужели эти негодяи так и не умирают!». Бред ее не бессвязен. В помраченном сознании наконец-то приобретает форму мысль, которая дремала долго в подсознательных глубинах.

Вызванная к жизни страшным потрясением, эта мысль настойчиво объединяет мучительные воспоминания и горечь настоящего. Образовался сложный психологический комплекс, в котором смешались прошлое и явь, слились образы Маккара, страсть к которому наполняла жизнь Аделаиды Фук, и Сильвера — последней ее привязанности на земле. Но в этом комплексе также сблизилась люди, несущие смерть, и сыновья Аделаиды.

«Жандарм был мертвый, — повторяла она, — и все-таки он вернулся... Неужели эти негодяи так и не умира-

рают?..» Она направилась к сыновьям, которые прижались к стене и замерли от ужаса. «Ее развязанные юбки волочились за ней, полуобнаженное, изглоданное старостью, искривленное тело вдруг выпрямилось. «Это вы стреляли?.. Я слышала звон золота». Скоро она погрузится в бесстрастное молчание, в котором не будет уже ни мысли, ни протеста; оно продлится десятилетия, до смерти Аделаиды в доме умалишенных в «Докторе Паскале».

Но сейчас она слышит звон монет, полученных Антуаном от Пьера за провокацию в мэрии, в гаснущей памяти возникают ассоциации, протягиваются нити, связавшие в узел обрывки ранящих впечатлений.

«Цена крови, цена крови...—воскликала она.—Я уже давно вижу его перед собой... У него пуля во лбу... Горе мне! Я народила волков, ... целую семью, целый выводок волков. Был только один несчастный ребенок, и они сожрали его... У них пасти еще в крови!.. Ах, проклятые! Они грабят! Они убивают! И живут, как господа». Аделаида Фук хрипло смеялась, умоляла кого-то, плакала, говорила тихим певучим голосом маленькой девочки, с яростным гневом отрывисто выкрикивала: «Проклятые! Проклятые!»—это напоминало звуки ружейной перестрелки. Она продолжала повторять это слово нараспев, «как странный музыкальный припев», отбивая высохшими руками бешеный ритм; судороги ломали ее тело.

Но данный эпизод при всем обилии деталей не стал страницей из истории болезни в духе гонкуровской «Жермини Ласертэ»; он очень далек и от физиологизма «Терезы Ракен» самого Золя. «Она помешалась,—печально сказал доктор Паскаль, пытаясь понять бред Аделаиды и слушая ее песнь, состоящую из единственного слова.—Потрясение оказалось слишком сильным для несчастного существа, страдающего острым неврозом». Но на мгновение «точно при блеске молнии перед ним предстало будущее Ругон-Маккаров, этой своры выпущенных на волю вождельных, пожирающих добычу в сверкании золота и крови».

Последняя вспышка сознания Аделаиды Фук осветила самую суть драмы. В бреду блеснула ясная и точная мысль. Тщательно собранные подробности, рисующие

физиологически достоверную картину болезни, оказались подчинены огромному обобщению.

* * *

«То далекое воскресенье было всего неделю тому назад»: Сильвер пришел на пустырь проститься с Мьеттой, и она последовала за ним. «Как это было давно!»

Композиция возвратила повествование к исходным страницам. Между величественным вступлением и трагической развязкой — неделя, коренным образом изменившая в разных направлениях судьбы людей.

«За государственным переворотом последовал террор, свирепый беспощадный террор»; бонапартистские войска двигались к Плассану, оставляя за собой трупы пленных, чтобы «внушить городу почтение к новорожденной Империи». Среди захваченных повстанцев шел Сильвер, погруженный в оцепенение. «Этот пустой взгляд появился у него с уходом из Сен-Рура», где осталась мертвая Мьетта.

Раненый Сильвером жандарм Ренгад разыскал его среди пленных: «Ну, вставай!».

В описание дня, когда должен умереть Сильвер, Эмиль Золя внес столько взволнованности и возвышенной печали, так ясно в его голосе прозвучала непосредственная, личная интонация, что не остается сомнений, как важен был для него этот герой, значение которого далеко не исчерпывается ролью в естественной и даже социальной истории семьи.

Никогда еще не было «таких долгих, таких гнетущих тоскливых сумерек». Голое поле. Груды бревен на пустыре. В умирающем свете четко вырисовывались сооружения лесопильни, напоминая столбы виселиц или основание гильотины. Испуганно выглядывали из своей повозки цыгане: старик, старуха и высокая кудрявая девушка «с глазами, сверкающими, как у волка».

За неделю Сильвер отброшен был событиями от привычной его жизни на бесконечно далекое расстояние и сейчас медленно, затрудненно возвращался, узнавая знакомый и близкий мир. «Он узнал запах трав, рисунок теней...», он припомнил, что в ночь ухода с ледяного бледного неба «спускалась торжественная тишина. И в

этой тишине кудрявая цыганка пела вполголоса на чужом языке». Но в его восприятии что-то изменилось, он видел теперь по-иному: «Этот уголок странно состарился за неделю». Все, что он знал здесь, не было больше украшено радостью бытия, и Сильвер, идя перед жандармом, успел заметить и сгнившие от дождей доски и прибитую морозом траву... «Он закрыл глаза, чтобы снова увидеть зеленую аллею».

Золя воссоздает сложные переходные душевные состояния, моменты спутанности потрясенного сознания и затем кристаллизации мысли и чувства.

Сильвер видел себя где-то в затерянной деревушке, в глуши, с Мьеттой. И Аделаида непременно осталась бы с ним. Но, «ощепенев от горя, он никак не мог припомнить, почему не суждено осуществиться этой счастливой мечте?». Сильвер воскрешал события, но видел только обрывки свершившегося, которые никак не мог соединить в общей картине целого.

Он напрягал память: выстрелы; падало знамя со сломанным древком; полотнище, как тень, коснулось его лица, «словно огромная птица задела его крылом...». Самое трудное было — восстановить связь между всем происшедшим и понять: «вот что преграждает дорогу его жизни — трупы обеих его любимых».

Его страдание было так велико, что Сильвер, казалось, уже не был способен испытывать чувство физической боли, как будто «он отделился от собственного тела» и был там, «на коленях возле дорогих своих покойниц», в едком пороховом дыму. «Вместе с Мьеттой в обрывках красного знамени покоилась и Республика. Какое горе! Обе умерли».

Противопоставление двух планов, ставшее идейной и композиционной основой «Карьеры Ругонов», достигло наивысшего драматизма к финалу романа. Сцена смерти Сильвера помещена между эпизодами, рисующими торжества в Плассане по поводу восстановления «порядка».

«Понадобилась железная рука, чтобы подавить восстание» («...quelle main de fer il avait fallu pour étouffer l'insurrection»). Интонация и контекст этой фразы из «Карьеры Ругонов» невольно приводят на память изречение из флюберовского «Лексикона прописных истин» (опубликован в незавершенном виде в 1910 г.). С Яро-

стью обдумывая это наиболее сатирическое свое произведение, Флобер в декабре 1852 года, после официального восстановления Империи, набросал в письме Луизе Коле несколько афоризмов для будущего лексикона. И среди них: «Франция. — Нуждается в железной руке, которая бы ею управляла»⁶⁶.

Когда в лексиконе — этой «апологии человеческой низо-сти во всех ее проявлениях, от начала до конца иронической и вопящей» — стал вырисовываться собирательный портрет буржуа с его самодовольным невежеством, пошлостью, политической реакционностью, среди прочих прописных истин появились такие: «Гидра (анархии). — Стараться ее победить»; «Жандармы. — Оплот общества»; «Предмestья. — Страшны во время революций»; «Сторонники империи. — Все честные, миролюбивые, порядочные люди». И наконец: — «Рука. — Управлять Францией должна железная рука». («*Bras. Pour gouverner la France, il faut un bras de fer*».)

По-видимому, это выражение в определенных кругах становилось уже штампом, и в этом качестве вошло в произведения Золя. Когда позднее, в романе «Его превосходительство Эжен Ругон» искуснейший политический интриган и ненасытный властолюбец в разговоре с императором-авантюристом решает за нацию: «Франция еще долго будет нуждаться в том, чтобы чувствовать на себе тяжесть железной руки...» — это звучит очень жестко, если не сказать — зловеще. В «Карьере Ругонов», поскольку в роли *main de fer* выступает Пьер Ругон, иронический оттенок неизбежен. Даже то, что Пьер «ступал по крови», не позволяло воспринимать его иначе, чем в ассоциациях с «Лексиконом». Но в некоторых сценах романа, ближе к финалу, ирония все явственнее приобретает черты гротеска. В этом смысле представляет интерес, например, сцена встречи спасителя города посреди площади с префектом департамента и главой войск, направленных усмирять республиканцев. Пьер следовал на церемонию, «по дороге упиваясь своей популярностью, своей славой, тайно млея, как влюбленная женщина, которая, наконец, встретила взаимность».

Это был краткий, но эффектный спектакль: одни лицедействовали, другие с наслаждением смотрели. В домах, окружающих площадь Супрефектуры, «несмотря на

сильный холод, все жители находились у окон». Ругон раскланивался. В одном из окон — высунувшаяся «с риском упасть» рыдающая Фелисите — рыдающая от счастья. «Смотри, смотри, — говорила она Аристиду. — Он пожимает ему руку» (префект протянул руку Ругону). «Смотри-ка, вот он опять пожимает». Фелисите некогда «мечтала об Аустерлице», было у нее и Ватерлоо; теперь она вступала в «свое Тюильри». Слезы Фелисите, которую далеко нельзя назвать чувствительной, сродни двум слезам Пьера Ругона, благодарным, счастливым слезам, пролитым при известии о том, что карательный отряд вступил в город.

С большой сатирической силой написана сцена ликования, безумствования в желтом салоне по поводу гибели Республики. «Все радовались, что они спасены», но теперь многие рвались уже в спасители. Каждый, как осел в басне, лягал побежденных, каждый хвалился, что «ему удалось лягнуть сильнее других», и притязал на лавры победы, которые достанутся одним Ругонам. «Даже те, кто надрывал глотку, чтобы только дать выход темпераменту, ничего не требуя от нарождающейся Империи, были глубоко уязвлены тем, что благодаря им самый бедный, самый запятнанный из всех вдруг получает красную ленточку в петлицу. Другое дело, если бы это отличие получил весь желтый салон». И в этом есть смысл. Люди, объединенные желтым салоном, одни — действием, другие — бездействием, по справедливости заслужили от Империи орден.

От государственного переворота, вернувшего «счастье» Бонапартам, ожидали счастья и их сторонники: «неудовлетворенные, тощие хищники» приветствовали, и с основанием, новорожденную Империю, как долгожданный час дележа добычи, как возможность принять участие в большой императорской охоте за деньгами, почестями, наслаждениями...

Несколько ярких цветowych пятен в финале романа создают некий синтез, символизирующий дух наступившей «эпохи безумия и позора» с ее жестокостью и алчностью: лоскуток розового атласа в петлице Пьера, намекающий на близкую награду — орден Почетного Легиона; забытый под кроватью башмак Пьера с окровавленным каблуком; свеча над телом убитого г-на

Перота, чье место займет Пьер; кровавая лужа, застывающая на надгробии, около которого жандарм застрелил Сильвера...

В статье 1870 года, посвященной Бальзаку, Эмиль Золя писал об упреках в преувеличениях, которые так часто адресовали автору «Человеческой комедии»: «Не прошло и двадцати лет, как Вторая империя воплотила в жизнь всех чудовищ Бальзака...» Увидев их, он воскликнул бы: «Наступило царство моих подлецов, но они еще отвратительнее и прожорливее, чем я говорил»⁶⁷. В ближайший исторический период победа принадлежала им, и Золя разрешил конфликт в романе в соответствии с исторической правдой. Но говорил о победителях языком острого памфлета, заставил служить себе художественные средства сатиры: иронию, гиперболу, гротеск. Писатель понимал общественную необходимость появления романа «Карьера Ругонов», который, повествуя о прошлом, заставляет размышлять о настоящем. В рекламной заметке к выпуску книги в свет он сказал, что хотел бы напомнить современникам о преступлении двадцатилетней давности: действительность уже первого года Третьей республики убеждала его в том, что буржуазия не прочь это преступление повторить.

«Жестокой и прекрасной книгой» назвал «Карьеру Ругонов» Гюстав Флобер. «Я и сейчас еще под впечатлением ее,—писал он Эмилю Золя 1 декабря 1871 года.—У вас замечательный талант, и вы молодец». Флобер не согласился лишь с тем, что роману предпослано предисловие: «Вы открываете в нем свою тайну, это слишком наивно; и высказываете свое мнение, вещь, которую, с точки зрения моей (лично моей) поэтики, романист не имеет права делать»⁶⁸. В этом возражении Флобера слышится отголосок теории «объективного», «безличного» искусства, которую он развивал еще в переписке 50-х годов, полемически заостряя свою мысль до утверждения, что художественное описание фактов, событий, личностей исключает тенденцию (как часто автор «Госпожи Бовари», «Саламбо» и «Воспитания чувств» в своей художественной практике отступал от этого требования). Но у Золя тенденция, в строгом и точном смысле, присутствует не только в предисловии. «Свое мнение» звучит на многих страницах «Карьеры Руго-

нов», и чем яснее оно высказано писателем, тем выше художественное значение этих страниц. «Сильно! Очень сильно!»—восклидал в цитируемом письме Флобер, отрицая тенденцию, как видно, только в ее прямом декларативном выражении — в предисловии и приняв ее, собственно, в романе Золя, где она выступает в образной форме.

В «Памфлете о памфлете» Поля-Луи Курье — одном из первых манифестов французского реализма — есть интересное замечание: в зависимости от объема произведения яд памфлета может быть более или менее разбавлен, или, напротив, смертелен. «Так, зернышко уксуснокислого морфина теряется и не чувствуется, будучи разведенным в чане воды, в чашке оно вызовет рвоту, а в чайной ложечке оно убивает; таков и памфлет»⁶⁹.

Разная степень концентрации сатирического материала наблюдается в «Карьере Ругонов»: он может быть рассредоточен, и тогда перед нами страницы из реалистического семейно-бытового романа, в котором отведено место и «естественной истории» рода. Но в ряде глав, посвященных социальной истории семьи, огромная концентрация обличительного материала потребовала художественных средств памфлета, которыми с таким блеском воспользовался в этом романе Эмиль Золя.

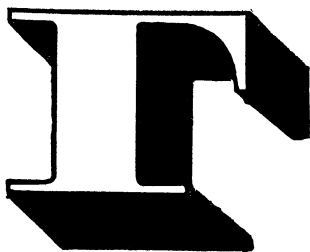
«Карьера Ругонов» — мощное произведение, в котором заложены семена всех других романов Золя»⁷⁰, — писал Мопассан. Действительно, в самом общем виде, уже в «Карьере Ругонов» намечена экспозиция ближайших к ней романов: «Добыча», «Завоевание Плассана», «Чрево Парижа», «Его превосходительство Эжен Ругон». Нити от нее тянутся к «Разгрому», довершившему картину «эпохи безумия и позора». Но в «Карьере Ругонов» показаны, говоря словами Франца Меринга, и «начатки нового мира», «в недрах старого общества» увидена «вновь зарождающаяся жизнь»⁷¹, вступающая в конфликт со старыми социальными формами.



„Завоевание Плассана“

*«Казалось, чьи-то невидимые уста
протрубили в рог войны на мир-
ных улицах Плассана».*

(Э. Золя. Завоевание Плассана, гл. XIX)



газета «Сьекль», печатавшая роман «Завоевание Плассана» в период с 24 февраля по 25 апреля 1874 года, следующим образом объявила о начале его публикации: «Книга интересна откровенным рассказом о силе и размере клерикального влияния в стране, глубоким анализом характеров; в ней ярко проявился смелый, мужественный и очень современный талант господина Золя». Через месяц вышло отдельное издание романа, незамеченное критикой.

Флобер писал Тургеневу: «За исключением вас и меня никто не говорил с ним (Золя) о «Завоевании Плассана», не было ни одного отзыва — ни за, ни против. Тяжелые времена настали для Муз... Как ни далеки мы с вами от политики, это не мешает нам страдать от отчуждения, хотя бы чисто физического»¹. Он очень точно назвал причину враждебного молчания критики.

Роман «Завоевание Плассана» тесно связан с публицистической деятельностью Эмиля Золя начала 70-х годов.

Регулярно выступая на страницах газеты республиканской оппозиции «Ла Клош», где он вел парламентскую хронику «Версальские письма» и печатал статьи и очерки под общим названием «Парижские письма», Золя сражался с клерикалами, монархистами всех оттенков и правыми республиканцами, расчищавшими путь монархистам. В 1873 году наблюдается наибольшее оживление монархистских и клерикальных кругов Франции. В мае этого года на пост президента Третьей республики избран маршал Мак-Магон, не скрывавший своего намерения добиться реставрации монархии². Премьер-министром стал лидер монархистов герцог де Брольи. Различные духовные конгрегации и иезуитские общины, число которых в эту пору резко возросло, выступали с агрессивной католической пропагандой. Само существование Республики находилось под угрозой. В начале 70-х годов тема церкви как орудия политической борьбы, орудия реакции приобрела острый актуальный смысл.

Уже в первоначальном плане серии «Ругон-Маккары» упомянута была книга о священниках. В 1869 году Золя изложил для издателя Лакруа замысел романа «Проступок аббата Муре». В конце 1872 года в третьем перечне серии намечены два романа о духовенстве, и наряду с «Проступком аббата Муре» впервые появилось название нового романа — «Завоевание Плассана». Затем изменилось место его в составе серии: вместо семнадцатого он стал четвертым. Социально-политическая проблематика «Завоевания Плассана», действие в котором отнесено к концу 50-х годов, придала и в 1874 году злободневное, в лучшем смысле слова, звучание роману, сохранившему и некоторые из намеченных ранее психологических и физиологических аспектов.

Флобер передавал свои впечатления в письме к автору: «Я прочитал «Завоевание Плассана», прочитал залпом, как проглатывают рюмку дорогого вина, затем подумал над книгой...» Он упоминает детали, образы, сцены; его поразили общий тон книги: «Свирепая страстность под добродушной внешностью. Сильно, старина, очень сильно, сочно и полно здоровья».

Но, может быть, наибольший интерес представляет следующее место письма: «Я боялся, как бы после «Чрева Парижа» вы не углубились в систему, в одностороннее. Однако этого не случилось... И ваша последняя книга здорово сделана»³. Опасения, высказанные Флобером, имели основания. То, что он обозначает словом «система», можно наблюдать не только в «Чреве Парижа», но и двумя годами ранее, в «Добыче», где так ярко прозвучал «мотив золота и плоти, этот мотив струящихся миллионов и все нарастающего шума оргий». Мог ли я обойти «этот взрыв распутства, озаряющий Вторую империю подозрительным светом непотребного места?» — спрашивал Золя⁴.

Эти два романа, идейная и эстетическая ценность которых значительна, свидетельствуют, однако, о том, что реалистический художественный метод «Карьеры Ругонов», который обусловил социально-исторические масштабы пролога к серии и сообщил ему философскую глубину, стал осложняться у Эмиля Золя элементами натурализма, не подчиненными реалистической типизации, заставляющими вспомнить натуралистический физиологизм «Терезы Ракен» и «Мадлен Фера». И заметил эту «односторонность» не только Гюстав Флобер⁵.

Позднее Мопассан в этюде «Эмиль Золя» (1883 г.) характеризовал «Добычу» как «блестящий, тщательно отделанный», написанный «горячо и вдохновенно» роман, заключающий в себе «грандиозную картину нравов и пороков Второй империи». Он говорил и о «Чреве Парижа» — «колоссальном натюрморте», книге, звучащей, как «апофеоз рынка, овощей, рыбы, мяса», овейной «свежестью огородной зелени и тяжелым дыханием прелой земли», пахнущей рыбой, «как возвращающееся в порт рыбацкое судно...». Но, по мнению Мопассана, сильный

и красочный язык искусства Золя, достигающий редкой выразительности и бесспорной красоты, несколько «перегружен повторяющимися образами».

На фоне названных произведений Мопассан оценивает «Завоевание Плассана» как «роман более сдержанный и строгий; это точное, правдивое и прекрасное изображение маленького провинциального городка, хозяйном которого постепенно становится честолюбивый священник»⁶.

Избранная Эмилем Золя для этого романа среда вряд ли могла представлять глубокий эстетический интерес. Круги французской провинциальной буржуазии, мещанство, взятое даже не в момент исторического кризиса, перелома, а в сравнительно стабильный период, как материал для искусства имели сомнительную ценность. Однако Золя сделал именно такой выбор, разрешив в романе «Завоевание Плассана» одну из принципиальных задач искусства не только своего времени, но и ближайших к нему десятилетий.

Оценить достигнутое Эмилем Золя в разработке этого эстетически небогатого материала могут помочь труды Герцена. С замечательным реализмом исторического мышления Герцен говорит о сущности буржуазной культуры, о различных сторонах общественного бытия и судьбах отдельной личности при господстве буржуазии. Он видит интенсивно развивающийся процесс идейного и морального растрепывания буржуазии, ставшей господствующим классом. Это «мещанское растрепывание пробралось во все тайники семейной и частной жизни». Мещанские нравы «составляют целое, то есть замкнутое, оконченное в себе, воззрение на жизнь, с своими преданиями и правилами, с своим добром и злом, с своими приемами и с своей нравственностью *низшего порядка*»⁷.

Но особенный интерес в данном случае представляют письма-статьи Герцена «Концы и начала» (1862 г.), где идет речь об эстетических трудностях художника, избравшего себе эту натуру.

«Искусство не брезгливо, оно все может изобразить, ставя на всем неизгладимую печать дара духа изящного и бескорыстно поднимая в уровень мадонн и полубогов всякую случайность бытия, всякий звук и всякую форму — сонную лужу под деревом, вспорхнувшую птицу,

лошадь на водопое, нищего мальчика, обожженного солнцем». И грозные фантазии, и грубые комические сцены — «все подлежит искусству... Но и искусство имеет свой предел. Есть камень преткновения, который решительно не берет ни смычок, ни кисть, ни резец; искусство, чтоб скрыть свою немоготу, издевается над ним, делает карикатуры. Этот камень преткновения — *мещанство*». Художник, который может написать человека в лохмотьях нищего, в железных латах рыцаря, в монашеской рясе, «останавливается в отчаянии перед *мещанином во фраке*».

«Дело в том, что весь характер *мещанства*, с своим добром и злом, противен, тесен для искусства; искусство в нем вянет, как зеленый лист в хлоре, и только всему человеческому присущие страсти могут, изредка врываясь в мещанскую жизнь или, лучше, вырываясь из ее чинной среды, поднять ее до художественного значения»⁸.

Герценом указан здесь наиболее плодотворный подход к той среде, которая в процессе исторического развития занимала все более широкое место, но оставалась «камнем преткновения» для искусства; подход, исключаящий натуралистическое, внешнее линейное бытописание, требующий прежде всего отбора, поисков, которые могут остановить взгляд художника на напряженных драматических коллизиях, способных придать эстетически неблагоприятному, в общем, материалу художественное значение.

В своей творческой практике Эмиль Золя редко отступал от этого реалистического принципа, который был близок и ему. Нарисованная в «Завоевании Плассана» обыденная провинциальная среда нисколько не исключает человеческих трагедий, событий, выходящих за рамки повседневности. В единый поток действия несколько повествовательных линий включены с таким искусством, что не сразу обнаруживается внутренняя сложность романа. И открывает его очень скромная экспозиция: в буржуазный дом приходит священник, чтобы снять пустующее помещение. Его сопровождает старая угрюмая женщина крестьянского типа, которая ведет себя «с непринужденностью по покупательницы, осматривающей объявленную к продаже усадьбу».

Наверху, у окна, из которого открывалась широкая панорама и видны были уступами сбегаящие по склонам сады, Муре словоохотливо знакомил своего непроницаемого квартиранта с жизнью города, даже и не догадываясь, что эти сведения должны живейшим образом интересоваться аббата. «Справа от меня, у Растуалей, собирается весь цвет легитимизма, а слева, у супрефекта,—оплот Империи... И мой старый, тихий садик, этот мирный и счастливый уголок, вклинился между враждующими лагерями...»

Экспозиционные сцены, включающие рассказ Муре, не просто информация о Плассане, вводные экскурсии для читателя. Заставляя Муре высказываться, воскрешая из «Карьеры Ругонов» некоторые страницы политической истории Плассана, Эмиль Золя почти зрительно показывает расстановку социальных сил в городе сейчас, через несколько лет после провозглашения Второй империи; его цель — наметить драматически содержательную завязку и органически ввести персонажей в действие.

«Плассан, видите ли, прелюбопытный город с политической точки зрения». Это в основном город консервативный — потому-то государственный переворот и мог здесь иметь успех. Однако местные легитимисты и орлеанисты настолько влиятельны и сильны, что город, едва успев оправиться от страха перед Республикой, на другой же день после победы Империи «вздумал диктовать свои условия». Но так как никто его не слушал, «он обиделся и перешел в оппозицию. Да, да, господин аббат, в оппозицию». Оппозиционный дух выразился в том, что на прошлых выборах город избрал депутатом легитимиста — маркиза де Лагрифуля, чем сильно досадил правительственной бонапартистской партии, сосредоточившейся в супрефектуре. Предстоящие выборы, по-видимому, принесут бонапартистам не меньше хлопот. «И вот, я спрашиваю себя, что предпримут теперь в супрефектуре? Никогда в жизни их кандидат не пройдет». Все же они обязательно «что-нибудь да придумают и так или иначе постараются завоевать Плассан».

Но завоеватель уже здесь, невозмутимо слушает. Раздосадованный своей болтливостью, Муре, увидев из

окна Марту и сыновей, находившихся на террасе, пере-
менил разговор. Впрочем, «наш сад—рай, закрытый для
посторонних; думаю, что ни один дьявол не отважится
прийти сюда смущать наш покой», — сказал он аббату
Фожа. Тот медленно перевел глаза на жену и детей свое-
го хозяина, на прихотливые аллеи Растуаля и, «словно
снимая план местности (*«comme s'il eût voulu lever un
plan des lieux»*), перенес свой взор на сад супрефек-
туры».

* * *

Состоятельный, почти отошедший от дел коммерсант
и поселившийся у него в доме приезжий безвестный свя-
щенник, в экспозиционной сцене спокойно беседующие
у окна, погибнут в один час в финале романа. Зауряд-
ность одного из персонажей не станет препятствием к
тому, чтобы роман, начавшийся столь мирно, закончился
жестоким катастрофой. Драматическая неопределенность
образа Франсуа Муре в начале романа, невыразитель-
ность его как литературного героя, ограниченная воз-
можность его влияния на развитие сюжета не помешают
ему стать действующим лицом трагической развязки. В
ней он выступит не как антагонист аббата Фожа, но как
жертва завоевателя Плассана; образ Муре может быть
понят только в единстве всех составляющих его черт и
особенностей, в широком контексте всего произведения,
с учетом среды: обстановки, ситуаций и особенно харак-
теров и поведения персонажей, его окружающих.

Франсуа Муре «ел и спал, как человек, для которо-
го жизнь — ровный и укатанный путь, без каких-либо
толчков и неожиданностей». Он был «отнюдь не глуп»,
обладал «большой долей здравого смысла», «прямотой
суждения» и некоторым интересом к общественным про-
блемам, хотя и заявлял: «Я не желаю соваться в поли-
тику». «Представьте себе, что меня тут — правильно или
нет — считают республиканцем. По своим делам мне ча-
сто приходится бывать в деревнях, и у меня хорошие от-
ношения с крестьянами; поговаривали даже о том, чтобы
выбрать меня в члены городского совета; короче говоря,
меня тут знают», — посвящал Муре аббата Фожа в плас-
санские дела.

Вряд ли общественные интересы способны были серьезно нарушить педантичную и упорядоченную жизнь этого буржуа. Однако в расхождении его с Ругонами они сыграли свою роль. Фелисите ненавидела зятя с оттенком зависти к тому, что капитал его был нажит торговлей, а не кровопролитием, как у нее; но, главным образом, она не могла примириться с политическим успехом легитимиста—маркиза де Лагрифуля, избранию которого, в противовес бонапартистам, «по мнению Ругонов, способствовал Муре, пользовавшийся влиянием среди сельского населения». Фелисите еще припомнит это ему в преддверии новых выборов. «Вот увидите, он еще скомпрометирует себя и в политическом отношении, когда настанут выборы. В прошлый раз ведь именно он руководил всем этим сбродом из предместья»,—говорила она, явно преувеличивая роль Муре в политической жизни Плассана.

Как фигура в общественном смысле Франсуа Муре вряд ли представлял опасность для Империи. Однако он будет уничтожен. И не потому, что мог активно мешать честолюбивым планам аббата Фожа. Но через дом Муре пройдут пути войны. Бонапартистскому агенту необходим этот плацдарм, эта площадка, с которой (в смысле буквальном и переносном) так хорошо видно и слышно и можно узнать все, что делается у Растуалей и в супрефектуре. В «Наброске» к роману Золя пометил: «Марта и ее дом нужны ему лишь как средство к достижению намеченной цели». Судьба Муре вошла в понятие «средство», которым Фожа воспользовался особенно жестоко. А репутация Муре-республиканца, искусственно раздуваемая «нейтральным» салоном Фелисите, помешанной на политических интригах, дала бонапартистам несколько лишних шансов в борьбе.

* * *

«Мой салон — нейтральная почва, ... да, именно нейтральная почва...»,—повторяла Фелисите. Та страшная Фелисите, которая «заправляла Плассаном» и сыну своему Эжену передала «огненную волю и страстное влечение к власти», утверждала, что у нее нейтральный салон! «У вас бывает вся эта шайка супрефектуры», —

хмуρο объяснял Муре свое нежелание посещать дом Ругонов. «И шайка господина Растуаля, легитимиста,— сиронией парировала она.—У нас приняты представители всяких мнений». Друзья Фелисите были убеждены, что «таким образом она подчинялась примирительной тактике, внушенной ей сыном Эженом, министром, по поручению которого она была в Плассане представительницей добродушия и мягкости Империи».

Вторая империя, конечно, весьма нуждалась в том, чтобы ее воспринимали и со стороны «добродушия и мягкости», а не только со стороны жестокости и террора. В Плассане ведь хорошо помнили первые годы Империи. Тогда «в провинции стало не очень-то весело, смею вас уверить,—рассказывал лесничий Кондамен аббату Фожа.—В этом департаменте люди дрожали от страха... При виде жандарма они готовы были зарыться в землю. Но мало-помалу все успокоилось». Однако спокойствие это было относительно. В то время как Фелисите в своем «нейтральном» салоне ловко и незаметно вербовала сторонников Империи, имея в виду будущие выборы, ее сын в Париже воплощал бонапартистский полицейско-диктаторский строй уже без всяких смягчений. «В толчее людей Второй империи Ругон давно уже заявил себя сторонником сильной власти». В романе «Его превосходительство Эжен Ругон» показано, что это имя действительно означало «крайние меры, преследования, отказ от всяких свобод, произвол правительства». Деливший людей «на дураков и прохвостов», он осуществлял свое давнишнее желание управлять ими «при помощи кнута, как каким-нибудь стадом». Его «пронырливый, необычайно деятельный ум» жаждал все большей полноты власти.

«Поставщик каторжников для Кайенны и Ламбессы», не знавший справедливости, не знавший жалости, Ругон находил наслаждение в том, что его «все ненавидят».

Империя нуждалась в определенном типе людей и способствовала созданию этого типа опаснейших честолюбцев, чей авантюризм и чья огромная целеустремленная энергия полностью направлены были на удовлетворение безграничной жажды власти. Имеется в виду не тот мелкий пестрый сброд, среди которого Эжен Ругон делал свои первые шаги в Париже. Сказанное относится

к людям, притязавшим на командное место в жизни и готовым захватить его поистине любой ценой, — к людям типа Фожа. Несмотря на громадную дистанцию, разделяющую преуспевшего министра и провинциального священника, которые в романе непосредственно и не связаны, в характеристике незначительного пока слуги Империи явственно проступают черты господина. Вряд ли случайно Золя в основных моментах сблизил их.

В Плассане аббат Фожа второй раз начинал свою карьеру. Первая — в Безансоне — закончилась плачевно. Дошедшие оттуда слухи рисовали темную историю: как будто Фожа «во время ссоры чуть не задушил своего приходского священника». Рассказывали еще, «что он участвовал в большом промышленном предприятии, которое лопнуло», виновен в подлоге. Бесконечно много терпения, осторожности, изворотливости потребуется ему, чтобы заставить всех в городе забыть его испорченную репутацию, которая могла стать помехой в завоевании Плассана аббатом для Империи. И для себя.

Цель стремлений Фожа достаточно ясно очерчена в романе. Если бы мрачная развязка не положила конец существованию почти всех непосредственных участников драмы, Овидия Фожа было бы легко представить в роли деятеля, принадлежащего к верхам церковной иерархии, на месте, например, одного из персонажей очерков «Типы французского духовенства»⁹.

Названный цикл очерков Эмиль Золя написал через три года после «Завоевания Плассана», подтвердив этим, как глубоко он понимал реакционную роль и вполне мирские интересы католического духовенства. «В наше время тому, кто хочет сражаться, следует скорее взять в руки крест, нежели шпагу. А церковь, кроме того,—особенно удобная арена для честолюбия».

Епископ из очерка был прежде драгунским капитаном, но «праздность» военной жизни «убивала его». Только приняв сан, «отказавшись» от мирских соблазнов, он смог полностью удовлетворить чувства, очень далекие от христианского смирения. «Религия для него — арена, на которой он сокрушает всех, кто не преклоняется перед его властью». Здесь он может применить свои незаурядные возможности, свою энергию и жажду деятельности. Меньше всего епископ нуждается в том, чтобы дать вы-

ход религиозным чувствам: они мало себя проявляют. «Бог для него — просто-напросто жандарм... Если кто-нибудь бунтует, он протягивает руку ко Христу, словно призывая к себе вооруженную силу». Служение богу наполнено у него вполне светскими заботами. Он принимает участие в разрешении «вопросов мира и войны», проблем внутренней политики, причем это происходит под неизменным девизом «спасения Франции». Честолюбие его пределов не имеет: «Он подчинил себе весь департамент. Он дает регулярные сражения гражданским властям», ведет длительные кампании, чтобы сместить неугодного чиновника. «Вот уже третьего префекта сваливает он в течение двух лет». Масштабы, в которых он действует с искусством опытного интригана, становятся для него узки: ему тесно в епархии, «где все дрожит перед ним», о кардинальской мантии он стал мечтать, как только принял сан священника. Мечта эта не беспочвенна, конечно. Ибо монсиньор «не обманул ожиданий тех, кто так быстро поднял его на вершину церковной иерархии». Давно уже не бывало прелата, более страшного «для противников церкви», чем этот епископ.

Кажется, невозможно одолеть расстояние, разделяющее эту грозную фигуру и рядового бонапартистского агента, который должен воспользоваться всем влиянием церкви, чтобы провести в парламент от Плассана угодного Империи депутата и покончить с оппозицией в городе. Однако аббат Фожа имеет многие задатки, которые могли бы ему открыть путь, подобный карьере епископа.

* * *

Ночью, «счастливый, что наконец один», аббат Фожа обозревал из окна дома Муре поле будущей битвы. «Город спал невинным сном младенца в колыбели». Нечто вроде презрения проглянуло в жесте Фожа, когда он «с вызовом простер вперед руки, словно желая охватить ими весь Плассан». Этот человек, на мужественном черепе которого священническая тонзура казалась «шрамом от удара дубиной», готов к длительной осаде города и затем — к решающему сражению.

В экспозиции, как и в дальнейшем развитии образа Фожа, обнаруживается такая концентрация типических

черт, такое яркое и законченное воплощение господствующей страсти, принявшей фетишистскую форму, и вместе с тем столь глубокая связь этой мании с реальными житейскими отношениями, что данный образ закономерно воспринимается в ассоциациях с бальзаковскими героями и дает основание говорить о близости реализма Золя к творческим принципам автора «Человеческой комедии».

«Современный Тартюф»,—сказал Эмиль Золя о своем герое. После фиаско в Безансоне Фожа явился в Париж просить назначения. Его мрачный вид и потертая сутана внушали опасения. Но в Париже тогда искали священников, «преданных правительству». И поскольку Фожа был полон отваги и готов проявить «преданность», в чем бы она ни выражалась, министр послал его в Плассан. «На всякий случай». Этот случай станет для аббата Фожа последней, решающей ставкой.

Фелисите говорила аббату: «Известное вам лицо в Париже весьма заинтересовано в вашем успехе». Это «известное лицо» принадлежало, несомненно, к ближайшему окружению Эжена Ругона. Но парижские покровители Фожа ничем не обнаруживали себя, не вмешивались в судьбу своего агента. Фожа, отбросив осторожность, сказал однажды плассанскому епископу Русело: «Когда человека с такой скверной репутацией, как у меня, посылают на какой-нибудь опасный пост, от него отрекаются до первой победы... Помогите мне выплыть, монсиньор, и вы увидите, что у меня в Париже есть друзья». Фигура «энергичного авантюриста», представшего с этими словами перед епископом, была столь внушительна, что монсиньор, чьим правилом было «переходить на сторону сильного», последовал этому правилу и сейчас. Фожа одерживает свою первую победу — над епископом Русело — не вопреки его характеру, а в силу того, что верно постиг его слабые стороны. Человек «с тонким чутьем», изучавший пороки людей «по книгам», епископ Русело несколько стыдился своей бесхарактерности, но в душе «жестоко насмеялся над окружавшими его честолюбцами». Эпикурец, он любил в тишине переводить Горация и повторял: «Я хочу только одного—жить без волнений—и нуждаюсь только в покое». Оберегая покой, епископ, с легкостью, удивившей

даже аббата Фожа, лишил своего покровительства легитимиста Фениля. Следовательно, усилил шансы Фожа.

Раскидывая сети интриг все шире, аббат Фожа не выходил из рамок церковного статута, действовал в его границах, которые были достаточно широки для намерений честолюбца.

Связан обетом безбрачия, лишен слабостей мирских, по-видимому, не тяготится аскетическим существованием, что могло выглядеть, как святость жизни. Лишен мелких меркантильных интересов, стоически переносит бедность, презирует жизненные удобства, что могло выглядеть как бескорыстие.

Но меньше всего религиозными убеждениями можно объяснить аскетизм аббата Фожа. Это — его оружие¹⁰. Человек большой, единой страсти, сосредоточенный на избранной цели, поглощенный честолюбивыми надеждами, он считал целомудрие привилегией сильных и отвергал все, что могло бы стать ему препятствием на столь точно рассчитанном пути.

«По правде говоря, он не торопился». В полупустой комнате, где даже «с потолка веяло ледяным спокойствием», а в холодном камине не видно было и следа золы, аббат жил, «как солдат на бивуаке», обдумывая план завоевания и подготавливая момент, когда двери как бы «сами распахнутся перед ним». «Только не помогайте мне, это будет лишь помехой», — сказал он Фелисите Ругон вначале. И хотя в дальнейшем усилия их сольются, первые шаги в Плассане Фожа сделал сам. «Благодаря усилиям воли» он скрывал свою суровость, выглядел «податливым, как воск», приобрел respectable вид в то время, как про себя «думал только об одном — о жестокой драке на кулаках, с засученными рукавами и без всяких нарядов». Недаром, когда в салоне Фелисите аббат Фожа встретился с легитимистом — аббатом Фенилем, священники «впились глазами друг в друга с видом противников, готовых сразиться не на жизнь, а на смерть».

* * *

Среди записей доктора Паскаля, ведущего историю рода, — записей взволнованных, в которых звучат интонации и гнева, и нежности, и жалости, и отвращения,

повесть жизни Марты Муре звучит особенно драматично. Скрестились две ветви семейства — законная и внебрачная: Марта Ругон вышла замуж за своего двоюродного брата Франсуа Муре, сына Урсулы Маккар. «Это был мирный, постепенно разрушавшийся брак, который привел к ужасным несчастьям кроткую, печальную женщину; она была захвачена, порабощена и раздавлена громадной машиной войны, предназначенной для завоевания города: трое детей были словно вырваны у нее силой, а она сама, совершенно беззащитная, очутилась в грубых руках аббата Фожа. Она умирала при зареве пожара, когда Ругоны вторично спасали Плассан...»¹¹.

Как видно из этой записи, судьба Марты поставлена в прямую связь с главной темой романа. Предоставив в «Завоевании Плассана» роль протагониста человеку, не принадлежащему к семье Ругонов и Маккаров, Золя как бы разомкнул границы серии. Но движение сюжета и безусловно финал зависят от Марты в степени не меньшей, чем от аббата Фожа. Автор вывел ее образ за пределы узкосемейного плана произведения. Личная драма Марты оказалась заключена в рамки политического романа и в сильнейшей степени обусловлена развитием социальной темы.

Определенный тип психики, очень точно для этой героини найденный, с великолепным реалистическим искусством раскрыт Эмилем Золя изнутри. Психологически подготовлены перемены в жизни Марты, созданы обстоятельства, изменившие среду, направившие развитие ее образа по новому пути, сделавшие совсем не приметную женщину героиней романа о завоевании Плассана.

Вся несложная история мещанского семейства прошла перед аббатом в зимние вечера, пока Муре играл в пикет со старухой Фожа, сдававшей карты «с силой и регулярностью машины». Никогда прямо не расспрашивая Марту, он постепенно проник в мельчайшие подробности ее прошлой и нынешней жизни. «Мы оба похожи на нашу бабушку», — рассказывала Марта о себе и муже. Поразительное внешнее сходство кровных родственников было одной из причин их брака: старшие считали, что Франсуа и Марта созданы друг для друга. Но «по душевному складу мы были совсем разные, — припо-

минала она.—Когда я была маленькая, я то и дело слышала: «вылитая тетя Дида». И так же, как у Аделаиды Фук, у внучки ее Марты Ругон «было неладно с головой». Все же с годами она стала «совсем уравновешенной», образовалось и внутреннее сходство ее с Муре, который от своего отца унаследовал солидность и рассудительность, «характеры наши сравнялись». В Марселе, где Муре пятнадцать лет занимался торговлей, а Марта среди бидонов с маслом и мешков с миндалем изо дня в день стояла за конторкой с пером, заложенным за ухо, она была довольна, спокойна, покорна. Может быть, слишком покорна, слишком безвольна, находила Фелисите. Вряд ли подчинение, такое полное, было обусловлено признанием превосходства Муре. Позднее, когда эта пассивная, апатичная женщина, казалось, совсем не тяготящаяся бедностью своей внутренней жизни, преступила черту, ограждавшую ее замкнутый маленький мир, и стало очевидно, что нельзя ни предотвратить, ни приостановить разрушение дома, Муре очень точно сказал о ее многолетней покорности: если она повиновалась даже взгляду и «все делала, как я хотел», это объяснялось лишь тем, что «ей было совершенно безразлично поступать так, а не иначе».

Золя сумел рассмотреть в медленном, очень медленном процессе «кристаллизации чувств» героини момент готовящегося перелома. Состояние привычного полусна скрывало неосознанное внутреннее смятение и жажду жизни. Неудовлетворенность своим существованием, очень глубоко таящаяся, назревала в ней с такой силой, что сделала естественным и необходимым включение Марты в главный драматический конфликт «Завоевания Плассана», не ограничивая ее роли семейным планом романа.

Аббат Фожа слышал бессознательный оттенок горечи каждый раз, когда Марта говорила о себе. «Слов нет, она была счастлива, как сама утверждала; но в этой впечатлительной натуре, умиротворенной с приближением сорокалетнего возраста, ему чудились следы еще не утихших бурь». Фожа представлял себе эту скрытую драму — «спор двух различных темпераментов», который все время обострялся «неистребимой враждой близкой и вечно бунтующей крови—ферментом их кровосмеси-

тельного союза». Но, проницательный психолог, он понимал, что вследствие размеренного, «правильного образа жизни» и под влиянием повседневных забот вражда неизбежно должна была сглаживаться, пока «в конце концов обе эти натуры замкнулись в мирном прозябании тихого квартала маленького городка, ограничив свои мечты скромным благосостоянием», уже достигнутым. Однако скрытый, внешне не выраженный, только намеченный конфликт угадывался в Марте. Аббат Фожа «уловил какую-то странную растерянность в этом столь мирном с виду доме».

Представляют очень большой интерес размышления Салтыкова-Щедрина о внутренней коллизии образа как условия обычного и естественного развития драмы. «Внутренняя тайная борьба, предшествующая борьбе явной, ... это просто законная потребность человеческого духа, в силу которой человек прежде всего ищет ориентироваться и уяснить свое положение. Затем уже следует переход борьбы из тайной в явную»¹². То, что Щедрин называл внутренней коллизией, несомненно присутствует в образе Марты. В описательном повествовании отчетливо видится внутреннее драматическое действие, когда Марта как бы заново просматривает свою жизнь, а позднее придет и к нерадостным итогам. Это таит в себе вероятность перемен столь значительных, что частный самостоятельный конфликт, назревающий на периферии центральной темы, волеется затем в главное русло художественной идеи романа. Сложными стимулами вызванное религиозное обращение Марты стало важным компонентом крупного социального плана в романе «Завоевание Плассана».

Внеся в сюжет момент катастрофичности в смысле перелома обстоятельств, меняющих ход жизни, направляющих по-новому судьбу и Марты и Муре, автор тем не менее не дает повода рассматривать их драму только как следствие стечения обстоятельств (появление Фожа). Эта драма — в значительной степени результат коллизии индивидуальных характеров, обостренной гибельными для них обстоятельствами. Ведь Марта, защищая мужа от городских сплетен, вкладывала в свои слова «особую горячность, словно ей приходилось защищать его также и от других обвинений, исходящих от нее са-

мой». Она убеждала себя: «Что мне делать там, вне дома?»; овладевавший ею временами страх перед неизвестностью, тревожное ожидание какой-то беды, «неверие в свои силы» заставляли ее искать прибежище в маленькой столовой, где она постоянно сидела за шитьем, и в саду с высокими буксусами. Страхи проходили. И аббат снова видел перед собой «холодную мещанку с бесстрастным лицом и невыразительным взглядом, распространявшую по дому запах свежестыранного белья и скромного букета, собранного в уголке сада». Очень глубоко, чуть ли не в подсознании скрывалась в ней неприязнь к Муре «за тот покой, которым он ее окружил, и за то благополучие, которое, по ее словам, делало ее такой счастливой».

В экспозиции характера Марты биологические проблемы заняли именно то место, которое следует по логике данного образа. Но психологическую точность, завершенность придают экспозиции наблюдения, сделанные в более широкой сфере. «Мне нехватало какого-нибудь умственного занятия, но я так и не нашла его... Да и к чему?»—говорила Марта. Томительная неподвижность существования, пустота ее приглушенной жизни, не заполненной до конца семейными заботами; ее неосознанная неудовлетворенность; искусственность ее покоя—все это создавало предпосылки для развития драмы и во многом обусловило трагический финал.

«У меня не было души (*J'étais sans âme*)»,—позднее сказала Марта аббату Фожа.—Благодаря вам я узнала единственные радости в моей жизни». Он, казалось, не замечал и не торопил «медленное пробуждение, которое с каждым днем усиливало в ней душевный подъем», избегал говорить с ней о религии, «никогда в нем не проглядывал священник». Это пробуждение началось с чувства сострадания. Оказалось, у Марты «очень доброе сердце».

Пока Муре со старухой Фожа сражался в пикет, Марта, сложив руки, «с горестным лицом» слушала каждый вечер рассказы аббата о бедняках, умирающих с голоду, о преступлениях, порожденных нищетой и несчастьем. Чувство жалости, «до крайности» обостренное, заполняло «все ее существо». Она переносила это чувство на собеседника. В ней возбуждал участие этот чело-

век, «столь мужественный, ... столь добросердечный, ... так сильно бедствовавший». И удивительным образом, в минуты наибольшей растроганности Марты старуха затевала спор с Муре по поводу неправильно объявленных королей или, напротив, приводила его в восторг своей рассеянностью, давая ему возможность выиграть. Это была очень тонкая игра.

Религиозные мотивы проникли в беседы Марты и Фожа почти незаметно. Красноречиво описывая историю одной бедной женщины, доведенной несчастьями до самоубийства, аббат говорил об утешении, которое дает церковь. Покорность судьбе, душевный мир, радость смирения становятся наградой для тех, кто забывает все, «предавая себя богу». Марта с задумчивым видом слушала слова, произносимые голосом, «сулящим вечное блаженство».

Решение основать приют для девочек из бедных семейств, остающихся без присмотра, пока родители их заняты работой, возникло у Марты. Аббат только осторожно предложил: «Его можно было бы посвятить пресвятой деве». Именно в этот вечер, когда Марта решила взять на себя все хлопоты по созданию приюта, что должно было расширить влияние Фожа в Плассане, укрепить его репутацию и заставить всех забыть о Безансоне, Муре, обыграв свою партнершу, торжествующе спрашивал жену: «А ты видела, как я посадил ее, хотя у нее было пять карт одной масти? Она прямо не могла опомниться, старушенция!»

Золя расширял сферу психологического анализа, пользуясь современными ему научными исследованиями в области психологии и физиологии¹³. Тонкий и сложный психологический рисунок образа Марты охватил и логические мотивы ее бытия и сферу инстинктивного. «Совсем новая женщина вырастала в Марте. Она сделалась несравненно тоньше под влиянием нервной жизни, которой жила». Рисуя обновленную жизнь Марты, наполненную поступками и ощущениями, которых она никогда не знала, Золя не ограничился изображением только «господствующей страсти». Он проник за пределы логической мысли и отчетливо осознанных представлений героини, отыскал причины некоторых действий в глубинах подсознательного. Он хотел увидеть всю «подземную

работу» сознания, услышать голоса всех потаенных и явных чувств, сопровождающих господствующую страсть.

Марте, захваченной интересами ее нового существования, временами «казалось, что она снова превратилась в ребенка; у нее появились свежесть чувств и детские порывы, приводившие ее в умиление». Как-то весной, озабоченно подрезая кусты буксуса и добиваясь идеально ровной линии, Муре застал Марту в глубине сада, среди молодой поросли, с глазами, полными слез. «Мне очень хорошо»,—сказала она. Вытерла глаза и тут же «снова заплакала крупными горячими слезами, сдавившими ей грудь, тронутая до глубины души запахом всей этой срезанной зелени...». Г-жа де Кондамен изумлялась: Марта Муре «опять превращается в молодую девушку». Доктор Поркье с ней соглашался: «Да, конец своего жизненного пути она совершает попятным ходом».

Поступки, выходящие из-под контроля сознания, совершающиеся без его ведома, диктуемые скорее всего инстинктом, обнажают суть внутреннего конфликта. Марта, никогда не соблюдавшая обрядов, не бывавшая у исповеди, пришла в церковь св Сатюрнена к аббату Фожа для переговоров о строительстве приюта пресвятой девы. Воссоединение в этой сцене двух психологических рядов очень четко фиксирует кризисный момент, вносит новые перемены в жизнь Марты. Деловой разговор с аббатом о счетах и подрядах, заполненный цифрами, подробностями относительно колонн из мягкого камня и стрельчатой арки с цветными стеклами, прервался неожиданно: Марта, встретившись глазами со священником, «сложила руки, словно ребенок, который просит прощения, и зарыдала», упав на колени. «Прошу вас, встаньте,—мягко произнес аббат Фожа.—Преклонять колени надо только перед богом».

Религиозный мистицизм возник на месте удручающей пустоты ее бесцветной жизни. «Мещанская тупость, равнодушное спокойствие, выработанные в ней пятнадцатью годами дремоты за конторкой, словно расплавились в огне ее благочестия». Фожа бранил Марту за иступленность, которую она, еще недавно столь далекая от религии, стала вносить в исполнение обрядов: «Господу богу не угодно, чтобы ему поклонялись с таким пылом». Но Марта впервые преклонила колени именно перед абба-

том Фожа, чья «железная рука» удерживала ее «на краю этого непрерывного обожания, в котором она желала бы уничтожиться».

В религиозно-экстатических состояниях Марты все явственнее стала проступать чувственная основа. Лицо ее «светилось», сияло «какой-то странной красотой, ... все ее существо было охвачено каким-то горячим трепетом, говорившим об огромном расходе жизненных сил. Казалось, что в сорок лет в ней диким пожаром запылала ее позабытая юность». Среди церковных песнопений и блеска свечей она бессознательно искала «все новой пищи для страсти» и лепетала облеченные в молитвенные слова «призывы плотского желания». Она «уходила дальше, чем было желательно» аббату Фожа.

Марте Муре предназначена была честолюбивым и целеустремленным авантюристом не роль возлюбленной. Аббат «отталкивал любовь, которую она так самозабвенно ему предлагала». Марта должна была стать и стала одним из средств завоевания Плассана бонапартистским агентом. Эта женщина, «столь полезная ему, всеми уважаемая его покровительница», способствовала тому, чтобы Плассан «признал» Фожа; он «пользовался ею, как машиной» (*«se servait d'elle comme d'une pure machine»*).

Развивая образ Марты, следя за ходом ее обновленной жизни, Золя делает очень интересное наблюдение. Религиозное обращение, наполнив неизведанными впечатлениями существование Марты, как бы «вознаграждало ее за бесцельно ушедшие годы»; но оно же «делало ее эгоисткой, занятой всеми новыми ощущениями, пробудившимися в ней». В Марте стало проявляться «нечто вроде развивающейся болезни, какое-то искажение всего ее существа, постепенное захватывавшее мозг и сердце» (*«C'était comme un mal grandissant, un affolement de l'être entier, gagnant de proche en proche le cerveau et le coeur»*). Это «искажение ее существа» было столь разрушительным, что захватило все естественные чувства. В жизни, которую она заполнила фикциями, не осталось места для человечности.

Отмирают быстро и чуть ли не безболезненно семейные привязанности, материнская любовь Марты. Дети стали ей в тягость. И пока Муре, которого все больше

тревожила участь сыновей и дочери, «ломал себе голову, как ему управлять этим маленьким мирком», Марта «с лихорадочной набожностью» отдавалась молитве. Лишь услышав, что отец отправляет Октава на службу в один из торговых домов Марселя, «она словно пробудилась ото сна», попыталась вернуться к домашним заботам. Но затем «впала в прежнюю расслабленность», и в день отъезда Октава «ей все было настолько безразлично, что она приняла это известие бесстрастно» и ограничилась лишь несколькими напутственными советами. «Вера обессиливала ее».

И Серж покинул родительский кров, но не ради того, чтобы изучать юридические науки в Париже, как предполагалось ранее. Подчинившийся влиянию аббата Фожя, выполняя обет, данный во время болезни, Серж поступил в духовную семинарию. Услышав о намерении сына, Муре «с чувством глубокой безнадежности» признался: «Будь у меня хоть капля мужества, я бы взял узелок со сменой белья и ушел отсюда...» Но капли мужества, чтобы изгнать «горе, опустошавшее дом», у него не нашлось, и он ответил на просьбы Сержа: «Будет, будет, решено. Ты станешь священником, мой мальчик». Но вскоре Муре поседел, ноги у него стали дрожать, в нем уже не узнавали прежнего язвительного насмешника, «которого боялся весь город». Подозревали, что он запутался в рискованных спекуляциях и не может оправиться «после крупной денежной потери».

В доме осталась одна простушка Дезире, к которой мать, «всецело поглощенная своими переживаниями», стала испытывать «чуть ли не отвращение». Возвращаясь из церкви, окуренная ладаном, «она брезгливо морщилась от острого запаха земли, исходившего от дочери», вечно возившейся в огороде или кормившей кур. Марта «уже не могла выносить ее возле себя; ее беспокоили это могучее здоровье, этот звонкий беспричинный смех». И когда оскорбленный за дочь Муре предложил и ее «выпроводить из дома», как сыновей, Марта откровенно ответила: «Право, я чувствовала бы себя гораздо спокойнее, если бы ее не было».

Золя достиг большой глубины и тонкости в характеристике сложного душевного состояния Марты после того, как Муре отвез дочь к кормилице в Сент-Этроп. Не-

ясное и даже четкое сознание собственной жестокой неправоты может принимать у человека парадоксальные формы, о чем хорошо известно психологам. В Марте «бушевал неведомый гнев», как отголосок давней вражды Ругонов к Маккарам, «в ней росла ненависть» к Муре, «беспрестанно бродившему вокруг нее, словно угрызения совести».

Первая крепость в плане завоевания Плассана была аббатом Фожа захвачена полностью. «Дом — твой, сад — твой», — говорила ему сестра, Олимпия Труш, прибывшая вместе с мужем сюда из Безансона для поправления дел. Но, утверждаясь в доме Муре, аббат понимал успех не так, как его представляли себе рядовые хищники и интриганы Труши («восхитительные негодяи Труши», — говорил Флобер). Впрочем, Олимпия сама очень четко провела границу между собой и братом. «Всякий понимает жизнь по-своему. Будь у тебя миллионы, ты бы и тогда не купил коврика для кровати, а всадил свои деньги в какое-нибудь дурацкое предприятие». Миллионов у Фожа не было. Но внутренние свои капиталы он действительно поместил в очень крупное предприятие. И ожидал большой прибыли. Это не мешало ему говорить о деньгах «с презрением сильного человека». И не в деньгах преимущественно должна была исчисляться прибыль аббата Фожа, чьей главной потребностью было — «подчинять и властвовать».

Два первых года в Плассане проживший «на хлебе и воде», стойчески переносивший нужду, сейчас он равнодушно принимал поклонение Марты и раболепное прислуживание Розы, признавшей его настоящим господином в доме, «презрительно царствовал над хозяйкой дома и кухаркой», привыкнув к тому, что «малейшие его желания угадывались».

Старуха Фожа сторожила дом, оберегая его от зазевавших рук Олимпии. Она приходила в бешенство при виде того, как Труши «всюду запускают свои когти», и сама торопилась захватить для сына все, что попадалось на глаза. Но, уличив мать в хищениях, аббат разгневанно готов был отослать ее от себя. «Вы думаете, что мое честолюбие заключается в том, чтобы красть?».

Это была длительная борьба. Старуха настаивала: «Раз ты так мало заботишься о своих интересах, то я

уж сумею защитить их вместо тебя». Ее доводило до отчаяния «полное бескорыстие сына». Но не бескорыстие это было.

Старуха взмолилась: «Когда ты захочешь получить свою долю, будет уже поздно». Но доля аббата была в ином. «Мне нужен не дом, а что-то другое,—пытался он растолковать матери,—дом не мой, а я беру только то, что сам заработал. Вы будете гордиться, когда увидите мою долю...» Его доля — это выигрыш в очень крупной игре, большая карьера духовного лица как награда за политические услуги, оказанные Империи. Награда, ради которой аббат, при соблюдении внешней щепетильной честности, разрушил несколько судебных, уже близка. «Теперь он в апогее своей славы,—говорил епископ Русело.—Но меня беспокоит выражение его лица; у него трагическая физиономия,... он плохо кончит» («...il a un masque terrible... Il finira mal»).

* * *

По воскресеньям Муре «нарушал строгое одиночество, в котором замыкался как бы со стыда». Сохранив привычку бывшего коммерсанта, он выходил прогуляться по городу. «Это делалось машинально. Утром он брился, надевал белую рубашку, чистил сюртук и шляпу. Потом, после завтрака, сам не зная, каким образом, оказывался на улице и шел мелкими шажками, подтянутый, заложив руки за спину». В Плассане легенда о «рассудительном сумасшедшем» появилась заведомо раньше помешательства Муре и создавалась усилиями многих лиц: здесь сыграли роль и политические мотивы, которые железная Фелисите присоединяла даже к родственным отношениям; и хищнические вожеления Трушей, стремившихся поскорее, без помех, вступить в полное владение домом; и злобный нрав наглой, болтливой служанки Розы; и припадки Марты, истинной причины которых никто, кроме нее, не знал. Воскресная прогулка Муре в глазах уличной толпы, охотно подхватившей слух, выглядела как подтверждение этой легенды, хотя Муре своим поведением ее никак не подкреплял. Но в «Наброске» к роману сказано, что «нормальное может стать ненормальным в глазах некоторых провинциальных буржуа».

Появление Муре на улице около рынка вызвало сенсацию. Его рассматривали в упор «с таким странным видом», что он обеспокоился, нет ли у него погрешности в костюме. Нет, причины бесцеремонного любопытства толпы он не видел, однако на него показывали пальцами. Лавочники выбегали из-за прилавка и смотрели ему вслед; от него пугливо отшатывались; на рынке «все плассанские хозяйки выстроились в ряд при его проходе»; торговки, подбоченясь, не сводили с него глаз,—некоторые взбирались на тумбы. Каждый шаг и жест Муре истолковывался как неоспоримое доказательство его безумия. «Он идет, вытянувшись, словно палка»; перебираясь через ручей, «он прыгнул, как козел»,—передавали друг другу жаждающие зрелищ обыватели. А Муре ускорял шаг, «все еще не сознавая, что причиной суматохи является он сам» и что именно к нему относятся крики: «Держите, держите...», свистки, гогот, мяуканье, весь этот гам, в котором затерялся чей-то одинокий голос: «Он не злой, не обижайте его».

Некоторые страницы драматичной восемнадцатой главы производят впечатление рассказа о том, как Муре сводят с ума. Подавленность, угнетенность Муре, если их рассматривать как признаки приближающейся болезни, намечены автором очень сдержанно. Гораздо больше Золя интересуется ролью окружения. Когда Муре, оставляя за собой «гул взволнованных голосов», добрался до бульвара Совер, рантье, гревшиеся на солнышке, обнаружили не меньше бессердечия и непонимания, чем рыночная толпа. Их «сонные лица» оживились; не вставая с мест, они вытягивали шеи, чтобы рассмотреть его «самым тщательным образом», многозначительно посмеивались, перешептывались, крутили пальцем около лба... Деталь, которая окончательно убедила их всех в сумасшествии Муре, — развязавшийся шнурок на ботинке. «Это показалось чудовищным». Все пожимали плечами, «как бы говоря, что считают дело совершенно безнадежным». И наступил момент, когда Муре «стало ясно: это над ним смеялся весь город». Окруженный людьми, он оказался в совершенном одиночестве. Муре не понимал «причины этого озлобления», но оно было очевидно. Страх и чувство незащитности заставили его повернуть домой. «Его особенно ужасало, что придется пройти

по площади Супрефектуры, мимо окон Ругонов», в сопровождении ватаги уличных мальчишек, которые не отставали от него. Действительно, Фелисите увидела Муре. И тогда, «не владея больше собою», он побежал. Может быть, в это мгновение он шагнул навстречу болезни. За ним с хохотом мчалось несколько сорванцов до самого дома, пока он не упал у двери, «ошалев от ужаса». Ведь ему казалось, что продолжается этот парад тупости, жестокости, пошлости и что по крутому спуску улицы Баланд за ним гонятся «лавочники с улицы Банн, рыночные торговки, прохожие с бульвара, юноши из Клуба молодежи, Ругоны, Кондамены, словом, весь Плассан...». Собственно, так оно и было.

* * *

О политической репутации республиканца, хотя она так мало была поддержана в романе поступками Муре, вспомнили в Плассане перед новыми выборами. И репутацию республиканца странным образом стали сочетать с кличкой сумасшедшего. «Только подумать, что этот несчастный занимался политикой»,—в этом негодовании объединялись все. Лишь лесничий Кондамен, очевидно из духа противоречия, продолжал защищать Муре, пока г-жа Кондамен, усердно интриговавшая в пользу бонапартистов, не спросила раздраженно: «Какое вам дело до того, сумасшедший этот Муре или нет?»—«Мне, дорогая? Решительно никакого»,—с удивлением ответил он. И с присущими ему гибкостью и цинизмом мгновенно превратился в наиболее изобретательного гонителя Муре, превзойдя в этом коренных плассанцев, чья примитивная фантазия не поднималась выше сплетен, идущих с рынка.

Кондамен пугал заинтересованных лиц: «Если он захочет, то поведет к урнам весь старый квартал и сколько угодно деревень. Он сумасшедший, это правда, но это служит для него как бы рекомендацией». Судьба Муре стала интересовать всех. Но как интересовать! За ним наблюдали, сидя в засаде, и стоило Муре сделать шаг, как «тотчас же в обоих садах, справа и слева, следовали самые неблагоприятные выводы». И то, что Муре собирал гусениц в заброшенном своем огороде, давало

новую пищу умам и рождало новые вымыслы обывателей: «Нельзя допустить, чтобы выборами управлял человек, ползающий в первом часу ночи по салатным грядкам».

Труш, которому не терпелось по-хозяйски обосноваться в доме Муре, вносил свое в предвыборные волнения, передавая аббату, что рабочие старого квартала якобы «очень интересуются делами Муре; они собираются навестить его, чтобы самим убедиться в состоянии его здоровья, посоветоваться с ним».

Муре в воспаленном воображении обывателей превращался в фигуру действительно влиятельную: «Он всюду кричит, что исход выборов зависит от него, что если он захочет, то заставит выбрать сапожника».

Но не так-то они просты были, эти видные граждане Плассана, чтобы верить собственным измышлениям. Ведь передавая все новые выдумки, «они смеялись, потихоньку наблюдая друг за другом». Но почему? Напрягать фантазию, сеять страхи, слухи? .. К тому были резоны. «Это был способ испытывать в политическом отношении своих ближних». Эмиль Золя постиг до основания внутренний мир буржуа. Заглянув в глубины его психологии, писатель открыл там своего рода сплав из вероломства, лживости, стадной жестокости и животного страха перед тенью Республики.

Кондамен продолжал бормотать: «Странные вещи вы увидите на выборах, если он будет на свободе». Фелисите, приходя к дочери и покрывая ее «яростными поцелуями», как бы удивлялась, что Марта еще не погибла от истязаний Муре. Так появилась, с ведома аббата Фожа, бумага доктора Поркье «о состоянии умственных способностей Франсуа Муре, домовладельца в Плассане». И затем несколько кратких сцен. Мужчины в черном спрашивают у Муре, не хотел ли бы он съездить за детьми? «Очень хочу! Поедьте сейчас же». Труши, перевесившись через перила, горящими глазами следят, как уводят Муре. В восторге пляшут на лестничной площадке: «Упрятали!»

Помеха в доме, ненужный, лишний, подвергающийся насмешкам, пасующий перед наглостью и силой, не умеющий отстоять себя, он исчез. «О Муре перестали вспоминать». Но только дома. В городе же его имя, как

средство в политической игре, продолжало оставаться в обращении. Но в глазах обывателей Муре превращался уже «в политическую жертву, в человека, влияния которого боялись настолько, что запрятали его в сумасшедший дом в Тюлете». И эти толки, что удивительно, исходили от Труша. Подручный Фожа изошрялся, обвиняя «клику Растуалей и клику супрефектуры» в том, что они устранили Муре с целью «лишить демократическую партию одного из самых уважаемых вождей». Зачем предпринята была аббатом Фожа эта компрометация двух враждующих партий, из которых вторую — бонапартистскую — он тайно представлял? Затем, чтобы в общей растерянности прошел не ставленник легитимистов и даже не кандидат бонапартистской супрефектуры, бездеятельностью которой недовольны были в Париже. Должен был пройти новый слуга Империи, открытый в Плассане аббатом Фожа.



«С самого моего приезда в Плассан я искал подходящего человека и нашел только его», — сказал Фожа о Делангре. Предназначенный на роль депутата, он являлся, несомненно, полезным приобретением для Империи. В этом убеждает вся его карьера. В течение длительного времени у Делангра «хватало ума не открывать своих политических убеждений», если предположить, что они у него были. «Поэтому, когда в пятьдесят втором году понадобился мэр, сразу же вспомнили о нем». Он один мог занять эту должность, «не вызывая опасений» ни в одном из трех влиятельных кварталов города. «С тех пор он пошел в гору».

Позиция «вне партий», которая в данном случае означала полную политическую всеядность, не была единственным достоинством Делангра. Сговорчивый, деятельный... Но решающий аргумент, который совершенно уничтожил сомнения бонапартистского агента в пригодности Делангра для Империи, — это происхождение его капитала. «Что меня окончательно заставило решиться, — это рассказы о том, как он разбогател», — поверял свои заботы аббат Фелисите. Делангр «три раза прощал

жену, пойманную на месте преступления с любовником, и каждый раз брал за это по сто тысяч со своего простофили тестя». Если он таким путем добыл себе состояние, значит, это «ловкач, который будет чрезвычайно полезен в Париже для некоторых дел... Все остальные — дурачье», — говорил аббат Фожа, приближаясь в этом случае к Эжену Ругону. «Следовательно, вы делаете подарок правительству?» — смеясь спрашивала Фелисите; но это действительно был подарок.

По страницам «Завоевания Плассана» можно ясно представить, как складывался политический успех Империи в провинции, проследить всю механику выборов в парламент.

Значительную часть населения церковь брала на себя. Аббат Фожа сам вызвался сопровождать епископа Русело при объезде епархии и «подсказывать ему, что нужно говорить». Решено было созвать всех настоятелей, которые затем передали бы инструкции священникам даже самых малых приходов. «Это не представляло ни малейшего затруднения, так как духовенство, конечно, выкажет полное повиновение», воздействуя на умы всех прихожан. «Наиболее сложная работа» предстояла в самом Плассане. Дворянство, замурававшееся в своих особняках, «совершенно ускользало от влияния церкви». Но роялисты без поддержки клерикальной буржуазии опасности не представляли. Следовательно, надо было лишить их этой поддержки. Приют пресвятой девы, столь предусмотрительно организованный аббатом при помощи Марты, должен был привлечь на сторону Империи «сердца бедных семейств Плассана», плененных добротой, мягкостью и участием аббата. Это будет «две-три тысячи голосов», — подсчитывал Труш. Должен был принести плоды и основанный аббатом клуб для «золотой» молодежи Плассана, дикие забавы которой стали уж очень беспокоить город. Судья Мафр, по аналогии с Приютом пресвятой девы, предложил назвать это заведение «Клубом Иисуса». Аббат справедливо возразил, что в этом случае туда «никто не пойдет, а если и пойдет кто, то над ним станут смеяться». Осуществив намерение «привлечь к себе заблудших», и отнюдь не словами проповеди, аббат Фожа нашел еще один верный путь к сердцам плассанских буржуа.

И в светских кругах Плассана определенные лица неумолимо действовали в интересах Империи. Фелисите помогла аббату Фожа полностью уяснить роль деятельной г-жи де Кондамен и заключить нечто вроде тайного с ней союза. Молодая жена лесничего, которой Плассан простил недавнее, более чем сомнительное прошлое, могла особенно пригодиться, когда надо будет «распределять должности и ордена». Парижский влиятельный друг г-жи де Кондамен, не забывавший ее и в Плассане (имея в том выгоду для себя), присылал ей за усердие «столько красных ленточек, сколько она попросит». И она была щедра: намекнула мировому судье Мафру, что «император не прочь наградить его орденом, а доктору Поркье категорически обещала подыскать подходящее место для его оболтуса-сына». Был обещан орден и судье Палок («Если это неправда, я до конца жизни вам не прощу», — сказала чудовищно уродливая и злая г-жа Палок. «Прекрасной Октавии пришлось поклясться, что это истинная правда»). Затронув множество интересов, она уже делала планы перестановок в администрации Плассана в случае политического успеха Империи. Таким образом, вопрос о выборах решался и «в тенистой аллее сада Муре», где, как на завоеванной территории, царил аббат Фожа, занимая позицию между враждующими партиями. Впрочем, так близки конечные интересы у кажущихся противников, что «в своей компании они часто посмеивались над политической борьбой». Готовые «на людях растерзать друг друга», они обменивались «в саду или где-нибудь в закоулках дружескими рукопожатиями». Но какое-то неведомое влияние «совершенно спутало» возможные шансы различных кандидатов. «Чувствовалось всеобщее замешательство, ... растерянность, потребность как можно скорее покончить с выборами». В этот момент был выпущен Делангр: до дня выборов аббат хранил в тайне имя кандидата. Отдав Делангру тридцать три тысячи голосов против полутора тысяч, которые получил республиканский кандидат, «Плассан был ошеломлен, обнаружив в себе такое единодушие». Но за Делангра все могли «подать голос, не боясь себя скомпрометировать». Большинство населения Плассана, отлично знавшего историю Делангра, оказалось на уровне своего кандидата, который, как было решено, станет

в Палате «голосовать за свободу при условии порядка и за порядок при условии свободы», выполняя функцию «чисто примирительную».

* * *

Флобер находил финал «Завоевания Плассана» прекрасным. Критика в немногочисленных отзывах, посвященных роману, говорила о мелодраматизме развязки. Вряд ли этот упрек справедлив.

Финал интересно задуман и мастерски выполнен. Жестокая развязка романа как будто несет в себе элемент случайности. Действительно, могла и не состояться импровизация Антуана Маккара — его мгновенный сговор с аббатом Фенилем и больничным служителем о том, чтобы выпустить Муре, который был очень беспокоен, звал Марту и грозился поджечь свой дом («Это было бы забавно,—бормотал Маккар, представляя себе возвращение Муре домой.—Он уж там навел бы порядочек»). А Муре мог и не добраться до города, мог и не поджечь дом. Однако четко мотивированная необходимость, неизбежность именно жестокого конца отменяет впечатление его случайности. Развязка — пылающий дом, где гибнут мучители Муре и он сам,—выразила степень напряжения сложившихся в романе коллизий.

Трагедийная развязка в «Завоевании Плассана» намечалась давно. Еще в ту пору, когда только очерчены были характеристики аббата Фожа, и его матери, и цепких Трушей; когда приобрел определенность образ Марты в новом ее бытии; когда Муре, не в силах остановить крушение жизни, впадал в тоску и отчаяние. Трагедийная развязка назревала неотвратимо. Трудно было предугадать, какие формы она может принять. События могли разрешиться и другим образом, чем тот, что избран в романе, но непременно драматично. Создавшиеся ситуации не оставили никакого основания предполагать смягчение конфликтов. К жестокому финалу вела логика всех чувств и отношений, соединяющих или разъединяющих персонажей. Одним ударом этот финал разрубил сложные переплетения многих линий в романе.

Линия, соединяющая аббата Фожа и Фелисите Ругон, касается тайных и острых моментов «политической

истории» Плассана. Свое покровительство аббату Фелисите объяснила так: «Я помогала вам не ради ваших прекрасных глаз, а чтобы сделать приятное нашим парижским друзьям. Меня просили быть вашим кормчим, и я была им». Под воздействием Фожа и Фелисите город избрал депутатом бонапартиста. Точнее, человека, который готов быть бонапартистом, так же, как в других условиях стал бы легитимистом, орлеанистом и т. п. Через несколько лет после государственного переворота Империя в результате выборов еще раз получила Плассан — послушный, не фрондирующий, не играющий в оппозицию... Крупная услуга требовала и соответственно вознаграждения. Вот в этой именно сфере и могли столкнуться интересы Фожа и Фелисите — сообщников, которые в любое мгновение готовы были превратиться в противников. «Чутьем ловкой женщины» Фелисите почувствовала, что Фожа «злоупотребляет своей победой».

«Мой муж завоевал Плассан раньше вас, и Плассан останется нашим», — объявила аббату Фелисите. — Я не потерплю, чтобы вы разыгрывали хозяина у меня в доме». Теперь, когда город голосовал «как требовалось», Пьер Ругон и один мог бы удержать его «на правильном пути, ... надо было вытеснить аббата и затем воспользоваться его успехом». Но Фожа не из тех фигур, которые можно вытеснить. Неизвестно, в каких формах совершалось бы это вытеснение, поскольку гибель аббата избавила Ругонов от необходимости применять средства, послужившие им еще в «Карьере Ругонов». Но, несомненно, соперничество между ними за успех обещало быть жестоким, в чем убеждает темное прошлое этих людей, их индивидуальные моральные возможности: мещанка когда-то без затруднений переступила через кровь, коль скоро это вело ее к богатству и почетному положению в городе; священник покушался на жизнь своего собрата, пытался его задушить — вряд ли на почве религиозных споров. Драматичная развязка романа подвела черту под коллизией Фожа — Фелисите и освободила для Ругонов все поле действия, на котором они и впредь будут выступать как надежнейший оплот Империи.

Развязка завершила еще одну, уже побочную линию: усевшийся «посреди завоеванного им Плассана» аббат Фожа стал тяготить город. «Приветливый, покладистый

священник превратился в мрачную деспотическую фигуру, подчинявшую все своей воле... Город положительно пришел в ужас, видя, как непомерно растет этот повелитель, которого он себе избрал». Плассанцы устали «от непрерывных проявлений признательности» аббату Фожа, направившему город по истинному пути; они жаждали, «чтобы какая-нибудь смелая рука избавила их от него». Даже склонившись перед полицейско-бюрократической системой Империи, Плассан желал оставить себе иллюзию гражданской самостоятельности. До «смелой руки» дело не дошло. И здесь гибель Фожа выглядела как естественный конец назревшего конфликта.

* * *

Марта «шла к логическому завершению всякой страсти». Оно совпадает с развязкой, ибо психологическая доминанта, явно подавившая в героине все другие чувства, вела ее к страшному взрыву, ставила перед неизбежностью перемен. Марта стала омрачать успех аббата. Ускользая от его влияния, отказываясь повиноваться, она все настойчивее искала самозабвения: она «требовала возлюбленного, отвергавшего ее», говоря: «Боже мой, зачем ты оставил меня», и уходила из церкви «с гневом покинутой женщины». Олимпия Труш по-своему объясняла ее смятение: «Можно подумать, что господь бог надул ее на крупную сумму денег». В день развязки Марта напрасно ожидала религиозного экстаза и затем душевного умиротворения. Она смиренно преклоняла колени и тут же поднималась возмущенная, «не ощущая ничего, кроме пустоты неудовлетворенной страсти». Когда Марта вышла из церкви, «небо показалось ей черным» («le ciel lui parut noir»).

«Громадная машина войны, предназначенная для завоевания города», разрушила до основания жизнь Марты, конец ее совсем близок. В романе остался, собственно, еще только один день. День, вместивший и надежды и отчаяние, наполненный до предела событиями, поступками, чувствами, которые наконец-то достигли состояния совершенной ясности; день, начавшийся исступленными молениями Марты и закончившийся ужасающим фейерверком, превратившим в пепел дом Муре.

«Ваше небо закрыто,—сказала Марта аббату, вернувшись из церкви.—Вы привели меня к нему, чтобы я стукнулась об эту глухую стену». В «последнем призыве», с которым она решилась обратиться к Фожа, ее чувство выступило уже без религиозных покровов. «Я жила очень спокойно, помните, когда вы приехали,... чуждая желаний, ничего не ища. Но вы разбудили меня словами, которые заставили забиться мое сердце... Теперь я хочу всего обещанного мне счастья».

В ее голосе зазвучали интонации, которых до сих пор почти не было слышно. «Я не хочу быть обманутой,—твердила Марта Ругон.—Вы обещали мне небо... И я приняла этот дар. Я продала себя... Я обезумела от сладости первых минут молитвы... Теперь сделка расторгнута». Прогнать всех, привести дом в порядок, чинить белье на своем обычном месте... Прежде всего — вернуть детей. «Они охраняли меня; когда их не стало, я потеряла голову, начала дурно жить»,—припоминала Марта. Но жизнь ее загромождена непереносимыми тяжестями, и выполнить эти простые желания нельзя. «А если дети вернутся и спросят об отце... Ах, вот это-то и терзает меня...» Раньше не решавшаяся взглянуть ясно на причины бед, Марта впервые говорит о своей вине. «Я не исповедуюсь, я просто рассказываю вам о своем преступлении. Дав уйти детям, я помогла удалению отца... Это я была безумна... Это я отправила его в Тюлет. Вы все, все уверяли меня, что он сумасшедший...»

Священник со скрещенными руками ожидал «окончания кризиса». В этом кризисе приобрели необычайную остроту чувства Марты и стала виднее их запутанность. Ее слова можно истолковать и как отречение от тех пяти лет жизни, когда Марта «слышала свое сердце». Но угрызения совести она готова отбросить, если Фожа услышит ее призыв. А через мгновение, уходя, она будет повторять, уже не плача: «Франсуа вернется. Франсуа всех их выгонит».

В Тюлет Марта бросилась за спасением. «Словно подхлестываемая какой-то неотвязной мыслью», она तोпилась к тулонскому дилижансу. Драматизм этого дня становится все более напряженным, темп действия — все более сжатым. Целый день с лихорадочной поспешно-

стью Марта стремится к какому-нибудь выходу. Она умоляла Маккара помочь ей увидеть Муре «сегодня же, сейчас...». У нее появилась надежда на изменение жизни, когда она слушала Муре: тот, не выразив «ни малейшего удивления» при виде жены, все «говорил, говорил без умолку», обнаруживая «поразительную память» во всем, что касалось дома и детей. Марта готова была упасть перед ним на колени в порыве благодарности. «Я хочу сейчас же увезти его домой». Но припадок обрушился на Муре, и рассеялись иллюзии спасения. «Она узнавала в муже себя. Она точно так же бросалась на пол в своей спальне, точно так же царапала и била себя. Она узнавала даже свой голос...»

Видимо, мало верила Марта в безумие мужа, когда допустила его заточение в Тюлет; так горестно она изумилась сейчас и с такой убежденностью, цепляясь за последнюю надежду, повторяла, вопреки тому, что видела: «Он не может быть сумасшедшим. Это было бы ужасно...» Маккар рассудительно ответил: «Не зря же его сюда засадили, я думаю. К тому же и самый дом этот не очень полезен для здоровья. Посади меня туда часика на два — я, пожалуй, тоже на стенку полезу».

Возвращение в Плассан и Марты и Франсуа Муре показано в двух параллельных очень сжатых сценах. Драматическую коллизию не разрешила поездка Марты в Тюлет. Смертельно больная, но и смертельно оскорбленная той ролью, что ей назначил аббат Фожа, она искала избавления у человека, который беззащитен и беспомощен, и беспредельно унижен ею сам. Чувство безвыходности и неискупимой вины могло только углубиться от того, что увидела Марта в Тюлете. «Лучше бы мне умереть»,—сказала она во время припадка Муре. И снова начала торопиться—обратно. Почти бесчувственную, Маккар везет ее, нагибаясь из повозки, внимательно всматриваясь в канавы, заглядывая за изгороди. Он-то знал, кого можно было бы встретить сейчас на дороге.

Очнувшись, Муре увидел, что дверь его клетки широко распахнута. «Должно быть, Марта ждет меня. Надо отправляться». Заметил во дворе сторожа, который «словно поджидал его. Но сторож исчез». Муре вышел из сумасшедшего дома, «нисколько не удивляясь и не спеша».

И пока Маккар вез умирающую Марту, Муре шагал по той же дороге, «поглядывая, как на старого приятеля», на каждый километровый столб, дружелюбно поздоровался со встречным, переждал под мостом через Вьорну сильный дождь и, наконец, добрался до Плассана, «с величайшей осторожностью обходя грязные лужи».

Маккар напрасно стучался в дом на улице Баланд. Дверь была на засове. «Вот они вас и выжили, детки, из собственного дома,—пробормотал он.—Надо везти бедняжку к Ругонам».

Вскоре появился и Муре. Стучать не стал, проник в сад, не узнал его. Труши переделали все по своему вкусу. «Сухие трупы» высоких буксусов загромаждали оранжерею, а обрубки фруктовых деревьев были разбросаны, «словно отрезанные руки и ноги». Клетка, в которой Дезире держала своих птиц, изломанная и пустая, висела на гвозде. Муре со страхом попятился, «как будто он открыл дверь склепа». Он не узнал и дома, когда пробрался туда. Искал Марту в шкафах, за портьерой, заглядывал под стол. «Марты нет, дома нет, ничего нет». Он что-то вспомнил.

«Тяжелую работу он проделал в какой-нибудь час». Неслышно перенес в дом охапки буксусов, сухие виноградные лозы, уголь... Сложил костры, «искусно оставив проходы для воздуха». Полюбовался их правильной четырехугольной формой. «Сбегал за метлой», аккуратно подмел ступени. Осмотрел все внимательно, как заботливый, пунктуальный буржуа. Сухой лозой зажег костры. «Дом загудел, как чрезмерно набитая дровами печь».

Подобный финал — гибель нескольких человек в огне — давал автору достаточно поводов выступить с натуралистическими описаниями. Однако Золя не воспользовался этими возможностями, не стал нагнетать ужасы. Трушей он не удостоил почти ни словом: они в своем пьяном сне «сгорели, не издав ни стога» («Les Trouche flambaient dans leur ivresse, sans un soupir»). Должно быть, Делангр присутствовал при какой-то ужасной сцене. Придя с пожара, мэр «провел рукою по лицу, как бы желая отогнать страшное видение, преследовавшее его...». Но он «не захотел отвечать ни на какие вопросы».

Та «свирепая страстность под добродушной внешне-стью», которую находил в «Завоевании Плассана» Флобер, очень чувствуется в голосе Золя, когда он говорит о зрителях эффектной картины. Сначала не зная, что в горящем доме остались люди, а затем быстро примирившись с этим несчастьем, избранное общество Плассана, расположившись в креслах, обменивалось впечатлениями. «Это было бы очень красиво, если бы не было так грустно»,—заметила г-жа де Кондамен. Но им было не очень грустно.

«Как будто для того, чтобы удобнее любоваться зрелищем, кресла были расставлены полукругом». На тротуаре «на открытом воздухе образовался настоящий салон». Доктор Поркье давал пояснения касательно смерти от огня, которая «возможно не так мучительна, как это думают». Мафр «с восхищением» вглядывался: «посмотрите на третье окно... Слева отлично видна горящая кровать...». Растуаль суетился со свертком столового серебра, не соглашаясь «расстаться со своими вилками и ножами», которые он держал подмышкой: «Я бы все захватил, но пожарные не позволяют, говорят, что это просто смешно». Жар от огня достигал салона: присутствующие не чувствовали осенней прохлады. «Мне совсем не холодно»,—сказала г-жа де Кондамен. «Этот огонь сильно греет»,—простодушно согласилась Аврелия Растуаль. «Сумасшедшие очень злопамятны»,—невинно проронил де Кондамен. Все смутились. Но согласились в том, что Фелисите все идет впрок: «Ругоны на седьмом небе. Они наследуют завоеванное аббатом». Приобретение Империи — «весь Плассан» — прошел перед глазами читателей в этом ироничном эпизоде.

Но в строгом, стройном, очень сдержанно написанном романе есть сцена, контрастирующая с жалким зрелищем мелкости, ничтожности, которое являл собой «весь Плассан». Этой сцены, длившейся всего несколько мгновений, не могли видеть персонажи, гревшиеся в креслах на тротуаре. Видел ее автор.

В море бушующего пламени показалась старуха Фожа. Бестрепетно прошла через огонь к двери аббата, выкликая его имя. Разбросала руками и ногами головни, раздвинула горящий хворост... Появилась снова, держа в объятиях почти задохнувшегося сына. «Послушай, Ови-

дий,—произнесла она со страшной энергией.—Я вынесу тебя отсюда. Держись хорошенько за мои плечи. Уцепись за волосы, ... не беспокойся, я донесу» («Va, j'irai jusqu'au bout»). Она взвалила себе на плечи огромное бесчувственное тело. И «даже не пошатнулась». Творившая зло во имя слепой, всепоглощающей любви к сыну, она защищала его сейчас от опасности до последнего дыхания. Эта сцена дает последние штрихи к портрету старухи Фожа, в чьей темной, дикой, сильной душе, отравленной ядом собственничества, жили рядом готовность к преступлению и самоотречение. «Эта величавая мать, эта старая крестьянка, преданная до смерти, ... тушила угли своими босыми ногами и прокладывала себе дорогу, отстраняя пламя раскрытой ладонью, чтобы оно не опалило ее сына» («Elle éteignait les charbons sous ses pieds nus, s'ouvrait un passage en repoussant les flammes de sa main ouverte, pour que son fils n'en fût pas même effleuré»). Но в сцене, совершающейся среди адского пламени, вопреки принципам натуралистического искусства, которые не были принципами Золя, не показаны мучения горящей плоти и даже не сказано о них. Ни слова. Сцена говорит о другом — о твердости духа. Действия старухи Фожа, которые не могут не причинять ей мук, просто названы: разбросала руками головни, босыми ногами топтала угли, ладонью отстраняла пламя... Внимание писателя устремлено гораздо глубже — к сфере страстей, чувств человеческих, где сохраняются, не уничтоженные страданиями тела, и любовь и ненависть до самого конца. Когда сумасшедший сорвал аббата с плеч матери и покатился с ним по горящим ступеням, старуха, вцепившись зубами в горло Муре, рухнула вместе с ними.

Дантовские краски этой сцены, написанной мощной кистью, создают эффект присутствия. И он достигнут не натурализмом описаний. Если продолжить эту ассоциацию, великий итальянский поэт, восклицая: «Представь, читатель». «Я это видел сам»,—приковывал внимание не столько к картинам изобретательно и наглядно изображенных телесных адских мук, сколько к невидимой «язве души». Психологическая насыщенность, символическая углубленность и многоплановость образов не позволяют читателю сосредоточиться только на внешнем

облике явления. Данная ассоциация может прояснить в романах Золя некоторые мотивы, расцениваемые обычно как натуралистические.

* * *

Во французской литературе, где антиклерикальная традиция издавна развивалась и поддерживалась писателями, чьи имена принесли славу нации, роман Эмиля Золя «Завоевание Плассана» представляет собой заметное, яркое явление. Но книга вправе претендовать на серьезное значение и в жанрах социально-психологическом и семейно-бытовом.

Это реалистическое произведение, где царит сюжетная собранность, композиционная упорядоченность и логическая ясность, заставляет вспомнить глубокое замечание Герцена, помещенное в «Письмах из Франции и Италии». Сравнивая внутреннее единство конфликтного действия с единством в природе, он находил, что и там и тут «все независимо и все в соотношении, все само по себе и все соединено»¹⁴.

Политический роман с богато разработанным антиклерикальным планом; психологический роман с вторжением в область науки, малоисследованную в эпоху Золя; семейно-бытовой роман с отказом от камерности этого жанра — все эти линии соединил замечательный художник, достигнув поистине органического их слияния, полного взаимопроникновения в «Завоевании Плассана», где «все независимо и все в соотношении...».

„Проступок аббата Муре“

«...этот способен раздавить свое сердце, как давят блоху. Наверно, бог дает ему такую силу».

(Э. Золя. Проступок аббата Муре, кн. 3, гл. III)



Вот о чем Золя писал Тургеневу в июне 1874 года о «Проступке аббата Муре»: «Роман, о котором я Вам говорил, совершенно изнурил меня. Наверное, я хочу втиснуть в него слишком многое. Замечали ли Вы, в какое отчаяние может привести нас женщина, которую мы чересчур любим, или книга, которую мы чересчур лелеем?»¹. Книга была впервые опубликована в России, в переводе с рукописи, в журнале «Вестник Европы» (1—3 номера за 1875 год); во Франции в издательстве Шарпантье вышла в апреле 1875 года.

Через много лет Золя упоминал о замысле другого романа, подобного «Проступку аббата Муре»², чтобы «этот последний не стоял особняком в цикле»; автор имел веское основание говорить об особом месте этой книги в серии «Ругон-Маккары». По сюжету и стилю, по форме, совершенно своеобразной, она действительно далека от уже написанных частей огромного целого. Но проблематикой этот роман, несомненно, очень тесно связан с циклом. Он продолжает антиклерикальную тему, которая так мощно прозвучала в «Завоевании Плассана». Проблема церкви берется сейчас не в социально-историческом плане, как в предыдущем романе, но в философском аспекте, существенно расширяющем тему религии, реакционную роль которой Эмиль Золя понимал вполне.

Линия наследственности сохраняется в этом романе. Сын Марты Ругон и Франсуа Муре Серж, потеряв в один и тот же день родителей «вследствие драмы, всего ужаса которой он так и не постиг», стал священником, благодаря «особой наследственной нервности» натуры. На лоне природы, в сказочно-прекрасном Параду он повторил «грехопадение Адама», любил Альбину. Когда же церковь, «этот вечный враг жизни», вернула его себе, аббат Муре сам совершил обряд погребения погибшей подруги. В этой краткой записи доктора Паскаля, фиксирующей лишь внешнюю сторону событий, разумеется, не мог быть отражен весь драматизм столкновения жизни и смерти, составляющий пафос романа «Проступок аббата Муре».

Мопассан считал эту книгу «исполненной исключительной мощи». Он признавался: читая ее, «я испытал странное ощущение: я не только видел, но как бы вдыхал то, что Вы описываете, ибо от каждой страницы исходит крепкий дурманивший аромат. Вы заставляете нас ощущать землю, деревья, брожение и произрастание; Вы вводите нас в мир такого изобилия, такого плодородия, что это ударяет в голову, ... я заметил, что совершенно охмелел от вашей книги, да и сверх того пришел в сильное волнение»³.

Спиритуалистической религиозной идее, отрицающей счастье земного существования, Золя противопоставил все неисчерпаемое богатство, всю щедрость созидатель-

ных сил природы, красоту и гармонию видимого материального мира.

* * *

Первые страницы романа можно рассматривать как экспозицию главной темы; они очень четко определили тон, в котором будет развиваться эта тема «великой борьбы между природой и религией».

В деревенской церкви, напоминающей не то выбеленный сарай, не то заброшенную овчарню, Серж Муре служит раннюю обедню. В бедный храм, где потолок грозил обрушиться, убранство было скудно, покровы ветхи, а священническое одеяние истлело от старости, «пришло солнце». И сразу пустая церковь будто наполнилась «живой толпой». Снаружи донесся «веселый шум просыпающихся полей: привольно вздыхали травы, обогревались на солнышке листья», вспархивали птицы. Ветви могучей рябины прорвались в окна, трава пробивалась сквозь щели полов, «грозя заполнить собою церковь». Воробьи, влетевшие через разбитые стекла, чирикали и дрались на полу, среди хлебных крошек, перебивая громким щебетом латынь священника. В церкви, полной солнечного света и птичьего гама, преобразилось все. По оштукатуренным стенам, по статуе пресвятой девы «пробежал трепет жизни». Богоматерь будто улыбнулась младенцу «нарисованными губами». Солнечные лучи «совсем поглотили» огоньки двух свечей. Среди этой ликующей жизни один лишь Христос, «оставаясь в полумраке, напоминал о смерти, выставляя напоказ страдания своей намалеванной охрой и затертой лаком плоти».

«Ite, missa est» («Идите, обедня окончена»). Эти заключительные слова обряда, собственно, были излишни: в церкви не видно было ни одного прихожанина. Жители селения Арто, в котором иные лачуги «совсем почернели от нищеты», работали в этот час на земле, отвоеванной у скал. Аббат вышел на паперть.

Ему навстречу неудержимо протянулось множество рук. Громадные кусты лаванды и вереска, побеги жестких трав — «все это лезло на паперть, распространяя свою темную зелень до самой крыши», обвивая церковь «плотной стеной узловатых растений». В этот пронизан-

ный солнцем утренний час «жизнь так и бурлила в природе: от земли поднималось тепло, по камням пробежала молчаливая, упорная дрожь». Аббат Муре смотрел и не видел. На все, что перед ним открылось за порогом церкви, отброшена была «мертвящая тень» духовной семинарии. «Невидящие глаза священника неизменно созерцали душу, в них жило одно лишь презрение к греховной природе», и он не замечал ни солнца, ни буйства трав, не слышал этой «горячей подземной работы, казалось, не ощущал наступления торжествующей жизни. Ему только почудилось, что ступени шатаются...»

День, вынесенный в экспозицию,—это день великих перемен в жизни Сержа Муре, перемен не внезапных, но психологически глубоко подготовленных. Нашедший в бедном селении Арто «восторги монастырской жизни», полностью отдавшийся вере, он не знал искушений, борьбы с самим собой. «До этого дня он ни о чем не сожалел, ничего не желал, ничему не завидовал». День обрушился на него множеством ощущений. В незримой преграде, которая заслоняла от аббата земной мир и делала его «слепым и глухим ко всему», обнаружились просветы.

«Откуда взялась такая тоска? Что за неведомое смятение медленно росло в нем, сделавшись, наконец, нестерпимым?» Ночью, уже заболевая, он припомнит, что «с самого утра, начиная с половины обедни, когда солнце вошло в церковь сквозь разбитые окна», он испытывал смутный трепет; глухие голоса природы неясно доносились до него.

С глаз его как бы спала пелена, когда он очутился в Параду: посетил с дядей — доктором Паскалем — умирающего управителя огромной заброшенной усадьбы — Жанберна. Но ни доктор, ни священник там не потребовались: больной вернулся к жизни, сам сделав себе кровопускание садовым ножом, а о том, чтобы примирить этого старого безбожника с небом, не могло быть и речи. В доме Жанберна, стоявшем среди целого «океана листвы», аббат Муре слышал нечто, напоминавшее «ропот волн, ударяющихся о стены». Он увидел в потоках ослепительного солнечного света, через проем двери, большой желтый цветок посреди лужайки, каскад воды, падавшей с высокой скалы; увидел «громадное дерево,

сплошь усеянное птицами». Все это затонуло среди такого буйства растительности, что казалось — «весь горизонт цветет».

А когда священник с доктором покидали усадьбу, «над стеною несколько молодых березок приветственно закивали вслед проезжающим»; они кланялись все ниже: кто-то сильно потряс ветви деревьев. Раздался взрыв смеха. «Э, да это Альбина», — сказал доктор Паскаль.

Возвращаясь в церковный дом, аббат Муре видел, как пламенела красноватая почва, маслины впились в каменистую землю, виноградные лозы лапами цеплялись за края дороги... В смятении и раскаянии он признался деде Марии, что «еще недостаточно умер для этого мира», дабы стать ее нареченным.

* * *

Поэмой называл Ги де Мопассан «Проступок аббата Муре», и это не только знак восхищения; при всей краткости данного замечания в нем заключено и указание на определенные жанровые особенности этого произведения. «Будучи сыном романтиков и сам по природе романтик», Золя испытывает потребность «преувеличивать, расширять, усиливать, превращать людей и предметы в символы...»⁴. Мопассан в своем этюде, напечатанном в 1883 году, когда создана была уже значительная часть серии, коснулся очень важной стороны творческого метода Золя.

Проблема роли и места воображения в реализме Эмиля Золя, неотделимая у него от проблемы точного наблюдения, раскрывается не только в художественных произведениях серии «Ругон-Маккары», но и в ряде теоретических работ преимущественно конца 70-х годов.

В мае 1879 года Золя выступил со статьей «Братья Земганно», поясняющей его реалистическую концепцию. Оценивая названный роман Эдмона Гонкура как «очень взволнованное и захватывающее своей необычностью произведение», вносящее «новый штрих» в творчество писателя, Золя сосредоточил внимание на предисловии автора, предпосланном драматической истории двух жизней, в которой угадывалась судьба Эдмона и Жюль Гонкуров.

Высказанный в предисловии антидемократический взгляд Э. Гонкура на социальную тему в искусстве, его намерение сузить сферу наблюдения и отныне ориентироваться в поисках героя на высшие общественные круги, вызвали резко отрицательное отношение Золя; но другая сторона данной статьи Гонкура заинтересовала автора «Ругон-Маккаров». Э. Гонкур писал, что охваченный глубокой усталостью, не находя в себе сил продолжать «мучительный, изнуряющий труд», которого требовали другие его книги, он в «Братьях Земганно» сделал попытку создать произведение «в духе реальности», где «дал волю воображению и мечте, неотделимой от воспоминаний». Золя замечает, что мог бы поставить эти слова эпиграфом к своему роману «Проступок аббата Муре». Совершенно закономерно, по ассоциации с «Братьями Земганно», Эмиль Золя вернулся мыслью к произведению, опубликованному четыре года тому назад, которое на фоне созданных уже книг серии «Ругон-Маккары» явственно выделялось как стилем, так и выбором героев и среды.

Статья «Братья Земганно», включенная Эмилем Золя в 1880 году в сборник «Экспериментальный роман», будучи соотнесена с романом «Проступок аббата Муре», позволяет полнее представить существенные стороны творчества автора «Ругон-Маккаров». Она расширяет представление о сложном его художественном методе, в котором непосредственные наблюдения далеко не всегда выступали в прямой фактографической передаче и часто требовали более обобщенных форм, способных выразить философский и социальный смысл конкретного опыта; статья Эмиля Золя поясняет, каким образом реализовалась и как широко истолковывалась автором теория экспериментального романа в его творческой практике.

«От нас требуют воображения, извольте — вот оно, — писал Эмиль Золя, имея в виду и «Братьев Земганно» Гонкура и свой роман. — Но только давайте посмотрим, во что превращается воображение у писателя-натуралиста, когда в один прекрасный день ему приходит фантазия слегка отступить от реальности»⁵, то есть от непосредственных наблюдений. В «Братьях Земганно», по мысли Эмиля Золя, истина взята «не прямо из действи-

тельности», но преображена творческой фантазией автора. «Несомненно, Эдмон де Гонкур не дает волю своему воображению, пока дело касается фактов... Но когда материал для анализа у него в руках, когда он уже обладает всей совокупностью нужных ему человеческих документов, он дает свободу мечте...»

Быть может, в большей степени к творчеству самого Эмиля Золя, чем к Эдмону Гонкуру, относится в данной статье характеристика роли воображения, которое в реалистическом произведении искусства создает особую поэтическую интерпретацию событий, «навешанную истинной и опирающуюся на истину». Золя иронически отзывается о воображении умозрительном, беспочвенном, противопоставляя ему «поэтическую реальность, иначе говоря, реальность изученную, а затем превращенную в поэму»⁶. Но такого рода реальность встречается лишь в произведениях художников, «которые исходят из действительных событий». Выход за пределы непосредственного наблюдения не требует от таких писателей ломки творческого метода: когда при воссоздании действительности они прибегают к творческой фантазии, то «сохраняют свой метод анализа, но делают предметом наблюдения не одни только факты действительности. Их произведение становится поэмой, но продолжает подчиняться законам логики»⁷. В полной степени это относится к роману «Проступок аббата Муре».

Именно эту особенность метода Золя имел в виду Мопассан, когда говорил: «...ему приходится придумывать, но тут он старается как можно ближе держаться той линии развития, которая кажется ему логической, и возможно меньше удаляться от истины». Таким образом, воплощенные им явления и вещи, прекрасные или уродливые,—«всегда одинаково реальны и отражаются, хотя и укрупненные, но никогда не искаженные в том увеличивающем, но всегда верном и чистом зеркале, которое писатель носит в себе»⁸.

Мысли Золя, высказанные в статье «Братья Земганно» в связи с романом «Проступок аббата Муре», вряд ли было бы правильно относить преимущественно к этому произведению. Они имеют ближайшее отношение к одной из важных проблем эстетики Эмиля Золя. Цитированный выше текст его статьи с четкостью фор-

мулы объясняет в серии «Ругон-Маккары» многие страницы, где автору становилось тесно в кругу ближайших фактов, доступных непосредственному наблюдению: стремясь охватить «и природу и человека в их всеобщности, все то, что о них уже известно и еще неизвестно», он вносил в творческое воображение законы логики и, сохраняя реалистические формы письма, создавал такую концентрацию жизни, при которой «действующие лица приобретают символическое значение»⁹.

Об устойчивости, последовательности эстетических позиций Золя, заявленных в статье «Братья Земганно», говорят и другие его выступления этих лет. Большая статья «Альфонс Доде», которая печаталась частями в 1876—1879 годы,—статья искренняя, изящная, написанная с теплотой и нежностью, заключала в себе высокую похвалу автору «Писем с моей мельницы», «Рассказов по понедельникам», «Тартарена из Тараскона»: «наделен воображением».

«Нужно знать наш Прованс, чтобы оценить своеобразную прелесть поэтов, которых он посылает к нам. Они выросли на юге, среди тимьяна и лаванды, они полугасконцы-полуитальянцы и живут в томной мечтательности и прелестных выдумках. В крови у них солнце, и пение птиц — в голове».

В романах и рассказах Доде откристаллизовалось множество наблюдений, и эта реальная основа остается в его творчестве незыблемой, но она окрашена причудами вымысла автора. «Альфонс Доде подходит к жизни честно: он не лжет, ничего не приукрашивает», он «просто извлекает» все, что в ней есть доброго, трогательного. А для зла он имеет иронию, и «нет ничего острее, убийственнее» его улыбки. Его преувеличения — это особенность зрения писателя, которого постоянно сотрясала «лихорадка реальности». Эмиль Золя не находит у Доде ни рационалистичности Стендаля, ни эпической монументальности Бальзака. В его произведениях скорее чувствуется «нервное перенапряжение Диккенса, вечная скачка среди реальности с внезапными заездами на лужайки фантазии»¹⁰. Эмоциональное восприятие мира Альфонсом Доде, его поэтически свободная интерпретация жизненных впечатлений были близки Эмилю Золя.

Исключительный интерес для изучения проблемы воображения и точного наблюдения в реализме Золя представляет его статья «Стендаль» (1880 г.). Она убеждает в том, что автор «Ругон-Маккаров» не рассматривал конкретное наблюдение как единственное средство достижения истины и не считал, что писатель может ограничиваться лишь изображением увиденного собственными глазами.

Упоминая драматичные сцены из «Красного и черного», Золя соглашается со способом решения творческой задачи, который предложил Стендаль, признает успех его метода. «Спору нет, это не найдено посредством наблюдения, это выведено логическим путем; но психолог здесь высвободился из пут старательно нагроможденных сложностей и одним прыжком достиг простоты, я сказал бы, простодушия, свойственного правде». Пользуясь *«только логикой»*, Стендаль приходит «к поразительно верным наблюдениям». Когда он высвобождается из «хитросплетений» своей системы, «он добывает такие документы, которые сокрушают все навязанные идеи... Взгляните на точный и беспощадный анализ Стендаля. Вот где его настоящая сила!». Ради справедливости Золя готов поступиться важными для него принципами: «Если он является одним из наших учителей, ...то не потому, что он был только психологом, а потому, что психолог был в нем достаточно могуч, чтобы прийти к реальной действительности через голову своих теорий, без помощи физиологии и естественных наук»¹¹.

На фоне этих превосходных работ, в которых широко и свободно, в духе реализма истолкован принцип наблюдения, звучат, как диссонанс, некоторые положения очень полемичной статьи «Натурализм в театре» (написана в 1879 г., включена в сб. «Экспериментальный роман»). Извлеченные из контекста и цитируемые вне связи с основными мыслями этого выступления Золя, они могут дать преувеличенное представление о противоречиях в теоретических воззрениях Золя, хотя противоречия и несомненны. «Отныне фантазия уже излишня», — заявлено в этой статье. Романист «не вмешивается в естественный ход вещей», он «должен придерживаться только фактов, доступных наблюдению». И, сле-

довательно, ограничиваться фактографией. Главный тезис данной статьи проясняет эти полемически заостренные положения: «Нынешний роман — это современное орудие познания, ... если в произведении мир представлен в *ложном свете* (курсив мой. — Е. К.), то оно сбивает с толку читателей, погружает их в мир иллюзорного и случайного»¹². Пафос статьи «Натурализм в театре» направлен против вымысла как такового, дающего ложные представления о действительности.

В художественных произведениях Эмиля Золя фантазия, допущенная в сюжет, призвана резче оттенить идею романа, помочь глубже понять авторскую концепцию. Поскольку в фантазии сохранена реальная основа, домысливание совершается по законам самой действительности и художественные средства, избранные писателем, принадлежат реальности; мотивы, внушенные фантазией, не вносят ощущения неправды в книги Золя. В них сохранено самое важное — истинный смысл действительных человеческих отношений, благодаря чему «отлет» фантазии от жизни не нарушает реализма и художественности характеров и действия. Сказанное в полной мере относится к «поэме в духе реальности» — роману «Проступок аббата Муре».



Пьер Сандоз в романе «Творчество» очень близко к художнической программе самого Эмиля Золя говорил о своем стремлении описать многоликое целое, «великий универсум»; охватить во всей его полноте широкий поток мировой жизни («...pleine coulée de la vie universelle»), «которая восходит от животного начала к высшему, не унижаясь, не возвышаясь, не прекрасная и не уродливая»; сказать «о мощном влиянии среды, о великой природе, вечно творящей...».

Среда у Золя — понятие широкое, нерасчлененное, объединяющее всю сумму воздействий на человека. Природа входит в это понятие. «Я хочу раствориться в тебе, ...тебя я перенесу в мое творчество, как главный источник силы, как средство и цель, ... в тебе дыхание всех существ», — повторял Сандоз.

Идея психологического единства органического мира вызвала к жизни в романе «Проступок аббата Муре» множество антропоморфных образов редкой красоты. Одушевленная, очеловеченная природа живет удивительной, сложной и глубокой жизнью, открывается людям, вступает с ними в общение. «Видите ли, — рассуждал Жанберна, управитель усадьбы Параду, — когда живешь в одиночестве, начинаешь как-то по особенному глядеть на мир. Деревья больше уже не деревья, земля представляется живым существом, камни начинают рассказывать всякие истории. Все это глупости, конечно». Однако рационалист, вольтерьянец Жанберна, который двадцать лет провел за чтением философских книг, узнал, живя на лоне этой неисчерпаемо богатой и безгранично щедрой природы, «такие тайны, что они бы вас просто ошеломили».

Сад, заброшенный целое столетие, с запущенными цветниками, лугами, виноградниками, рощами, с фонтанами и ручьями, «сад спящей красавицы», где только одна природа была верховной владычицей, — это новая среда, воздействие которой предстоит испытать аббату Муре: доктор Паскаль привез его, тяжело больного, в Параду. «Он думал, что ты совсем погиб,... эти сожженные скалы, что там, у вас, не годятся для тебя, — сказала Альбина Сержу. — Тебе нужны деревья, прохлада, покой... Теперь я твой врач».

Влияние этой среды чудодейственно и животворно. Человек погружается в великий универсум, включается во всеобщий ритм, обретает способность видеть и слышать. «Ты станешь учить меня ходить», — эти слова Сержа, обращенные к Альбине, передают не столько ощущения выздоравливающего, сколько чувства человека, вступившего в мир, где все ему незнакомо. «Как будто я возвращаюсь из долгого путешествия и даже не знаю откуда. Я мучился в одиночестве в глубине какой-то черной норы...» Параду подарило ему множество подсознательных светлых ощущений, которые кристаллизуются в чувство счастья. «Земля твердая, ступай смело!» — сказала Альбина. «Первое соприкосновение с землей потрясло Сержа, исполнило его жизни»; он выпрямился, «словно внезапно вырос». Касаясь земли, изумляясь «мягкой упругости песчаной почвы», он ус-

лышал, как утро подходит в «легком лёте птиц, задевающих крылами траву», увидел, какое оно «розовое и веселое» среди позлащенных кустов. Серж Муре впервые наблюдал царственное приближение солнца, «как оно продвигается шаг за шагом», идет прямо на него. «То было медленное уверенное шествие, будто шагала возлюбленная», и когда солнечные лучи ударили в шелковицу, к которой прислонился Серж, «он родился вновь, как дитя этого юного утра».

При том, что сентиментально-риторическая сторона произведения больше всего чувствуется на некоторых страницах именно второй части романа, посвященной Параду, нигде детализация, присущая художественному стилю Золя, не была так уместна; нигде так не соответствовали избранной писателем сфере жизни подробные описания, в которых неисчерпаемое разнообразие природы предстало в бесконечном богатстве форм. Лица цветов — у каждого свое; кусты, рассыпавшиеся по долине, «словно мальчишки»; прозрачный ручей, превративший непрерывным движением воды почти в бесформенный камень статую, лежащую на дне, — были живые. Противопоставление аскетизму, спиритуализму пантеистического мироощущения приобрело в романе символическое значение. Небо, не замкнутое стенами, входило в счастье жизни людей: «днем — своим торжествующим солнцем, ночью — теплым звездным дождем». В том месте Параду, откуда слышно, как дышит весь сад, росло «дерево жизни»: оно было «добрым, сильным, могучим, плодовитым. Было оно... отцом всего леса, гордостью трав», другом солнца. Вся «радость творения» ниспадала с его зеленого свода и передавалась людям. «Трава совсем живая» (*«L'herbe est si vivante»*), — сказал Серж Муре. Это ощущение наполнило его счастьем.

Эмиль Золя резко оборвал идиллию. Сквозь пролом в обрушившейся стене открылось покинутое селение Арто — «словно из сумерек». Аббат Муре припоминал, узнавал «всех этих мужчин, женщин, детей»; он согнал «с глаз и со лба остатки сна». Монах Арканжиас, который, наконец-то, отыскал Сержа в Параду, уводит его за собой, грубо ухватив за руку и восклицая громовым голосом: «Во имя господа бога, во имя господа бога...».

«Как неладно все у юноши, который вечно терзается в своей рясе...» Доктор Паскаль размышлял о случае исцеления племянника («но я не горжусь им, о нет»). Удрученный, он готов признать простейший путь: «Ближе к животной жизни, ближе к животной жизни — вот что нам нужно. Все тогда будет красиво, весело, сильно». В романе «Проступок аббата Муре» к такому образу жизни ближе всего Дезире, которая «блаженна и счастлива, как ее коровушка».

Дезире походила, по мнению служанки Тэзы, «на ту большую каменную даму», что возлежит на снопях на фронте хлебного рынка в Плассане (речь шла о статуе Кибелы). Олицетворяющая плодоносящие силы богиня и вправду вознаградила обделенную умом Дезире своими дарами: дала ей поразительно верный инстинкт, позволявший проникать во все тайны подвластного ей маленького царства — той «пушистой, теплой» жизни, которая билась вокруг нее на скотном дворе, понимать язык его обитателей, угадывать их нрав. Рождения, ссоры, драки, хитрости животных и птиц — все, происходящее на скотном дворе, заполняло ее жизнь совершенно. Она «пьянела здесь» от воздуха, «отягощенного испарениями плоти», но к ее заботам «об увеличении населения ее страны никогда не примешивалось ни тени нездорового любопытства». Дезире безмятежно просто принимала эту инстинктивную размножающуюся жизнь. И смерть тоже. Бессознательная жестокость была органической частью ее привязанности к животным. «Один уходит, другой приходит», — кричала Дезире в восторге, когда кололи ее любимца — борова Матье. Никто лучше ее не умел ударом топорика отрубить голову гусю или ножницами проткнуть горло курице. Ее любовь к животным отлично уживалась с таким кровопролитием. «Это необходимо, — говорила она. — Надо же освободить место для подрастающих малышей». Дезире с ее «невозмутимостью» красивого животного, с ясным взглядом, «не затуманенным мыслью», до такой степени естественно сливалась со своим царством, что как бы являлась «общей его матерью», воплощая радость жизни в биологическом ее понимании.

Но было бы ошибочным полагать, что одним только вариантом — Дезире — исчерпана у Золя философия радости жизни. Образ Альбины дает представление о новых и более глубоких ее аспектах. Правда, в час отчаяния Альбина позавидовала «чисто животному развитию» Дезире, делавшему «из этого жирного ребенка спокойную сестру большой бело-рыжей коровы». Но не могла уподобиться ей. «В чем же было препятствие?»

Образ Альбины не может претендовать на полноту реалистической характеристики. Он решен в том же ключе, в котором развивается в романе вся тема Параду, с той степенью условности, какую допускает «поэма в духе реальности». Опущен почти весь бытовой план, но очень ясно звучит идея, составляющая суть образа.

«Я как живую вижу ее в саду, залитом солнцем. Какой порыв жизни, разрывающей все лживые путы, какое торжество жизни», — вспоминал доктор Паскаль через много лет после гибели Альбины. Радость жизни, которую несет в себе Альбина, далека от бездуховного, примитивного варианта, воплощенного в Дезире. Ее общение с природой несравненно тоньше, поэтичнее, ее восприятие жизни человечнее, чем у Дезире, огражденной «счастливым слабоумием» от понимания драматизма смерти, например, что и обнаружится в финальной сцене романа. Воспитатель Альбины Жанберна, относившийся к жизни «с каким-то ироническим пренебрежением», не обременял племянницу изучением общепринятых наук; по мнению Паскаля, у старика была «весьма примитивная метода: все предоставлять природе». Для религии в этом воспитании места не было. «Что тебе делать в этом сарае? Там так душно...», — говорил Жанберна о церкви. Сам же он признавал только один источник жизни: «Задуйте солнце — и всему конец». Впрочем, без ведома дяди Альбина посещала несколько недель школу брата Арканжиаса в Арто и «сильнее ее в катехизисе не было». Но отвергла эту премудрость и вернулась к книге природы.

«Я живу здесь годами и всегда старалась никого не убивать», — говорила она, оберегая цветы и травы Параду, которые небрежно топтал Серж. Слова и поступки Альбины — выражение логики естественного, гармоничного человека. Эта логика не принимает спиритуа-

листического хода мыслей. Защищая свою любовь, негодную почему-то богу, она недоумевает: «Я росла довольная и счастливая. Заглядывала в гнезда, но никогда не трогала птенцов. Я даже цветов не срывала, чтобы не причинить растению боли. Ты знаешь, я никогда не мучила насекомых... Так за что же богу гневаться на меня?» Но именно этот облагороженный, возвышенный вариант радости жизни, воплощенный в Альбине, будет уничтожен жестокой церковной догмой.



В статье «Права романиста» Золя писал: «Для романа «Проступок аббата Муре» мне пришлось серьезно заниматься испанскими мистиками, ежедневно иметь дело с требником деревенского кюре, досконально изучать церковную службу, вникая в латинские книги, которые я доставал с величайшим трудом»¹³. Но не слишком ли обстоятелен Эмиль Золя, заполнив четырнадцатую и пятнадцатую главы романа описаниями пяти лет жизни Сержа Муре в духовной семинарии? Не вредят ли многочисленные подробности, касающиеся бытия, учения, религиозного культа, произведению в целом? Отвечая на этот вопрос, необходимо взглянуть на цель данных описаний, на идею, которой она подчинена.

Серж Муре был одним из лучших учеников семинарии, куда вступил, «влекомый потребностью любви и веры». Замкнув свои чувства для внешнего мира, «стараясь освободиться от всех потребностей тела», он не знал слабостей, присущих другим семинаристам: не прятал романов под жесткий матрас, не помышлял о греховных письмах, не распивал пива с приятелями, не злоупотреблял свободой прогулок... В семинарию поступали крестьянские сыновья, чтобы избавиться от рекрутчины; ленивцы, мечтавшие жить в праздности; честолюбцы, грезившие о жезле и митре епископа... А Серж, «обнаружив у подножия алтаря столько суетных и грязных мирских помыслов, только еще глубже ушел в самого себя», он находил невыразимую радость в том, что выполняет «малейшие предписания отцов церкви». Эти предписания регулировали жизнь духа и жизнь тела, нагромождая ограничения, касаясь ничтожных, с точки

зрения здравого смысла, вопросов, не оставляя без надзора ни одной стороны бытия. Жесткая церковная дисциплина, строжайшая регламентация жизни, предусматривающая полное подавление индивидуальности, вырабатывали механическое послушание, абсолютное, вошедшее в плоть и кровь повиновение, необходимое для идеального слуги церкви.

Серж Муре обещал стать именно идеальным слугой, с одинаковым рвением соблюдая и внешние и внутренние правила: он считал себя осужденным на гибель за самое малое отступление от предписаний (забыл приложиться к двум изображениям мадонны на нарамнике или заснул на левом боку, что возбранялось). Но эти ничтожные события «занимали его ум», и без них он не знал бы, чем наполнить свою жизнь. Для богословских же его занятий, в которых он преуспел, требовался не ум, а память. В первом классе он с таким усердием работал над курсом логики, что профессор остановил его замечанием: «Самые ученые вовсе не являются самыми святыми». Поэтому на следующий год он занимался метафизикой только «из послушания», не осмеливаясь вникать в рассуждения отцов церкви, «принимая на веру толкования своих учителей» и возлагая на строгих наставников «всю заботу критического рассмотрения». Он предпочитал остаться невеждою, чтобы «сохранить смирение веры», обвинял книги в том, что они «крадут время, принадлежащее молитве», и с легкостью приносил в жертву вере свой разум, «ибо презирал его».

Может ли представлять психологический, социальный интерес этот портрет? Несомненно. Один из немногих благожелательных отзывов на роман Золя дает возможность увидеть образ Муре в широком социальном аспекте. Это — вступление к публикации романа «Проступок аббата Муре» в журнале «Вестник Европы»: «Мы видим на сцене современной истории громадную армию ультрамонтанов и клерикалов то в их колоссальной борьбе с светской властью в Германии, то в ряде интриг, которыми они опутывают Францию, заливают кровью Испанию, подкапываются везде, где могут; но мы мало знаем, как вырабатывается эта армия; как она готовится себе адептов, будущих вождей и послушные им орудия, как она пользуется при этом в особен-

ности безбрачием светского духовенства и как это безбрачие влияет на моральный быт отдельного человека; разъяснению именно этой последней темы и посвящен специально новый роман Золя»¹⁴.

После «Монахини» Дидро с ее грозной, публицистически выраженной антикатолической тенденцией во французской литературе не появлялось произведения, подобного «Проступку аббата Муре», где выработанная столетиями система религиозного воспитания ума и чувств, направленная на то, чтобы сделать человека «только вещью бога», предстала в наглядности и деловой обыденности.

В связи с романом Золя нельзя не вспомнить страницы повести великого просветителя, где идет речь о жертвах, обреченных церкви. Одни из тех, кому дано увидеть «всю глубину своего несчастья», тщетно пытаются найти утешение у подножия алтаря, «призывают небо на помощь»; другие «ищут глубокого колодца, окон повыше, петли и порой находят это»; иные — слабые и хрупкие — томятся и угасают. «Счастливы только те монашествующие, которые несут свой крест, видя в том заслугу перед богом». Вот это уже напоминает счастье Сержа Муре и подобных ему, добровольно избравших путь отречения от жизни и не заметивших даже насилия, когда-то совершенного над их волей. «Счастье этой жизни они отдают в обмен на будущее блаженство; они обеспечивают его себе, добровольно жертвуя земным счастьем. Настрадавшись вдоволь, они говорят богу: «*Amplius, Domine* — господи, усугуби мои муки»... И почти никогда не бывает, чтобы бог не услышал этой молитвы...»¹⁵.

К иступленному культу девы Марии у Сержа Муре явственно примешивались оттенки земного обожания, и однообразное нанизывание одних и тех же слов в бесконечном повторении «*Ave Maria*» походило «на непрестанное признание в любви», всякий раз приобретающее все новые, глубокие оттенки. Жажда жизни не совсем задавлена была в нем суровым уставом, но она проявлялась парадоксально — в формах, враждебных жизни, в состояниях религиозного экстаза. «Я смутно надеялся, что ты меня отыщешь, — признавался аббат Муре Альбине. — Видишь ли, я ждал тебя уже давно, но я никак

не думал, что ты придешь ко мне без покрывала на волосах...» Соперничество с девой Марией даст Альбине минуты торжества. Она услышит от Сержа Муре: «Ведь это ты извлекла меня из-под земли... Как я мог жить без тебя... Я и не жил, я походил на какое-то сонное животное». Но у него не достанет сил освободиться вполне. Церковь возвышалась над ним «своими алтарями, своей исповедальней, своей кафедрой, своими крестами и образами святых».

* * *

«Я не хочу больше ощущать внутри себя ни нервов, ни мускулов, ни биения сердца, ни каких-либо желаний», — взывал аббат Муре к богу. «Я желаю быть камнем, который не сдвинется с места, на какое ты его бросишь; камнем, у которого не будет ни ушей, ни глаз...» Покинув Параду, он пытался стать камнем и, наконец, преуспел в этом.

Ранним утром аббат венчает деревенских жителей — Розали и Фортюне. А подружка невесты Бабэ, забежавшая в церковь по дороге на поля, по-своему переводит его глубокую сосредоточенность, поглощенность молитвой: «Мне кажется, у него какое-то горе».

Только что отказавшийся от счастья, осудивший себя на вечное одиночество, аббат Муре вразумляет соединившихся в браке, наставляет женщину, как жить ей, исполняя долг свой: «Будьте вашему мужу успокоением, счастьем, ...опорой его в часы уныния... Так и идите вдвоем, никуда не сбиваясь с прямого пути... Иначе вас ожидает страшная кара — потеря вашей любви». Он произносит слова, никогда, наверное, не звучавшие в этой церкви; слова, скорее из «Песни песней», чем из проповеди деревенского священника, венчающего согрешившую пару: «О, как тяжело жить без любви, оторвать плоть от плоти своей, не принадлежать тому, кто есть половина вас самих, погибать вдали от того, кого любишь».

Полной разорванности души требует эта чудовищная казуистика. Только что во имя церкви совершивший жестокость, покинувший Альбину, аббат внушает озадаченному Фортюне, как следует ему беречь свою из-

бранницу: «Лучше всего носите ее на руках и опускайте на землю лишь тогда, когда она будет там в полной безопасности. Оставьте все для нее, возлюбленный брат мой». Аббат Муре говорил с таким горестным волнением, что жених, верзила Фортюне, который не очень расстроган был церемонией и потихоньку пересмеивался с невестой, «вдруг заплакал, сам не понимая отчего». В подтексте этой сцены — неосознанная подстановка своей судьбы, молитва сливается с воспоминаниями, еще не потускневшими, и в отрешенности Сержа Муре от земного можно расслышать бесконечную печаль о потерянном рае на земле, ибо не проходило дня, «когда бы он не подвергался искушению. Грех принимал тысячи форм, он входил через глаза, проникал сквозь уши, схватывал его открыто за горло, ...терзал его до самого мозга костей».

Композиция соединила в обнаженном, ожесточенном споре враждующие силы. Альбина пришла из Параду в Арто за своим возлюбленным. «Я уважу тебя с собой — вот и все тут. Что может быть проще?» Убогая деревенская церковь, где еще совсем недавно сам священник подновлял стены и «осмелел до того», что расписал «чудесной желтой краской» еловые доски всех приделов, ничем не напоминала место, где могло бы произойти сражение. «Едва подсыхая краска придавала алтарю и исповедальне печально-опрятный вид монастырской часовни»; когда пробили часы, безмолвие здесь стало «еще глуше, еще мрачнее, еще безнадежнее».

Но аббат Муре среди этой тишины и благочестия готовился именно к битве, вооружался, препоясываясь «пламенным мечом веры». Ведь он признался господу, что если бы вышел отсюда за Альбиной, то «пожалуй, пошел бы за ней и дальше. Но здесь, в твоём доме, я крепок и силен». Здесь ему служит поддержкой воинство церкви — целая вереница символов, созданных мрачной фантазией. «Жестокая драма, намалеванная желтым и красным», — четырнадцать изображений страстей господних должны были внушить страх и сострадание к мукам христовым и дать забвение собственных мук.

«Вот, смотри, как страдал мой бог...», — аббат Муре указывал и на одно изображение и на другое. Но Аль-

бина видела именно то, что было нарисовано: видела, что тело Иисуса грубо раскрашено охрой, а шрамы и потоки крови нанесены лаковой краской. И хотя в приделе усопших агония Христа «величиной с десятилетнего ребенка» на распятии из раскрашенного картона изображена была «с ужасающим правдоподобием», и гвозди были «сделаны под железо», и «разодранные раны зияли», потрясен был этим зрелищем, и в который уж раз, один Серж Муре. «Ты живешь посреди смерти... Все здесь умирает вокруг тебя», — сказала Альбина.

«Молчи, смотри и слушай...» Весь путь Христа на Голгофу прошел перед Альбиной в рассказе аббата Муре. А она припоминала вслух путь к дереву жизни: «Море листвы свободно катилось шумными волнами до самого горизонта. А сколько синевы было над нашими головами. Мы могли расти, лететь, плыть, не встречая препятствий, точно облака. Все небо принадлежало нам, ... вереницы живых существ вокруг нас занимались своими делами...»

В этом яростном состязании мертвые образы христианской легенды, которые так страстно желал воскресить, защищаясь от Альбины, Серж Муре, померкли перед ее правотой. Подавить правоту Альбины, пришедшей из мудрого, гармоничного мира, могла только слепая, неразумная и несправедливая сила. «Ты слышишь! — повторял он. — Я отрекаюсь от жизни, ...плюю на нее! Твои цветы смердят, твое солнце ослепляет... Деревья твои источают яд, превращают человека в животное; чащи твои черны от змеиной отравы, а синяя вода твоих рек несет чумную заразу... Если бы я сорвал с твоей природы ее солнечный наряд, ее лиственный пояс, ты увидела бы, что она худа и безобразна, как мегера...» Самую суть церковной догмы обнажил Муре в этом споре: «Между нами идет война, вечная, беспощадная...» В иступленных словах аббата Муре неожиданно зазвучал голос темного фанатика — монаха Арканжиаса.

Был верный художественный расчет в том, что в романе, рядом с образом кроткого Муре, появился этот одержимый дикими суевериями и злобным неистовством брат Арканжиас из конгрегации христианского просве-

щения. В «Наброске» к произведению о нем сказано: «Неотесанный, невежественный, грязный крестьянин, упрям, как скотина, весь охвачен католическим фанатизмом... Он представляет в романе бога карающего, бога ревнивого и страшного. Он — воплощенный катехизис».

В жестких, «как палочные удары», формулах брат Арканжиас раскрывал догматы христианской веры перед учениками католической школы. Впрочем, за пятнадцать лет службы ни одного из них христианином не сделал, как признавался сам. В своей изуверской ненависти ко всякому проявлению жизни он с одинаково жестоким наслаждением разорял гнездо малиновки, метко опрокидывая «хрупкую колыбельку пташек... прямо в поток», сулил свернуть шею дроздам или проклинал жителей Арто за нечестие, по-своему его понимая. В «Наброске» Золя пометил: «Не придавать этой фигуре ничего возвышенного, подчеркивать отвратительные и вульгарные стороны... Грязь безбрачия». Но слишком много правды было вложено в образ Арканжиаса, чтобы он мог приобрести возвышенные черты. Целомудрие, в котором нет чистоты; изуродованная психика; искаженные представления о бытии; неистовая ненависть к естественным законам жизни — все эти стороны образа монаха Арканжиаса нашли в романе яркое, остро реалистическое воплощение.

В тот вечер, когда отвергнутая аббатом Муре Альбина возвращалась в Параду, брат Арканжиас бурно веселился. Повод для веселья у него был. Вся краткая десятая глава III части занята сценой в кухне церковного дома. Там шла игра в карты. Арканжиас и старая служанка Тэза «хохотали так, что стены тряслись». Монах был неистощим на шутки: поднимал стол с горящей лампой, бесстыдно плутовал, становился на четвереньки, изображая волка... Переполюнявшая его радость искала выхода. «Усевшись верхом на стуле, он проскакал вокруг стола». Повалился на пол. Болтая в воздухе ногами, заявил: «Всякий раз, как господь соизволяет послать мне развлечение, он наполняет звоном мое тело. И тогда я катаюсь по полу. От этого весь рай смеется» («Quand il consent à m'envoyer une récréation, il sonne la cloche dans ma carcasse. Alors, je me roule. Ça fait rire tout le paradis»).

Смело написанная, эксцентричная сцена временами приближается к гротеску, оставаясь, однако, в границах жизненно возможного. Юродствующий брат Арканжиас жалок и страшен, бунт искаженной природы вызывает отвращение. «Я когда верчусь, воображаю себя божьим псом, — объяснял он аббату Муре. — Глядите, вот я кувыркаюсь для святого Иосифа. А сейчас — для святого Иоанна, а теперь — для архангела Михаила. А это вот для святого Марка и для святого Матфея». И, перебирая целую вереницу святых, он прошелся колесом по комнате».

Пока брат Арканжиас тешил ангелов, аббат Муре предавался размышлениям о своем проступке. Композиция данной сцены поддерживает впечатление параллельности развивающихся линий, глубокой внутренней общности, несмотря на их явное внешнее несходство. Брат Арканжиас галопировал верхом на стуле по кухне; буйствовал, пробуя силу; бился об заклад, что задом высадит дверь в столовую; громовым голосом распевал «Повечерие», в конце каждого стиха хлопая картами по ладони...

Аббат Муре изнемогал от скрытой «яростной, непрестанной битвы с самим собою». У него не хватало сил подняться. «Он приложил лоб к стеклу и глядел в ночной мрак, постепенно засыпая и впадая в оцепенение, похожее на кошмар».

Эти планы ассоциируются. В сниженном виде, в уродливых патологических формах в Арканжиасе раскрывается черта, которая составляет важную сторону и образа Муре. Патологическая аффектация брата Арканжиаса и состояния религиозно-мистического транса, обычные для аббата Муре, имеют одно происхождение, относятся к области психических аномалий. Но, рисуя отклонения в сфере психики, Эмиль Золя в данном романе неизменно сохраняет социальный аспект. Недаром брат Арканжиас называл себя «божьим жандармом». Искореняя грех, как он его понимал, монах был «придирчив и усерден точно тюремщик», заделывающий каждую отдушину, «сквозь которую виднеется хотя бы клочок голубого неба». А сейчас он «бесконечно ликовал», увидев Альбину, уходившую под ливнем, который так и хлестал ее... «Мне теперь веселья на неделю хватит».

Накануне, близ селения Арто, защищаясь от града камней, которыми Арканжиас осыпал Жанберна, философ сказал монаху: «Вот надоед, скотина!.. Неужели придется разбить тебе голову, чтобы убрать тебя с дороги?»

* * *

Аббат Муре, изгнавший Альбину из церковного дома, с недоумением прислушивался к себе: «Иногда в нем звучит чей-то посторонний, не его голос». И ужасался своей жестокости: «Разве он сам обошелся бы с ней так дурно? Нет, нет, то был не он...» Но он сам как решил бы этот спор, от которого зависела не только его жизнь?

Состояние полной внутренней ясности пришло к Сержу Муре в тот час, когда, после бурного ливня, вечернее солнце завладело церковью и внезапно сделало ее неузнаваемой. «Тысячи восковых свечей» не смогли бы потопить церковь в море такого ослепительного сияния, как это сделало солнце. За главным алтарем засверкали золотые ткани; потоки светящихся драгоценностей потекли по ступеням; в кадилъницах запылали драгоценные камни; священные сосуды излучали волны света, подобного блеску комет... «Лучи повсюду струились дождем светоносных цветов». Никогда аббат Муре «не смел и грезить о подобной роскоши для бедной своей церкви».

В незнакомом удивительном храме, украшенном с царственной щедростью, в этот час он сам ощутил себя подобным божеству, внутренне свободным и сильным. «Никогда еще не видел он вещи в таком ослепительном свете». Озаренный всепроникающим светом, рассеявшим толпы призраков, он удивлялся, «что не понял этого сразу», не ушел с Альбиной, «как того требовал его долг». Он вернется за ней в Параду, и, если встретятся любопытные, он «одним движением заставит всех опустить голову». Теперь все казалось ему необычайно легким. И «бог не станет противиться, ибо он позволяет любить. Но что ему бог?».

Это внутреннее освобождение Муре в преображенной церкви было столь полным и призраки отошли так

далеко, что аббат «сделал тот широкий жест, которым Жанберна обводил горизонт в знак отрицания всего сущего. «Ничего, ничего, ничего нет, — произнес он. — Бога не существует». Ему почудилось, что стены дрогнули.

Вслед за состоянием пронзительной ясности наступила затемненность сознания. Но и в галлюцинациях Сержа Муре сохранилось главное из того, что он только сейчас открыл для себя. Он по-новому увидел из окна церковного дома спящее селение Арто. Кажется, готовилось гигантское сражение; все живые силы собрались двинуться на приступ церкви. «Пламенного языка этих сожженных земель» Муре никогда не слышал и не понимал. Но сейчас у него на глазах «холмы качнулись и загудели, как войско на марше»; поля, ударами заступа отвоеванные у скал, «потекли и забушевали»; хлеба, травы «выстраивались, как батальоны», вооруженные длинными копьями; взвихренные деревья «бежали, направляя руки, точно бойцы, готовые к сражению»; лавиной катились опавшие листья; «неслась в бой дорожная пыль...».

Великолепная фантазия, в которой антропоморфные образы, получив огромную силу обобщения, способствуют эмоциональному раскрытию идеи — Жизнь против Смерти, — придала «поэме в духе реальности» философскую глубину и подлинный драматизм.

По оглушительному сигналу к вторичному штурму ринулись полчища живых существ: все жители Арто, как «человеческий лес», подступали к храму и грозили завладеть нефом; мчались стада животных; летели тучи птиц — весь этот «прилив жизни», казалось, поглотил церковь, исчезнувшую «под бешеным натиском живых тел». В обвале стены Муре увидел, как «трудились все растения, вплоть до трав», разрушая фундамент церкви. Лаванда своими длинными крючковатыми пальцами хваталась за каждую расшатанную часть строения и «медленным долгим усилием отрывала прочь»; горный тимьян запускать свои корни, «словно железные клинья», в трещины; «упорные, непобедимые ростки» можжевельника, розмарина, остролиста подкапывались под церковь; ржавые лишайники разъедали стены; сухие травинки, проникнув под двери притвора, «затвердевали, словно стальные пики...». Налетевшим ураганом были

«сметены в прах» исповедальня, образы святых, разбиты священные сосуды.

«У бога не было больше дома... Церковь была побеждена» — Сержа Муре охватила неистовая радость. Но видение, давшее ему столько никогда не испытанного счастья и торжества, исчезло при звуке голоса Дезире. Она вошла к брату с лампой в руке. «И священник увидел, что церковь цела и невредима».

Освобождение было кратким и оставалось только в иллюзии. Наяву Муре перестал желать его. Когда видения рассеялись, он испытал даже облегчение, точно у него «ампутировали наболевшую конечность». Болезнь духа и тела сказала в оцепенении, которое отнимало даже «ощущение страдания»; в том, что «хилые руки» Сержа «точно сломались»; в том, что им овладела уверенность: «Я споткнусь о первый же камень». Он не был готов для жизни: не знал ее и боялся; роясь в памяти, находил там лишь обрывки молитв, подробности церковной службы, строчки из писаний отцов церкви...

«Я ничего не знаю, — сказал он Альбине, придя вновь в Параду. — Я поднимаю руки только для того, чтобы благословлять... Если я стану искать в себе сердце, я не найду его: я принес его в жертву богу...» Еще недавно, во время молитв «зубы его стучали от ужаса, а голос мятежной крови кричал, что все это — ложь». Но он был «взращен для бога», и в целом комплексе понятий, привычек, прочно внедрившихся в его жизнь, не оказалось ничего для человека. Подобно каменным статуям, что столетиями стоят в нишах храмов, Серж Муре был окурен церковными благоуханиями. «Ладан проник во все уголки моего тела», — признался он Альбине. От него и прозрачная ясность духа и «мир, вкушаемый мною оттого, что я не живу». Может быть, он и понимал жестокость своей судьбы, сказав богу: «Я — пустой дом, где ты можешь обитать».

Когда умерла Альбина, унеся с собой зарождающуюся новую жизнь, — задохнулась на ложе из всех цветов Параду, отравившись ее своим благоуханием, бог, воцарившись в «пустом доме», так властно заполнил его целиком, что у слуги не осталось места для чувств человеческих. Аббат Муре, словно облеченный в «непроницаемую броню», читал над могилой Альбины молитвы

«отчетливо, не проглатывая ни единого слога», «пел твердо», голову держал «прямо» и смотрел на гроб «с ясным спокойствием».

Эту сосредоточенно-духовную атмосферу на кладбище, где «среди сухих трав спало солнце», разрушило появление Жанберна у могилы племянницы. «Пока аббат Муре заканчивал свои молитвы», Жанберна «преспокойно» достал из кармана нож и отсек правое ухо брату Арканжиасу, взывшему от боли. «Левое — в другой раз», — произнес философ, удаляясь.

* * *

Доктор Паскаль, обозревая родословное древо Ругон-Маккаров — «этот документ, такой исчерпывающий, законченный, без единого пробела», — испытывал чувство удовлетворения: «Можно подумать, будто это научный опыт, проведенный в тиши кабинета, будто это задача, записанная и решенная на доске». В картине судеб разветвленного семейства отмечен и конец истории Сержа Муре. Настоятель церкви Сент-Этроп в беднейшем приходе, расположенном в глухом, сыром ущелье, он ведет монашескую жизнь, заранее отказавшись от епископства и угасая от чахотки. При нем — слабоумная сестра Дезире. «А он — святой, ничего другого о нем не скажешь... Можно быть убийцей и слугой господним», — говорил доктор Паскаль.

И через много лет после драмы, унесшей Альбину и вернувшей в лоно церкви аббата Муре, доктор чувствовал боль, прикасаясь к незажившей ране. Видя на месте исчезнувшего с лица земли волшебного сада Параду разровненные и расчищенные участки, продающиеся с публичных торгов, он признавался: «Каждый раз, когда я прохожу здесь, у меня разрывается сердце».

Но почему же? Ведь излечение некогда в Параду Сержа Муре — «один из самых чудесных случаев» в практике доктора Паскаля. Однако радость ученого была уничтожена непредвиденными результатами лечения. «Опыты ставишь замечательные, а выходит, что ведешь себя, как бесчестный человек», — горестно удивлялся он еще в «Проступке аббата Муре». Но, может быть, к искреннему сочувствию Паскаля племяннику примешивал-

ся холодноватый интерес экспериментатора; может быть, и есть малая крупинка правоты в словах старой служанки Тэзы, винившей во всем случившемся лекарство, в которое так верил Паскаль, — Параду. «Кажется, сколько я его уговаривала. Но эти ученые крепко держатся того, что задумали. Есть и такие, что уморить вас готовы, чтобы только заглянуть, что делается у вас внутри». Так или иначе, доктор Паскаль «упрекал себя в этой смерти, ...смотрел на себя, как на соучастника преступления, ...обвинял себя, бормотал какие-то полупризнания, смутно намекая на тех, кто убил Альбину».

Опыт естествоиспытателя Паскаля, предпринятый с добрыми намерениями, но принесший вовлеченным в него непоправимые несчастья, а экспериментатору — тяжкое ощущение собственной вины, был задуман, казалось, безошибочно. Только атмосфера Параду с его владычицей Альбиной, «только она одна и могла спасти тебя от безумия», — говорил доктор Паскаль племяннику, ужасаясь неожиданному развитию событий. «Тень деревьев, свежее дыхание этой девочки, эта юность» должны были вернуть здоровье Сержу Муре. Данная часть опыта, размещенная в границах физиологии, принесла успех. Но затем объекты гуманного эксперимента — человеческие существа — сошли с линии, намеченной для них доктором Паскалем. Их поступки не были, а возможно, и не могли быть предусмотрены в выкладках, составленных без учета живой действительности. «Все-то я рассчитал. Вот что всего обиднее! О, какой я глупец!.. Вот что значит все время жить среди книг!.. Мог ли я подозревать, что все обернется так дурно?»

Доктор Паскаль ищет объяснение драмы, происшедшей в Параду и церковном доме, в том, что Серж с его психической уязвимостью и физической ущербностью является отклонением от нормы, той обезличенной, из механистических выкладок полученной средней нормы, которая требовалась для полного успеха опыта. «Да, да, я должен был заранее предвидеть, — сокрушался доктор, — ведь все это так логично. А из-за тебя это вышло чудовищно! Ты не такой человек, как другие!»

Но Альбина — «такая, как другие». И, однако, она еще более жестоко, чем Серж, поплатилась за экспери-

мент. В опыте излечения Сержа Муре судьба дикарки Альбины тоже была предусмотрена. «С другой стороны, девочка перестанет дичиться, ты ее очеловечишь, мы вместе сделаем из нее барышню и выдадим за кого-нибудь замуж, — рассказывал доктор Паскаль племяннику. — Вот как все превосходно выходило». Но и другая особь с самого начала повела себя в опыте не так, как ей было предназначено. «Очеловечивание» Альбины развивалось слишком бурно и не в заданном направлении, оно осуществилось в более глубоком и точном смысле слова, чем предполагал Паскаль, что и обусловило масштабы и драматизм развязки.

«Живая действительность почти на каждом шагу опровергала его теорию», — сказано о докторе Паскале, и это должно быть отнесено не только к его разысканиям в области наследственности. В судьбе Альбины прогноз доктора тоже встретился с «противодействием со стороны внешних обстоятельств и среды». Но не меньше зависело осуществление этого прогноза от индивида. Не абстрагированное среднеарифметическое, механически извлеченное из потока жизни, но именно Серж Муре, сын Франсуа и Марты, внук Урсулы, и Альбина, рано осиротевшая, оставшаяся после самоубийства отца на попечении дяди — вольтерьянца Жанберна, внесли в этот эксперимент отпечаток своей личности, особенности своего духовного и физического развития, свой малый жизненный опыт, — все то, что трудно выразить в абсолютных величинах. Однако без учета этих факторов невозможно было бы рассчитать даже предположительный результат эксперимента.

Доктор Паскаль констатировал: «...немного больше крови, немного больше нервов — и вот, пожалуйста, вся жизнь пошла насмарку!» Паскаль рассуждал как физиолог в узком смысле, внимание которого привлечено больше всего к тому, как происходит данное явление: «несколько клеток недозрело, другие занимают их место, и перед нами уже не гениальный или просто порядочный человек, но мошенник или буйно помешанный».

Но сам Золя размышлял: экспериментальный роман «должен изучать, почему происходит то или иное явление. Вот его задача, ...смысл его существования и

основа его морали... Он заменяет изучение абстрактного метафизического человека изучением человека подлинного, созданного природой, подчиняющегося действию физико-химических законов и определяющему влиянию среды»¹⁶. Как эхо автора звучат в романе «Творчество» слова литератора Пьера Сандоза: «Изучаю человека таким, каков он есть, не метафизического картонного паяца, но человека как понятие физиологическое, выросшего в определенной среде, поступки которого зависят от совокупности восприятий всех органов чувств». Физиологию, психологию нельзя брать изолированно, «одно пронизывает собою другое, и в настоящее время обе они составляют единство, так как человеческий организм является общей суммой его функций».

Не раз Эмиль Золя говорил о «трех граммах субстанции». Эти несколько граммов субстанции, которые создают «то недолет, то перелет» и не поддаются механическому регулированию, при сохранении писателем точного значения понятия субстанциональности, всегда окрашены социальным опытом. «Поскольку действуют-то живые люди, — писал Золя, — они ломают все теоретические формулы, они страшно усложняют вопрос...»¹⁷. И в эксперименте, задуманном доктором Паскалем в лабораторных условиях, но осуществляемом в потоке жизни, без надзора экспериментатора¹⁸, встретилось непредвиденное.

«Три грамма субстанции», придающие индивидуальности неповторимые черты, опрокинули расчеты экспериментатора, которые основаны были на представлении о «человеке вообще». Эти «три грамма субстанции» — весьма существенная реальность — с большей или меньшей определенностью ощущаются во всех тех персонажах, которые в серию «Ругон-Маккары» вносят драматизм, пробуждают исторические раздумья, способны вызвать к себе философский, эстетический интерес.

Уже в раннем сравнительно романе «Проступок аббата Муре» Эмиль Золя сам отвечал на вопросы, которые ставил и будет еще ставить в теории экспериментального романа; отвечал творческим применением создаваемой им теории, освобождая ее от абстрагирования и прямолинейности, соотнося ее с законами действительной жизни.

А в романе, завершающем серию, доктор Паскаль, всю жизнь служивший науке, «которая мечтает когда-нибудь установить с математической точностью законы физиологических и нервных отклонений», обнаруживающихся в жизни рода и отдельного организма, в последний раз, в глубоко драматических обстоятельствах, убедился в неполноте своей научной системы.

Чужой среди Ругонов, доктор Паскаль был близок автору своей одержимостью в науке, чистотой жизни. И смерть его возвышенна и прекрасна: умирая, он продолжал дело, которому посвятил себя, — наблюдал как ученый сейчас уже последнюю фазу жизни. Когда еще оставалась надежда, Паскаль, думая о себе «со стороны», обсуждал с учеником, доктором Рамоном, свою болезнь. «Каждый из них приводил свои доводы», намечая роковой срок. «...Вы правы, — согласился доктор Паскаль, — год жизни возможен... Но, видите ли, мой друг, я хотел бы прожить два года — желание безумное, без сомнения, ведь это целая бездна счастья...» Ребенок его и Клотильды — поздней единственной любви Паскаля — еще не родился; отец хотел бы дождаться, пока он сделает первые шаги. «Я многого не прошу, я хотел бы только видеть, как он пойдет, а потом... боже мой, ну что ж!». Он закончил свою мысль неопределенным жестом... Но когда ближайшие часы отняли надежду на два и даже на один год и нужно было только во что бы то ни стало дожить до приезда Клотильды из Парижа, вновь был построен прогноз — на половину суток. «Я могу час за часом описать вам стадии болезни, — сказал доктор Паскаль ученику. — Теперь все произойдет с математической точностью». Но с математической точностью не произошло. Снова вмешалось непредвиденное; и только в пределах еще уменьшившегося срока ученый назвал свой час. Времени не хватило, чтобы дождаться Клотильду, но осталось достаточно, чтобы дать ученику последний урок, основанный на непосредственном наблюдении. И, расставаясь со своим героем, к которому питал уважение и интерес, Эмиль Золя не умолчал об ошибках доктора Паскаля. Это следует принять не как сомнение писателя в возможностях науки, но как отрицание вносимого в нее жестко механистического принципа.

Публикация романа «Проступок аббата Муре» во Франции отдельным изданием в апреле 1875 года вызвала оживление среди реакционной критики, связанной с католическими кругами. Встретившая враждебным молчанием за год до того «Завоевание Плассана», критика католической ориентации, весьма влиятельная в рассматриваемое время, отнеслась к новой книге Эмиля Золя, непримиримо. «Проступок аббата Муре» оценивали как самое безнравственное, иррелигиозное произведение из всех вышедших книг серии «Ругон-Маккары». Чрезвычайно резко звучал отзыв писателя-католика Барбе д'Оревилли, который усматривал в романе Золя оскорбительный замысел против религии, дерзкое развенчание и уничтожение священника, изображение животной природы, «совершенно бесстыдно побеждающей возвышенный христианский спиритуализм, ... обожествление «животного» в человеке»¹⁹.

Чтобы оценить это выступление Барбе д'Оревилли должным образом, необходимо заглянуть на десять лет назад.

В 1865 году двадцатипятилетний Эмиль Золя опубликовал статью «Истеричный католик» (включена в сборник «Что мне ненавистно»). Этот скромный факт литературной жизни имеет принципиальное значение. Он предоставляет материалы для суждений об объективности критики и о подлинном значении романа «Проступок аббата Муре». Указанная статья Золя являлась рецензией на роман Барбе д'Оревилли «Женатый священник», вышедший в том же году. В этом романе священник-вероотступник порывает с религией и следует своим научным влечениям; он становится причиной гибели своих близких, что нужно рассматривать как справедливую кару неба.

Бескомпромиссная антиклерикальная позиция молодого Эмиля Золя с великолепной ясностью выражена в анализе романа, комментариях к нему. По мнению Золя, вероотступник Сомбреваль отказался от духовного сана «из потребности в простой человеческой любви и здравомыслии», чего религия дать не может. Он — жизнелюбец, человек трезвого ума, уставший «от тайн и за-

претов ревнивой религии» и вернувшийся к жизни, «более понятной ему, более соответствующей его характеру». Его нечестие «есть по существу равнодушие к религии; он верит только в себя, в свою волю, в свои знания». Золя находит образ Сомбреваля объективно наиболее привлекательным в романе. «Конечно, г-н Барбе д'Оревилли иначе понимал своего героя» и написал роман, в котором высказал «чудовищные принципы: наука должна быть предана анафеме, ... невежество угодно небесам...» Все это звучит как «горячечный бред, мистический неистовый кошмар»²⁰.

Барбе д'Оревилли не забыл отзыва Золя и не раз давал ему почувствовать свое раздражение. Но дело не в этом. Вина вероотступника Сомбреваля с точки зрения церкви несравненно тяжелее проступка аббата Муре. А французской литературе не привыкать было к образу священника, который не смог совладать со своими слабостями. К тому же Серж Муре и был и остался в лоне церкви. Гнев критики совершенно очевидно вызван был не грехопадением аббата Муре.

Важно вспомнить, как понимал Серж Муре торжество религиозной идеи: «Земля прекратит свое существование. Солнце погаснет. Я не буду ни видеть, ни слышать, ни чувствовать. Ничто из этого жалкого мира не будет для моей души помехой на пути служения тебе». В этой бескрайней пустоте он готов, «неся крест, ползти на коленях с перебитым позвоночником». За это самоуничтожение во имя бога католики, конечно, должны были бы простить аббату Муре его проступок. Ведь церковь возвратила себе самого смиренного, самого безропотного слугу и с основанием могла торжествовать победу, за которую заплатила недорогую цену — отрезанное ухо брата Арканжиаса.

Но подобная победа оборачивалась серьезным поражением. Такая очевидная глубочайшая нравственная неправота церкви в ее посягательствах на человеческую жизнь раскрыта была Эмилем Золя в этом романе; так закончен образ идеального божьего слуги, человека-жертвы, поработанного религией до конца, ползущего «с перебитым позвоночником», что «Проступок аббата Муре» прозвучал как поистине уничтожающее разоблачение спиритуализма. «Поэма в духе реальности» с ее

высокой художественностью, тонким лиризмом и страстной публицистичностью, с богатством фантазии, подчиненной законам логики и прогрессивной социально-философской идее, стала одним из ярких документов воинствующего антиклерикализма.



„Западня“

«Смотрите, вот как люди живут и вот как они умирают».

(Из письма Эмиля Золя редактору газеты «Бьен пюблик» от 13 февраля 1877 года)



ой роман прост, он рассказывает о вырождении рабочей семьи, испорченной средой, идущей ко дну... Я не сочинитель идиллий...», — писал Эмиль Золя литератору А. Милло — автору статьи, опубликованной в «Фигаро».

В ней было выражено удивление, что Золя, «писатель демократический и до некоторой степени социалист», наполнил роман мрачными картинами, а рабочих изобразил опустившимися существ-

вами. «Я обнажил язвы, разъедающие высшие классы, и, уж конечно, не стану скрывать язвы на теле народа»¹, — отвечал автор «Западни».

Роман печатался в газете «Бьен пюблик» с апреля 1876 года; в начале июня по требованию подписчиков, возмущенных жестокой правдивостью книги, публикация была прекращена и возобновлена через месяц уже в еженедельнике «Репюблик де леттр», вызвав острейшую полемику. В феврале 1877 года «Западня» вышла отдельным изданием. «Это был громадный, исключительный успех», — писал Ги де Мопассан о «сильно на шумевшей книге», тиражи которой за короткое время достигли «такой крупной цифры, какой не знало ни одно издание в то время». В предисловии к отдельному изданию романа Золя сказал: «Когда «Западня» была напечатана в газете, на нее напали с неслыханной грубостью, ее поносили, обвиняли во всех смертных грехах... Но я не собираюсь защищаться. Мое произведение сделает это за меня».

В романе «Доктор Паскаль», среди систематизированных материалов по истории семьи, в одной из тетрадей ученого — судьба и Жервезы Маккар с ее четырьмя детьми. Прелестная, несмотря на свою хромоту, работающая, добрая Жервеза «выброшена ее возлюбленным Лантье на улицу парижского предместья», где она встретила кровельщика Купо, «хорошего работника, добропорядочного человека, и вышла за него замуж»; несколько лет счастливой супружеской жизни трудолюбивых людей, пока безделье и пьянство еще не вошло в их дом. Затем, мало-помалу — движение «по наклонной плоскости». Купо, «став постепенно алкоголиком, кончил буйным помешательством и потом смертью, а Жервеза развратилась и бросила работать; возвращение Лантье погубило ее окончательно: сначала спокойная гнусность брака втроем, потом подросевшая нищета, сделавшая ее своей жалкой жертвой, и, наконец... — голодная смерть». Исключительно важно следующее уточнение замысла писателя: разве главные персонажи — Жервеза и Купо, столь печально окончившие жизнь, — «бездельники и пьяницы? Ничуть. Они становятся бездельниками и пьяницами, а это совсем другое дело... на этом-то и строится весь роман»². Среда как совокупность разно-

родных влияний приобрела в «Западне» первостепенное значение.

В «Западне» показан весь процесс распада: и социальные силы и физиологические факторы, участвовавшие в нем. Проблема наследственности заняла в романе заметное место и способна прояснить некоторые стороны индивидуальности Жервезы.

И в записях и в воспоминаниях доктора Паскаля сохранился облик прародительницы Ругон-Маккаров и ее история: высокая, бесплотная, с испуганными глазами женщина, в которой проглядывало «тонкое изящество», страдавшая еще в молодости нервным расстройством, молодая вдова Ругона — Аделаида, отдавшись самозабвенной страсти к Маккару, прожила с ним пятнадцать лет «в каком-то содоме и хаосе». Она «окаменела после первого удара», когда Маккара застрелил жандарм. На ее лице живыми остались только глаза, «прозрачные, как вода в источнике». Потом — сорок лет монашеской жизни в домишке, оставшемся после Маккара, когда Аделаида все глубже уходила в болезнь. Другой удар — гибель внука Сильвера от руки жандарма в декабре 1851 года — «прикончил ее, повергнув в безумие... Ее всегда забрызгивало кровью». И через двадцать лет после того она еще жила в Убежище для умалишенных, жила в молчании и оцепенении, но в комнате, «где веяло безумием», притаилось «долетевшее из глуби лет огромное человеческое горе».

Одна из ветвей, «выросших на этом стволе, пораженном нервной болезнью», — Антуан, сын Аделаиды и Маккара, отец Жервезы. В романе «Доктор Паскаль» этот «старый проходимец, превратившийся в отшельника», вовсе уже не походил на опасного авантюриста и демагога из «Карьеры Ругонов». Но старики потихоньку рассказывали о его роли в давних «кровавых и грязных событиях», связанных с «двукратным завоеванием Плассана» Ругонами; вспоминали ловушку, подстроенную Антуаном Маккаром в декабре 1851 года, когда он, за плату помогая Ругонам поднести Плассан Империи, «оставил лежать на окровавленной мостовой своих товарищей с зияющими ранами».

Агрессивность Маккара иного рода, чем у Ругонов: Антуан не так целеустремлен, как его честолюбивые ро-

дичи. Эпикурейские наклонности заставляли его превыше всего чтить чувственные радости. И на склоне лет этот «законсервированный в спирту» пьяница наслаждался жизнью, получив от Ругонов вознаграждение за предательство: дом с землей. «У меня все не хуже, чем у любого буржуа: хлеб, маслины, миндаль, виноград, земля. Летом я покуриваю трубку в тени шелковицы, а зимой вон там у стены на солнышке. Что скажешь?» Однако, ведя жизнь рантье, Маккар вносил фантазию в свои тайные похождения: выпустил Франсуа Муре из дома умалишенных, рассчитывая, что сумасшедший наделает бед. И не ошибся.

Смерть Маккара, по мнению Паскаля, была «слишком прекрасна для этого старого разбойника». Он умер от самовозгорания, «умер прямо по-царски, как король пьяниц,... сгорев на костре из собственного тела». Все свое небольшое состояние Антуан Маккар завещал «на сооружение великолепной мраморной гробницы», осененной (шаловливая мысль) «крыльями двух плачущих ангелов».

Никак нельзя сказать, что с фатальной неумолимостью проявляются в дочери Маккара — героине «Западни» — тяжкие наследственные черты. Есть довольно продолжительный период в жизни Жервезы, когда о них можно совсем забыть. Она признавалась Купо: приходилось в детстве видеть «ужасные вещи, она получила жестокий урок... Ее немного исправил жизненный опыт». Состояние духовного и физического здоровья, наибольшей свободы от наследственных влияний можно наблюдать у Жервезы в ту пору, когда жизнь ее до краев заполнена трудом³. Но в изменившихся обстоятельствах, когда создастся неблагоприятная для Жервезы среда, придут на память слова, сказанные доктором Паскалем об Аделаиде Фук, — «потеря способности хотеть и действовать». Не переработанная социальной обстановкой, не уничтоженная до конца, черта прародительницы как бы возродилась в Жервезе, углубив драматизм ее судьбы.

* * *

«Я требую для себя всех свобод, какие только даны драматургам», — сказал Золя о «Западне». Жервеза,

Купо и Нана поставлены «в центре романа... здесь кульминационная точка моей драмы»⁴. Необходимо подчеркнуть, что речь в данном случае идет не о пьесе «Западня», над которой Золя при участии двух драматургов начал работать во второй половине 1877 года⁵, но именно о романе. Термин «драма» применительно к роману «Западня» встречается у Золя неоднократно и вряд ли случаен. По-видимому, здесь следует иметь в виду не только драматизм судеб главных персонажей; формы, присущие драматическому искусству, были призваны выполнить в этом романе важную эстетическую функцию. Специфика жизненного материала, не отличающегося внешней яркостью, обыденность событий, развивающихся среди будней каждодневной жизни, бытовая приземленность происходящего — все это требовало художественных приемов, которые могли бы полнее выявить скрытый драматизм вовсе не исключительных, а чаще просто незначительных событий, совершающихся в ничем не примечательной обстановке. В моменты наивысшего напряжения в романе Золя предпочитает не рассказывать, но изображать, безошибочно каждый раз находя зримое выражение внутреннего состояния персонажа и с великолепной пластической четкостью раскрывая смысл перемен в его жизни.

Банальность житейской ситуации, недостаток яркости в характере не помешали Жервезе Маккар стать подлинной героиней драмы. Драма начнется не в экпозиции «Западни». Бегство Лантье, который, покидая Жервезу с сыновьями, «ничего не оставил, ничего не забыл», захватив с собой даже ломбардные квитанции; одиночество Жервезы в жалких номерах у заставы, где под городской стеной «ночами слышались крики о помощи», — все это дает основание говорить о драматизме обстоятельств, которые, однако, не затронули характера Жервезы и не сказались губительно на ее судьбе. Пережив дни отчаяния, Жервеза, ставшая поденщицей в прачечной, с глубоким спокойствием и удовлетворением повторяла: «Я работаю, я довольна...»

Начало истинной драмы отодвинуто в глубь романа, когда создадутся новые обстоятельства, которые требуют от Жервезы больше сил, чем у нее есть. Выбирая ее на роль героини драмы, Эмиль Золя отступил очень

далеко от сложившихся принципов драматического искусства. История героини «Западни» — это драма особого рода, в которой обстоятельства и среда играют главенствующую роль, драма слабого характера.

Помещенная в начале романа грубая сцена побоища в прачечной как будто опровергает эту характеристику. Маленькие сыновья пришли сказать матери, что отец уехал. А швея Виржини — сестра разлучницы Адели — тоже явилась в прачечную посмеяться над горем покинутой любовницы Лантье. Золя не воспользовался здесь приемом психологического, в собственном смысле, анализа: физический портрет душевного состояния Жервезы оказался способен передать всю глубину ее отчаяния. «Жервеза не могла плакать, она задыхалась. Закрыв лицо руками, она молча стояла, прислонившись к лохани. Короткая дрожь сотрясала ее. Время от времени она глубоко вздыхала, еще крепче прижимая кулаки к глазам, как бы стараясь обратиться в ничто, исчезнуть перед ужасом своего одиночества». Внутренне эта сцена ведет к подготовленному всей логикой событий страшному эмоциональному взрыву, когда терпеливая, безропотная Жервеза откроет в себе способность защищаться от непереносимых обид. Но фиксирование преимущественно внешнего действия в пределах всего большого эпизода приведет в конце концов к чрезмерной акцентировке уродливого, грубого, к натуралистической наглядности.

«Я вас сейчас задушу. — бормотала Жервеза в ответ на ядовитые насмешки Виржини. — ...Это ваша сестра. Я задушу вашу сестру». Момент баталии, когда женщины на несколько секунд застыли на коленях, «угрожая друг другу. Растрепанные, грязные, распухшие, бурно дышащие, они настороженно выжидали, переводя дыхание» — далеко не самый натуралистичный в этой сцене.

Кульминация эпизода рисует Жервезу, захваченную жестокой радостью мщения. С удесятеренной силой повергнув к своим ногам обидчицу — долговязую Виржини, хрупкая Жервеза действовала вальком, как когда-то на берегу Вьорны, при стирке солдатского белья, в такт выпевая:

«Хлөп, хлөп! Марго на стирке...
Хлөп, хлөп! Бей вальком...»

Хлоп, хлоп! Выбели сердце.
Хлоп, хлоп! Черно от мук...

Внимание! Я начинаю сначала. Это Лантье, это твоей сестре, это тебе...

Pan! pan! Margot au lavoir...
Pan! pan!..»

Она ушла из прачечной с окровавленной щекой, таща за руки сыновей, сильно хромя под тяжестью мокрого белья.

Но это единственный раз в романе, когда вспышка ослепляющей ярости и отчаяния, взрыв неистового гнева превратит Жервезу Маккар в рассвирепевшую мстительницу. И данная сцена не отменяет характеристики, которую дает себе сама Жервеза. Открыто, чистосердечно рассказывала она влюбленному в нее Купо о самом главном из того, что знает о себе. «Напрасно думают, что у нее сильная воля. Нет, наоборот, она очень слабохарактерная. Из боязни огорчить кого-нибудь она идет туда, куда ее толкают». И признавалась, что при мысли о будущем «чувствует себя, как монета, подброшенная в воздух: орел или решка выйдет — это дело случая». То, что Жервеза называет случаем, относится, главным образом, к ее окружению; в большей степени, чем любой из персонажей Золя, Жервеза зависит от среды. «Я хотела бы жить среди честных людей», — высказывает она сокровенное желание. «Потому что дурная компания — это все равно, как капкан: прихлопнет, раздавит», превратит «в ничто...».

Чего она ожидает от судьбы в том благоприятном случае, если доведется ей жить среди честных людей, которые не будут толкать ее к дурному? Мечта Жервезы — иметь работу, постоянный кусок хлеба, жить в своей комнатке, чтоб было чисто. «Ну, стол, кровать, два стула, не больше...» Ей хотелось бы, «если это только возможно», воспитать как следует детей. «Есть еще одна мечта: чтобы меня больше не били... Да, я не хочу, чтоб меня били... И это все. Понимаете? Все...» Подумав, она отыскала для довершения счастья еще одно желание: после тяжелого детства и бесприютной юности Жервезе, когда придет ее час, «приятно было бы умереть в своей постели».

В конце романа, в самые горькие часы своей жизни встретившись с прошлым, Жервеза вспомнила давнюю мечту. «Нет, в самом деле, любопытно, как все это сбылось!». Последовательно, одна за другой, разбиты были ее надежды. «Быть может, кто-нибудь скажет, что она просила у неба блестящего общественного положения и тридцатитысячной ренты?». Но какие-то силы помешали осуществиться самым скромным желаниям совсем не избалованного жизнью человека. Сейчас она голодала, спала в грязи, разучилась работать, «дочь ее пошла по рукам, муж бил ее походя». Несправедливая жестокость судьбы Жервезы, дошедшей до последней степени падения, ощущается особенно остро на фоне многих страниц книги, где показана сохранившаяся, несмотря на ранний горький опыт жизни, прекрасная сердцевина ее натуры: душевная открытость, бесхитростность, доброта, ее трудолюбие. Ведь еще в начале романа она пыталась подбодрить Лантье, совсем не расположенного трудиться: «...в конце концов, если храбро приняться за дело, мы еще можем выкарабкаться ... Надо работать, работать...»

Решившись после долгих колебаний выйти замуж за Купо, Жервеза принимает этот перелом в ее жизни с трогательной серьезностью и добросовестностью. Правда, после свадебных расходов им пришлось вступать в новую жизнь с капиталом всего в семь су («три большие монетки по два су и маленькая в одно су»); и священник, недовольный скудной платой, соединял их, видимо, «в отсутствие господ бога», в перерыве между двумя настоящими службами. Но зато невеста, готовясь к свадьбе, «сидела четыре ночи, штопая и починая чулки и белье. Она не хотела оставить ни одной хотя бы самой маленькой дырочки». На скромной свадьбе Жервезу переполняют неиспытанные ею чувства: «...в самом деле, лицо ее светилось тихой радостью», Жервеза говорила негромким растроганным голосом, не вмешиваясь в споры: «Ах, я согласна на все, ... мне хорошо, мне ничего больше не надо». Всю грозу, закончившую свадебный вечер, «она просидела неподвижно, широко раскрытыми глазами глядя на молнии», сосредоточенно пытаясь разглядеть в резких вспышках света какие-то важные предзнаменования для своей судьбы. «Я сделаю все, что в

моих силах, — уверяла она матушку Купо. — Я так хочу быть счастливой».

«Жервеза — самый привлекательный, самый нежный образ из всех, какие я создал», — писал Золя.

Искренность, стойкость и терпение вносит она в свой маленький мир; готовясь снова стать матерью, трудится в прачечной и дома до последней минуты: «Ну что ж из того, что она рождает? Это еще не значит, что надо оставить Купо без обеда». А через три дня после родов прачка снова «ворочала утюгом, обливаясь потом», в заведении г-жи Фоконье. С великолепной беззаботностью, в которой сказывалась истинная щедрость сердца, Жервеза без колебаний отказалась от исполнения давнего желания: скопленные на аренду прачечной деньги истратила на лечение Купо, не позволив везти его после падения с крыши в больницу.

Если сердце у него «как будто оборвалось, то это глупости. Она поставит ему сердце на место. Она знает, что для этого нужно: заботливый уход, чистота и настоящая привязанность».

Огромно расстояние, отделяющее эту самоотверженную женщину от опустившейся Жервезы, когда и «земля ее не принимала». На первый взгляд ее образ может ассоциироваться с гонкуровской Жермини Ласерте — роль среды в судьбе той и другой героини велика. Эмиль Золя в превосходном анализе истории служанки из романа братьев Гонкур утверждал: «Поставьте Жермини в иное окружение, и она не погибнет»⁶; «вытащите ее из порочной среды, против которой восстает ее прирожденная деликатность, удовлетворите ее законные потребности — и Жермини останется честной женщиной»⁷. Все это могло бы быть отнесено и к Жервезе. Но по типу психики она далека от героини Гонкуров, в которой Золя увидел главное: «Жермини изначально двойственна ... Между такими двумя существами, воплощенными в одной и той же личности, неминуемо должна завязаться борьба; и какое из них одержит победу, зависит исключительно от жизненных обстоятельств, от среды».

В Жервезе не было «двух существ». Она — образ более целостный, чем Жермини. Но «одно» ее существо обладало минимальной силой сопротивления. Вряд ли о ней можно сказать, как о гонкуровской Жермини:

«барахталась, опускаясь на дно». Путь Жервезы — это постепенное отмирание всех хороших начал, ибо так и не сбылась ее мечта — «жить среди честных людей».

* * *

В письмах к Альберу Милло Золя уточнял, что «Западня» — это картина жизни «определенной части рабочего класса»⁸. В феврале 1877 года, сразу же после выхода романа отдельным изданием, автор писал редактору газеты «Бьен публик»: «Я утверждаю, что сделал полезное дело, анализируя в «Западне» определенную часть народа»⁹. Однако избранная писателем «определенная часть» социальных низов не оставила возможности для развития острого социально-политического конфликта в романе. Персонажи «Западни» принадлежат к наименее активной части рабочего класса, лишены классового самосознания. Они существуют вне политики и показаны вне политики, в сфере преимущественно бытовых интересов.

Аполитичный, невежественный кровельщик Купо, который в мэрии во время венчания поставил по неграмотности крест, рассуждает: «Вся эта политика просто чепуха! На что она нам нужна? По мне пусть посадят кого угодно: короля, императора или вовсе никого, я все равно буду зарабатывать свои пять франков, есть, пить и спать — ведь так? Бросьте, это слишком глупо». У его ближайших приятелей, таких, как Биби Жаркое, Сапог, Соленая пасть, интересы не шире, чем у Купо.

Золя рисует появление ранним утром на парижских улицах нескончаемых толп, которые растекались «бесконечными вереницами мастеровых, идущих на работу с инструментом на плече и хлебом подмышкой. Вся эта лавина беспрерывно поглощалась Парижем, рассасываясь и растворяясь в нем ... Город проглатывал их, одного за другим, зияющим зевом улицы Фобур-Пуассоньер», — слесарей, каменщиков, маляров ... «Многие замедляли шаг у двух кабачков». Среди них, конечно, немало людей, по уровню близких Купо и его окружению, не лучшая, но количественно заметная часть социальных низов Франции начала 50-х годов XIX века, к которым относится экспозиция романа.

Однако в «Западне» есть персонаж, заметно выпадающий из этого плана. Его образ в работах, посвященных Золя, обычно рассматривают как крупную творческую неудачу автора. Это — кузнец Гуже. Между тем этот герой представлял несомненный интерес для Золя и был ему дорог. «Здесь у меня на руках все козыри», — писал он, отвергая упреки критики, утверждавшей, что в «Западне» все действующие лица «одинаково отвратительны», все коснеют «в лени и пьянстве». По замыслу Золя, Гуже — «отличный рабочий, образцовый рабочий», он остается «благородным и чистым до конца... В народе встречаются незаурядные натуры, я это знаю и говорю это, раз я ввел такой образ в свою книгу»¹⁰.

Само по себе это отношение автора к герою еще не означает высокой художественности его образа. И у Золя были сомнения относительно Гуже: «...решусь ли признаться, — я даже боюсь, что немного приврал, потому что иногда приписываю Гуже чувства, не свойственные его среде»¹¹. Объективно образ Гуже вряд ли мог вызывать эти опасения.

Впечатление некоторой нежизненности образа может возникнуть лишь на первый взгляд — оно не подкрепляется в дальнейшем. Прием, которым так убедительно воспользовался Золя в «Карьере Ругонов», — точные реалистические мотивировки каждой черты — освобождает и образ Гуже от упреков в нарочитой идеализации.

Чистая, строгая жизнь кузнеца Гуже и его матери — кружевницы, столь отличающаяся от бытия остальных героев «Западни», имеет свое объяснение. «За их тихой и мирной по внешности жизнью скрывалось давнишнее большое горе»: когда они жили в Лилле, отец Гуже в припадке пьяного бешенства «убил железным ломом товарища, а потом удавился в тюрьме собственным шейным платком». Тень несчастья, обрушившегося на семью, сохраняется; давнее преступление отца по-прежнему тяготило мать и сына: «...они старались искупить его безупречной честностью, мужеством и добротой. Пожалуй, они прониклись даже чувством некоторой гордости, убоившись, что есть люди и похуже их».

Характерно, что именно Гуже Эмиль Золя наделил гораздо более широкими общественными запросами, чем прочих персонажей романа. Кузнец «интересовался по-

литикой и сочувствовал Республике во имя справедливости и народного блага». В истории его дружбы с Купо выясняются некоторые подробности общественных воззрений Гуже. Когда 2 декабря 1851 года Купо потехи ради пошел посмотреть на восстание («в сущности ему было наплевать и на Республику, и на Бонапарта, и на все решительно»), его чуть не схватили за одной из баррикад. Кузнец заслонил его своим телом и помог убежать.

Хотя около баррикады Гуже оказался случайно, не для того, чтобы сражаться за Республику, Золя заметно выделил его и из среды равнодушных к политике невежд и из толпы политиканствующих обывателей. Гуже «подробно объяснял», почему именно он не встал рядом с восставшими: «Народ несет на себе всю тяжесть восстаний, а буржуазия загребает жар чужими руками — февраль и июнь были прекрасными уроками в этом смысле. Теперь предместья уже больше не будут вмешиваться в свалку. Пусть город разделяется собственными силами».

Энгельс в статье «Действительные причины относительной пассивности французских пролетариев в декабре прошлого года» писал, что «та часть революционного рабочего класса, которая составляла его подлинную мощь, его цвет, была либо перебита во время июньского восстания, либо же, после июньских событий, сослана или брошена в тюрьмы под бесчисленными предлогами *всякого рода*»¹². В декабре 1851 года передовые рабочие составили основное ядро защитников баррикад, но число баррикадных бойцов было невелико — не превышало 1000—1200 человек. Масса пролетариата осталась в стороне от борьбы. Раздумья Гуже передают настроения именно этой части парижского пролетариата. Впрочем, кузнец не был уверен, что принял правильное решение. Поднявшись по улице Пуассоньер, он смотрел на Париж: «А все-таки там, внизу, творится предательское дело. Когда-нибудь народ еще раскается, что глядел на это сложа руки».

«Западня» входит в огромное целое, у которого есть общий смысл. Он «станет ясен всем, лишь когда я завершу свой нелегкий труд, — писал Золя. — И эта серия должна включать два романа о народе. Пусть критики,

обвиняющие меня в том, что я не показал народ во всех его облициях, соблаговолит дожидаться второго романа, который я предполагаю посвятить народу»¹³.

Наблюдавшаяся во французской литературе второй половины XIX века некоторая тематическая демократизация искусства лишь в малой степени отразила важнейшую сторону общественной жизни — труд. Появление в литературе «героя в фуражке и героини в полотняном чепце»¹⁴ само по себе еще не разрушало своеобразного эстетического табу, которым была отмечена эта тема. Когда предметом художественного постижения оказывалась жизнь социальных низов, она, с большим или меньшим приближением к реальности, освещалась преимущественно со стороны быта. Самый процесс труда, как правило, оставался вне поля зрения писателя.

Обращение к теме труда, углубляя социально-историческую проблематику Эмиля Золя, обогащало его художническую палитру и позволяло расширять сферу эстетических открытий, которые до сих пор совершались им на других идейно-тематических путях.

Задолго до «Жерминаля», где тема труда приобретет назначенные ей историей масштабы и неразрывно соединится с темой борьбы пролетариата, Золя еще в «Западне» не ограничился изображением быта. Представители нескольких городских низших социальных слоев — ремесленники, работающие на дому, прачки, строительный рабочий, кузнец с небольшого механического завода — все они вошли в роман со своей профессией, навыками, чертами более или менее определившегося социального характера. Ни один из этих образов нельзя рассматривать как очередной набросок жизни извне, как зарисовку, касающуюся внешней стороны явления. Воссоздавая во множестве точных подробностей процесс работы, Золя исследовал социальные и эстетические возможности темы трудовой деятельности.

Некоторые картины труда в «Западне» почти не отделимы от быта, что обусловлено особенностями профессии. Сестра Купо г-жа Лорийе и ее муж — золотых дел мастер редко покидают свою комнату, которая служит им и мастерской. Но акценты в этом случае сделаны не на быте, а на труде, объясняющем многое в социально-психологической характеристике четы Лорийе.

Дом на улице Гут-д'Ор, куда Купо привел Жервезу знакомиться с будущими родственниками Лорийе, мало отличался от тех грязных доходных домов квартала Бордэн, которые изображены Бальзаком в последнем его романе «Кузен Понс»: там «в каждом дворе и чуть ли не в каждой квартире чем-то торгуют, столярничают, портняжничают, сапожничают, занимаются резьбой по металлу, разрисовывают стекло и фарфор...» Он был похож и на дом на улице Перль: как бы пораженный проказой, с изъеденными, сочащимися сыростью стенами, зловонными коридорами, закопченными потолками, он вмещал множество людей, принадлежащих к социальным низам. У Бальзака о них напоминала лестница, усеянная следами всех профессий: тут были обрезки кожи, обломки пуговиц, обрывки кисей, кусочки меди, осколки стекла... У Золя эти люди сами вышли на страницы романа: одни на мгновение, другие остались там со своей историей, бытом, характером, отношениями, каждый — как часть среды.

Двор на улице Гут-д'Ор был наполнен разнообразными звуками: «под мерный свист рубанка пел столяр», из слесарни слышался «густой серебристый звон ритмично ударявших молотков»; отовсюду доносился шум мастерских — «убаюкивающее гуденье, безостановочно, часами звучащее в ушах».

Жервеза и Купо медленно поднимались по грязной, скудно освещенной лестнице. Перед ними предстал весь дом в разрезе. «Здесь все было на виду»: двери, следовавшие одна за другой, «как в тюрьме или монастыре», распахнуты, показывая «нищенскую рабочую обстановку» обитателей дома. Об их профессиях говорили надписи на самодельных карточках у дверей: «Живописец», «Обойщица», «Картонажная мастерская»... Из интимной жизни здесь не делали секрета: ели, пили, мылись, ссорились на глазах у всех; за дверью с надписью «М-ль Клеманс — гладильщица» мелькнул полуодетый мужчина в постели. На пятом этаже дрались: слышался грохот падающих стульев, брань, крики, удары — «это не мешало соседям играть в карты, открыв дверь для притока свежего воздуха».

«Вот мы и пришли. Осторожно! Держитесь за стену», — сказал Купо Жервезе. Они вступили в комнату, «полную золота». Половину комнаты, лоснящейся от грязи, занимала ювелирная мастерская: узкий горн, тиски, маленький верстачек... Муж и жена Лорийе, зарабатывавшие в день около 10 франков, что придавало им в квартале Гут-д'Ор «несокрушимый авторитет», показаны за работой. Г-жа Лорийе большими клещами «изо всех сил протаскивала черную металлическую нить сквозь волок — стальную дощечку с отверстиями, прикрепленную к тискам». Сам Лорийе, работая щипчиками, до того крошечными, что они исчезали в его пальцах, «наворачивал золотую проволочку, изготовленную его женой, на колодку — тоненький стальной стерженек. Затем легким движением пилы перерезал проволочку вдоль всей колодки: каждый оборот проволочки образовал колечко». Затем он стал паять, смачивая колечки бурой и накаливая их на пламени паяльной горелки, сгибал их щипчиками — «...все это делалось так равномерно и непрерывно, колечко следовало за колечком с такой быстротой, что цепь вырастала на глазах у Жервезы, а она не могла ни уследить за работой, ни понять, как все это выходит». Лорийе не останавливался даже для того, чтобы вытереть пот.

Показ однообразной отупляющей работы, состоящей день за днем, год за годом из небольшого числа неизменных повторяющихся движений, служит у Золя важной цели. «Это колонка, — сказал Купо, показывая Жервезе работу зятя. — Бывает просто цепочка, змейка, витушка, веревочка... Лорийе делает только колонки». Лорийе захихикал, довольный собой». Он подсчитал, что успел сделать уже восемь тысяч метров цепочки одного типа: «Колонка-то все растет. Я думаю протянуть ее от Парижа до Версаля».

В описании трудового процесса у Золя присутствует личность работающего, видна его индивидуальность. Подробности профессии четы Лорийе вошли в основу точной социально-психологической характеристики этих персонажей, не занимающих в «Западне» много места, но тем не менее составивших там заметную часть среды. Образное их воплощение совершенно подтверждает слова Золя, сказанные о Лорийе в письме редактору «Бьен

публик»: «Они, конечно, скряги, злобные и завистливые сплетники. Но что за жизнь они ведут, — ведь это сущая каторга, она-то их так истощила и изуродовала. Год за годом все та же отупляющая тяжкая работа, которая пригвоздила их к душному углу перед иссушающим огнем их кузницы. Разве не ясно, что Лорийе — это рабы, жертвы мелкого производства на дому?»¹⁵.

В «Западне» встречаются сцены, освобожденные от тщательно зафиксированных подробностей, характерных для описания работы, например, Лорийе. Не ограничиваясь воспроизведением точного профессионального жеста, позы, Золя искал все новые средства художественной выразительности, способные донести обобщенный смысл сцены — представление о тяжести привычного, но от того не менее утомительного труда, и вместе с тем передать эстетическую ценность простейших будничных мотивов действительности.

Гуже по вечерам иногда устраивался в уголке прачечной и часами смотрел, как в нестерпимой жаре от пышущей печки работают Жервеза и ее помощницы. Руки гладилиц были в безостановочном ритмичном движении. Картина, нарисованная Золя, напоминает мотивы Э. Дега, и если бы в облике женщины с утюгом на полотне Дега «Гладилицы» было больше легкости, ее можно было бы принять за Клеманс из «Западни», доглаживающую тридцать пятую сорочку. Однако в данном случае Эмиль Золя не стремился передать натуру с той строгой конкретностью, отчетливой детальностью, которые можно наблюдать в произведениях Дега. Он находил другие художественные приемы.

Летом по субботам, когда прачечная была завалена работой, здесь, случалось, гладили до поздней ночи. Гасли огни. «Соседние дома постепенно засыпали». На уснувшей улице, погруженной во мрак, наступала тишина: ни шума экипажей, ни шагов прохожих... «Било полночь, потом час, потом два часа». В темноту улицы из открытой двери прачечной падала полоса света, точно «кто-то поперек пустынной мостовой разостлал кусок желтой материи». Изредка появлялся торопливый прохожий, «пересекал полосу света, услышав глухой стук утюгов, поворачивал голову, заглядывал внутрь и проходил дальше, унося с собой мгновенное видение — полу-

одетых женщин, двигавшихся в красноватом тумане». Чисто зрительные элементы в этой сцене усилены вплетающимися в них элементами звуковыми: неожиданно яркое световое пятно среди тьмы, в сонной тишине повторяющийся бой часов — эти немногочисленные штрихи подчеркивают ощущение протяженности времени, образуют некое единство, создавая косвенную характеристику обычного житейского мотива, но характеристику столь выразительную, что она не позволяет этой картине остаться на уровне беглого впечатления.

* * *

Изображение работы кровельщика Купо органически включено в один из самых драматичных эпизодов романа, составляет центр его. Содержание этого эпизода создает перелом в судьбе и Жервезы и Купо; последствия его будут ощущаться до самого конца «Западни».

Купо с подручным оканчивает ранним весенним вечером крышу нового трехэтажного дома. «Ярко-розовый свет, заливавший небо, медленно бледнея, переходил в нежно-сиреневый. И в этот час заката в прозрачном чистом воздухе четко выделялись удлиненные силуэты двух рабочих, темная полоса станка и странные контуры мехов». Кровельщик начал припаивать последний лист цинка у самого карниза, чувствуя себя на крыше, как дома. «Сквозь незаделанную еще дыру зияла улица». Насвистывая «Ах, барашки, малютки» («Ohé! les p'tits agneaux...»), Купо, балансируя, «скользнул вниз, уперся коленом в каменную печную трубу и наполовину повис в воздухе. Одна нога у него болталась над улицей...». Он вытягивался, сжимался в комок и «ловко сохранял равновесие, то упираясь носком, то прислонившись боком, то цепляясь одним пальцем. Он работал с чертовской самоуверенностью, с дерзким спокойствием и двигался, беспечно пренебрегая опасностью. Он свое дело знает и ничего не боится. Пускай улица боится за него». Трудность работы как бы скрыта, не ощутима для самого Купо и мало ощутима для читателя. Акценты сделаны не на тяжелой ее стороне, но на умении, ловкости, спокойствии мастера. Припавая наружный край листа, «он перегнулся сколько мог, но не доставал до

карниза. Тогда он рискнул отпустить руку и сделал шаг вперед со свободной и тяжеловесной уверенностью опытного рабочего. На минуту он повис над улицей, не держась, и спокойно занимался своим делом».

Но Золя не дает повода для упрека в нарочито смягченном изображении опасной работы. И картина, нарисованная им, имеет не один центр. На крыше Купо распевает: «Ах, как славно собирать землянику» («Ah! qu'il fait bon cueillir la fraise»), а снизу на него смотрит Жервеза, «бледная, как полотно», стискивая в смертельном страхе пальцы, протягивая к нему руки «бессознательным умоляющим движением» (она так и не смогла привыкнуть к опасной профессии мужа). А затем центр композиции сместился еще раз. Взгляд автора мельком коснулся окна в доме напротив Купо: там какая-то старуха прильнула к подоконнику, «с величайшим интересом уставилась на кровельщика, будто надеясь, что он вот-вот свалится вниз».

Три фигуры как бы локализованы: Купо на фоне вечеряющего неба; Жервеза внизу, на тротуаре; неизвестная старуха в прямоугольнике окна. Но поддерживается впечатление внутренней связанности их. Жервеза с облегчением вздохнула: это означало, что Купо переменял позу, внушавшую ей страх, отодвинулся от края крыши. А старуха все не отходила от окна, ждала чего-то...

Купо припаял колпак на трубу, крикнул Жервезе: «Готово. Сейчас спущусь», хотел нагнуться на зов Нана и внезапно покатился по крыше «нелепо, глупо...». Автор еще раз окинул все обобщающим взглядом, связывая эти три фигуры, создавая некий синтез, извлекая из происходящего самую суть трагического. Чуть ли не одновременно, в секундной последовательности мелькают три, хотелось бы сказать, кадра: рухнул на середину улицы Купо; Жервеза, с воплем вскинув руки кверху, остолбенела; старуха, казалось, вполне удовлетворенная, затворила окно.

Свободная композиция придала трагическую завершенность этой сцене. Расширив ее пространственно, подвижная композиция внесла дополнительную эмоциональную окраску, усилила драматическое напряжение, подчеркнув решающее значение свершившегося для Жервезы и Купо. Ибо именно в этот момент рушится мечта

Жервезы о чистой, честной жизни. И хотя суждено ей еще стать хозяйкой голубой прачечной и наслаждаться уважением обывателей квартала, но эфемерно и недолговременно это благополучие. Болезнь Купо поглотила все средства; прачечная открыта на деньги, взятые в долг; Купо и после выздоровления не мог примириться со случившимся. «Он бы еще понял, если бы с крыши упал кто-нибудь другой. Но он, хороший мастер, непьющий, работяга!». Даже когда он окончательно поправился, «у него осталась какая-то глухая обида на свою работу». И на хозяина, которого совсем не коснулась беда кровельщика. Купо не спешил к труду возвращаться: «казалось, леньность постепенно овладевает им и, воспользовавшись его медленным выздоровлением, все глубже проникает в плоть, ослабляя и усыпляя его», расчищая дорогу алкоголизму. А затем, позднее, и Жервезой овладеет безразличие ко всему, кроме сегодняшнего дня, и нельзя будет узнать в опустившемся жалком существе прежнюю трудолюбивую, терпеливую, самоотверженную женщину. «Но только все это накапливалось в ней постепенно».

* * *

Высокую художественную ценность представляют страницы романа, на которых изображен работающий Гуже. Тема труда раскрывается здесь в чрезвычайно интересных аспектах, обусловивших большую творческую удачу Золя. Сцены в кузнице, когда в нее приходит Жервеза проводить сына и взглянуть на Гуже, по справедливости следует отнести к лучшим в романе.

К гвоздильному небольшому заводу, где работал Гуже, вела улица Маркаде, черная от фабричной копоти, с разбитой мостовой, в выбоинах которой застаивалась грязная вода. Жервеза шла, задыхаясь от дыма, оглушенная грохотом, свистом, визгом механической пилы. Через двор она пробиралась среди куч щебня и строительного мусора, сквозь целый лес старых тележек с поднятыми оглоблями. В кузнице на всем лежал толстый слой угольной пыли. С балок на потолке свисала тяжелая, покрытая многолетней копотью паутина, «словно развешанные для просушки лохмотья». Всюду — железный хлам, покалеченные части машин, «какие-то

огромные инструменты, бросавшие причудливые, изломанные тени...».

Это увидено при вспышке белого пламени, взметнувшегося, «как сноп», когда заработали мехи. Детали обстановки показаны, сыграли свою роль, а затем перестают привлекать внимание, снова отступают в темноту. Золя в этой сцене воспользовался чисто живописным приемом, резко противопоставив ярко освещенный первый план затемненному фону, чтобы выделить главную часть композиции: остался один ослепительно светящийся круг у горна, в центре которого стоял Гуже.

Хотя и ранее он появлялся в романе, о его наружности упомянуто бегло: «великолепный двадцатитрехлетний гигант, краснощекий, голубоглазый и невероятно сильный». Сказанное далеко нельзя назвать портретом. И психологической характеристике его еще предстоит обогащаться. Золя дает портрет кузнеца Гуже именно сейчас, в обстановке, где он полнее всего способен раскрыться, когда Гуже — в своей стихии. С щипцами в руках, «слегка наклонив голову, приподняв мускулистые могучие плечи, он стоял, устремив на пламя внимательный взгляд светлых немигающих глаз, похожий на отдыхающего титана, невозмутимо спокойного в сознании своей силы» (*il semblait un colosse au repos, tranquille dans sa force*). С великолепным искусством переданы пластика и ритм всей большой сцены в кузнице. Гуже выхватывал из огня раскалившийся добела брус на наковальню и разрубал на несколько частей, как будто «дробил стеклянную палочку». Он бил молотом «с непринужденным и чуть ли не рассеянным видом», но каждый удар «заканчивал какую-нибудь деталь, и все его движения отличались удивительной точностью...». Готовые «ярко-красные гвозди» Гуже смахивал на черную землю — «здесь они постепенно темнели и угасали».

Пояснение, которое Гуже дает Жервезе, не позволяет сохраниться впечатлению обманчивой легкости труда: просто «рука умела притерпеться за пятнадцать лет; от постоянного обращения с инструментами она стала твердой, как железо... с виду-то эта работа как будто и не трудная, а он знал здоровых парней, которые за несколько лет изматывались вконец». Гуже еще не изматался. Позднее, в «Жерминале», Золя с огромным драма-

тизмом раскроет всю жестокость капиталистической эксплуатации, покажет гибельные ее последствия для целых поколений, изнуренных тяжелой работой. Но здесь, в «Западне», в образе Гуже намечен другой, чрезвычайно интересный аспект темы труда.

Портрет Гуже и физический и психологический довершается в сцене поковки сорокамиллиметровых болтов — в состязании Гуже с гвоздарем по кличке Соленая пасть, он же Пей-до-дна. «Пусть каждый покажет свою работу» перед Жервезой: и Гуже с его невысказанной любовью и Соленая пасть — искусный мастер и горький пьяница, которому Жервеза тоже приглянулась. Описание трудового процесса дало интересные наблюдения к характеристике работающих. Соленая пасть — маленький худощавый человечек — сгибался пополам, опуская Дэдэль (молот), а «замахиваясь, точно взлетал с ним вверх»; он колотил, как одержимый, впадал в бешенство от твердости железа. В нем чувствовалась судорожная нестойкая сила: он любил, «чтобы в его жилах играл спирт, а не просто кровь». Дэдэль в его руках выплясывала разнузданный танец, выкидывая «дьявольские антраша». Два последних удара, сверх тридцати, он нанес «просто так, чтобы выместить на железе свою усталость». Шляпка у болта получилась кривая. «Ну что? Чистая работа?» — с апломбом тем не менее спросил он.

Ритм работы составляет элемент характеристики и Гуже — Золотой бороды. Улыбнувшись открыто Жервезе, он взял молот по имени Фифина, на полкилограмма тяжелее Дэдэли, «бил мерно, сдержанно, ритмично, по всем правилам искусства». Фифина, словно благородная дама, танцующая старинный менуэт, плавно поднималась и опускалась «со спокойной уверенностью на раскаленное железо, на самую шляпку болта, сначала сплюсывая металл посередине, а затем точными ритмическими ударами обрабатывая его края. Нет, не водка текла в жилах Золотой бороды, а кровь, настоящая кровь».

Через изображение труда, через действие Золя передал тонкие, сложные психологические состояния, которые многое бы потеряли, будь они выражены описательно. Оба мастера хотели отличиться перед Жервезой. А она размышляла: «Надо же было выдумать! Странно иной раз выражается чувство. Да, все это для нее», — грохо-

чут по наковальне Фифина и Дэдэль, бешено пылают горн, взлетают фонтаны искр. «Два кузнеца куют перед нею свою любовь и состязаются, кто выкует лучше».

Взглянув без предубеждения на каждодневный обычный труд как на предмет искусства, писатель открыл в нем источник глубокого эстетического интереса, увидел подлинную красоту и высокую поэзию. Изображая работающего Гуже без нарочитой будничной приземленности, Золя отнюдь не идеализировал образ: он лишь не отступил от жизненной правды. Портрет Гуже приобретает законченность в один из высших моментов его жизни: окрыленный своим умением, одухотворенный любовью к Жервезе, он, заканчивая болт, наносит последние удары. Пламя ярко осветило его с головы до ног, и стало видно, что шея у него «мощная, как колонна, и белая, как у ребенка, а грудь такая широкая, что на ней свободно могла бы улечься женщина... Короткие волосы, выющиеся над низким лбом, и красивая, падающая кольцами светло-русая борода вспыхивали, сияли, точно золотые нити, озаряя его лицо своим отблеском, — и лицо это казалось отлитым из чистого золота» («Ses cheveux courts, frisant sur son front bas, sa belle barbe jaune, aux anneaux tombants, s'allumaient, lui éclairaient toute la figure de leurs fils d'or, une vraie figure d'or, sans mentir»).

«Готово. Можете посмотреть», — сказал Гуже после двадцать восьмого удара. «На круглой, блестящей, гладкой, словно точеной шляпке болта не было ни единой выбоинки». Ювелирная работа. Кузнецы столпились, одобрительно покачивали головами, рассматривая изделие Гуже: «Да, тут уж ничего не скажешь, преклонись, да и только» («il n'y avait pas à dire, c'était à se mettre à genoux devant»). Соленая ласть сконфуженно убрался к своей наковальне. «Гуже взял Жервезу за руку, словно он и в самом деле завоевал ее».

Кузница Гуже стала «единственным убежищем» Жервезы. Здесь спасалась она от дурных мыслей, ибо снова стал внедряться в ее жизнь проходимец Лантье. «Может быть это и глупости, но Жервезе казалось, будто удары молота что-то вколачивают ей в сердце, и так это и затвердевает в нем прочно, точно кусочек железа». В атмосфере душевной чистоты и нравственного здо-

ровья она переставала страшиться собственной злосчастной мягкости, заставлявшей ее уступать силе и наглости; здесь она «снова могла улыбаться», чувствовала себя «веселой и бодрой, как на загородной прогулке». Гуже самые тяжелые работы откладывал на пятницу, когда приходила Жервеза; о его чувствах говорило «раздавленное, расплющенное, как красный воск, железо». Искры сыпались на руки Жервезы и обжигали, но она не отодвигалась, — «нет, она радовалась этому огненному дождю... В течение всей весны их любовь наполняла кузницу громовыми раскатами».

В статье «Прудон и Курбе» (1865 г.) молодой Золя, полемически до крайности заостряя свою эстетическую концепцию, в позитивистском духе отрицая в творческом процессе роль внеэстетических категорий, высказал вместе с тем имеющую серьезное значение мысль. При несомненном глубоком интересе к реальному бытию, Золя отказывается видеть «всю заслугу» художника только в том, что он разрабатывает сюжеты, взятые из повседневности¹⁶. Сюжет сам по себе еще не предопределяет степень художественной значительности и философской глубины картины. Полотна раннего Курбе, «до того реальные, что начинает казаться — это сама жизнь, и прекрасные высшей красотой, красотой правды», привлекают тем, что художник, изображая сцены повседневной жизни, «заставляет нас размышлять над самими собою и над нашим временем». Поразительное умение Курбе «схватывать и воспроизводить подлинные куски действительности» Золя истолковывает не в плане узко понятого правдоподобия и не ставит знака равенства между подлинностью и фактографией. Ценным представляется следующий вывод Эмиля Золя: «...гениальность состоит в умении показать и вещь и человека под новым углом зрения, благодаря которому достигается большая правдивость или содержательность изображения»¹⁷.

Сам Золя неутомимо искал «новый угол зрения». И часто находил. Тогда в прозаическом бытии, как бы обезличенном привычкой, убившей непосредственность восприятия, проступали грани, которые позволяли воспринимать его углубленно, не только в буквальных, ближайших, но в отдаленных сложных связях.

Сцены в кузнице сохраняют ясно звучащие социально-исторические оттенки: ручной труд доживает свой век, о чем отлично знает кузнец. «Человеку не под силу тягаться с железом. Рано или поздно машина уничтожит рабочего...» Когда Гуже привел Жервезу в механический цех, где открылись картины по-иному, чем в кузнице, величественные, они остановились перед гвоздильной машиной, штамповавшей сорокамиллиметровые болты «со спокойной уверенностью гиганта. И как просто это делалось... поворот винта — и готовый болт с гладкой, круглой, словно отлитой шляпкой, падал на землю...». Гуже, нахмурившись, смотрел на машину, которая выбрасывала болты, словно груды сосисок. «Да, эта штука нас здорово подведет, — в раздумье сказал он. — Но, может быть, в будущем она станет служить на пользу всем, — вот тогда это будет к общему благу». Жервеза и знать не хотела об общем благе. Ей гораздо больше нравились гвозди Гуже: «В них, по крайней мере, чувствуется рука мастера». Гуже пришел в восторг от слов Жервезы — он боялся, что, увидев машины, она и не взглянет больше на него самого. «Черт возьми! Ведь если он сильнее Соленой пасти, то машина сильнее его».

Но Золя наметил еще один, в высшей степени интересный аспект, при котором образ Гуже приобретает гораздо более широкий, обобщенный смысл. Сцены в кузнице невозможно рассматривать как простую фиксацию производственного процесса. И у Золя здесь не только обращение к теме труда, начинающей завоевывать место в искусстве. Важен именно аспект. В данном случае следует говорить об образном воплощении красоты, поэзии, величия труда. И красота труда кузнеца не воспринимается как красота уходящих форм. Беря эту тему в исторических границах своего времени, показывая труд нераскованный, Золя сумел увидеть в нем выражение мощи и умения, взглянул на труд с точки зрения скрытых в нем творческих возможностей.

Вместе с композиционным и пространственным решениями ритм, свет и цвет в этом эпизоде стали действенным средством выражения содержания и подчинились идейно-сюжетному замыслу.

О Гуже сказано: «Вокруг него стояло сияние, он казался прекрасным и могучим, как божество» («...il faisait

de la clarté autour de lui, il devenait beau, tout-puissant, comme un bon Dieu»). Это сравнение не звучит как чрезмерное уже потому, что сцены в кузнице сохраняют как бы отголосок состояния, которое Гегель находил в искусстве героического периода, создавшем гомеровских героев. Там «средства удовлетворения потребностей еще не падают на уровень чисто внешней вещи», и можно видеть «процесс живого возникновения этих средств и живое сознание ценности, которую человек им придает, так как он в их лице обладает не мертвыми или омертвелыми в силу привычки вещами, а своими собственными, тесно связанными с ним созданиями». В этом мире всюду проглядывает «свежесть владения... во всем человек имеет перед собой силу своих мышц, умелую сноровку своих рук, изощренность своего собственного ума...»¹⁸. На страницах романа Золя живет удивление перед творческой красотой труда — состояние, которое со времен далекого детства человечества в искусстве было основательно забыто, а в жизни, может быть, никогда не умирало.

Это восприятие труда, близкое передовому искусству нового времени, можно было впервые увидеть у Золя в раннем его рассказе «Кузнец» (1868 г.). Возможности малой формы позволили писателю очень личной интонацией ярко подчеркнуть обобщенный смысл образа человека, «взращенного трудом», «создающего в огне и грохоте железа общество завтрашнего дня». Постоянная борьба человека с неподатливым металлом «увлекала меня, как волнующая драма», признавался Золя. Захваченный своеобразной красотой и силой этой картины, он неотрывно следил за всеми превращениями бесформенного куска железа, смотрел, как «человеческие руки сплюсчивают и гнут раскаленные докрасна железные брусья».

Он испытывал восторг при виде «побежденного и еще дымящегося металла», его радовало «зрелище победоносного труда», заставлявшего железо гнуться, вытягиваться, свертываться, «точно мягкий воск».

Взглянув на трудовую деятельность, как на предмет высокого искусства, открыв в ней источник красоты, Эмиль Золя закономерно подошел в этом рассказе к важному решению. В труде он увидел возможность обогащения, обновления эстетического идеала, приближения

его к художественным запросам нового времени. Кузнец за работой, обнаженный до пояса, с громадами окаменевших мускулов «был похож на одно из тех великих творений Микеланджело, которые так прекрасны в своем могучем порыве. Глядя на него, я видел ту новую скульптурную линию, которую наши ваятели мучительно ищут в мертвом мраморе Древней Греции». Эта «новая скульптурная линия», когда напряжение фигуры, взятой в момент тяжелого труда, не скрывает красоты, но, напротив, выявляет ее, придала великолепную монументальную выразительность и облику кузнеца Гуже. Разрабатывая с волнением и блеском, интересом и любовью мотивы трудовой деятельности, Золя подходил к наиболее значительной теме современности.

* * *

В «Наброске» к роману «Западня» есть такая запись: «Нужно, чтобы книга была проста, рассказ совершенно обнаженный, отличающийся повседневной реальностью, прямолинейностью, без осложнений, с небольшим количеством сцен, самых обыденных...» Размышляя над формой, стилем будущего романа, Золя представлял себе ясно эстетические трудности, возникающие перед художником, обратившимся к жизни социальных низов.

«Сюжет беден, поэтому надо постараться сделать его настолько правдивым, чтобы он явил чудеса точности», преодолеть эстетическую невыразительность сюжета «рельефностью рисунка».

Для Золя представляло величайший интерес все, что связано с бытовой «скорлупой» его персонажей: их жилище, манера есть, пить, одеваться, вся совокупность данных, относящихся к избранному сюжету. Но в картинах быта, заполняющих роман, довольно редко наблюдается прямолинейная фиксация, создающая иллюзию повторенной натуры. Отбор фактов естественно дополняется приемом сознательного заострения (иногда доходящего до нарушения чувства реалистической меры и такта). Автор, оставаясь точным в главном, свободно расставляет акценты, допускает некоторый момент стилизации, вносит юмор...

Великолепной материальной полноты, зрительной убедительности картины Золя достиг в сцене свадьбы Жервезы. А день рождения Жервезы следует с полным основанием рассматривать как интереснейший образец бытописи, где автор, сочетая традиционные приемы с гротеском, вдохнул жизнь, движение и разнообразие в небогатую внешне картину бытия социальных низов.

Сцена пира в прачечной по поводу дня рождения Жервезы, к которому готовились долго и ожидали его с нетерпением, имеет своего рода композиционный центр. Вокруг него не смолкают разговоры, не затихают эмоции. Это гусь. Знаменитый жареный гусь из «Западни». Нечто огромное. Золотистое. Вызвавшее взрыв восторга и почтительного изумления. Появление его обставлено внушительно: восклицания, шум, топот, радостный детский визг. «Показалось торжественное шествие. Жервеза несла гуся, держа блюдо в вытянутых руках, ее потное лицо расплылось в безмолвной сияющей улыбке; за ней с такими же сияющими улыбками шествовали остальные женщины...» Гусь был подан гостям с множеством подробностей касательно его покупки и приготовления. И съеден под хор похвал.

Справедливости ради следует заметить, что гусь поглотил не все внимание присутствующих. Пиршество украшено было и пением гостей и хозяев. И несколько полнее проступили в героях второго плана черты, сглаженные в будни, расширились их индивидуальные характеристики.

Гладильщица г-жа Пютуа — строгая особа с гордым и решительным видом спела басом, неожиданным при ее тщедушной внешности, морскую песнь «На abordаж». «Пиратов петли ждут, от казни не уйдут», — утверждала г-жа Пютуа, пронзая воздух сухоньким кулачком. Неприкаянная шалая Клеманс дрожащим голосом троворковала «Свейте гнездышко». Матушка Купо со времен своей далекой молодости, оказывается, хорошо сохранила в памяти куплеты про мышку. Лорийе, высохший над чужим золотом, грезил об «аравийских ароматах» и об уличной плясунье Фатьме. Жервеза тихо пропела: «Ах, дайте мне уснуть!». Сентиментальный Гуже, затянув громовым голосом «Прощание Абд-эль-Кадера», с таким чувством завопил: «О, благородная подруга» (слова от-

носились к вороной кобыле воина), что публика в восторге разразилась аплодисментами, не дожидаясь конца песни. Пел и полицейский Пуассон. Пел он плохо, «хрипел, как испорченный насос», но при словах «трехцветное знамя» так умело опрокинул в глотку стакан, что тоже заслужил аплодисменты.

Сцена веселого обжорства приобретает чуть ли не раблезианский размах. «Ну и объедались же!», «Если гости говорили мало, то жевали здорово!», «Да, что правда, то правда: здесь ели не на шутку. Оно и понятно, — когда в кои-то веки доберешься до вкусного куска, то глупо церемониться».

Не иначе, как эту трапезу благословлял сам веселый медонский юре. «А вино-то, дети мои, вино так и лилось, как вода в Сене, как ручьи после ливня, когда иссохшая земля жадно поглощает влагу». Слышалось, как вино «журчит в глотках, точно вода в водосточных желобах во время ливня. Да это и был настоящий ливень из терпкого кислого вина», которое одобрял еще старина Ной, насадивший виноградники как раз для кровельщиков, кузнецов, портных... И совершенно в духе Рабле звучит похвала виноградной лозе, которая «освежает, бодрит, разгоняет усталость, подстегивает лентяев...».

Стилистика этого эпизода все дальше отходит от традиционных повествовательных приемов и приближается почти к формам сказа. Оно и понятно. Действие приобрело гиперболизированные, гигантские масштабы. Веселье перехлестнуло порог прачечной, вырвалось на улицу. Здесь — толпа. Все, кому не досталось гуся, наслаждались дивными запахами божественной пищи. Прохожие; извозчики, заглядывавшие с козел в прачечную; мальчишки из бакалейной лавки; зеленщица; торговка потрохами; угольщица; часовщик в маленькой мастерской напротив, который выпустил из рук часы и «сидел, как на иголках», — все, казалось, принимали участие в пирушке. «Пир ширился, разрастался, вся улица Гут-д'Ор смеялась, хватаясь за бока, и все больше хмелела от этой дьявольской вакханалии».

При всем невиданном великолепии гуся и чудесных свойствах виноградной лозы воодушевление, вызванное ими в целом квартале, может быть, все же чрезмерно. Но это в случае, если подходить к страницам Золя с тре-

бованиями узко понятой бытописи. Впечатление непосредственного, наивно-чувственного наслаждения жизнью Золя передал здесь в формах, которые заставляют вспомнить реализм Якоба Йорданса — фламандца, чьи жанровые полотна на мотивы преимущественно из крестьянской и бюргерской жизни поражают своим могучим жизнеощущением, энергией, изобилием красочных деталей, широкой полнокровной манерой письма. Очень точный и внимательный взгляд художника, фиксирующий типичные черты его грубоватых простонародных героев, не помешал Йордансу, например, в изображении праздника «Бобового короля» и особенно в превосходной картине «Сатир в гостях у крестьянина» передать дух жадной любви к бытию не в формах бытового реализма.

Преувеличение чувственной формы до ее видимого перевеса над сущностью воссоздаваемых явлений к концу рассматриваемого эпизода в романе Золя сглаживается. Неприметно восстанавливаются нарушенные пропорции. Сквозь праздничный туман проступают черты тяжелых будней. В этот день беззаботного веселья вплотную подошло несчастье к семейству Жервезы. Все решилось в несколько минут. С непоколебимым упрямством и отсутствием логики пьяница Купо, который вышел на улицу, чтобы «выпотрошить» бродившего поблизости Лантье, «как кролика», ввел его в дом как лучшего друга. И хотя Огюст Лантье вовсе не демонический злодей, а всего только ловкий паразитирующий бездельник и демагог, этого оказалось достаточно, чтобы дал трещину, а затем и распался дом Жервезы.

Несколько строк в конце VII главы содержат глубокую и точную характеристику Жервезы: ее внутреннюю порядочность, отвращение к грязи, но и пассивность, инертность вместе с тем, которые будут сводить на нет ее добрые намерения. При виде бывшего любовника она «схватила за голову, как во время грозы, при раскатах грома». Ей казалось, что «стены должны были рухнуть и раздавить всех присутствующих». Но стены не рухнули и «даже кисейные занавески не шелохнулись». Жервеза отяжелела от еды, это мешало ей думать. «Ах, господи! Чего волноваться, если другие относятся к этому совсем спокойно и все как-то само собой улаживает-

ся к общему благополучию». Ей хотелось только одного: «чтобы ее не трогали». Это желание, которое все чаще станет Жервезой овладевать, сыграет свою роль в ее падении.

* * *

Изображая распад личности под влиянием «среды и алкоголя — двух великих разрушителей», которым не может противостоять воля героев романа, «я тщательно подготавливал каждый его этап». Эти слова Золя могут быть отнесены ко многим страницам «Западни», например, к превосходно подготовленной в плане социально-бытовом и психологическом десятой главе романа — одному из решающих этапов в распаде семьи Купо. В конце предыдущей главы Жервеза поставлена перед резким поворотом в судьбе. День похорон матушки Купо как бы отделил сравнительно устойчивый период в жизни Жервезы от упадка, все углубляющегося, который приведет ее к полному разрушению личности. «Она многого лишилась в этот день: ее прачечная, ее чувство хозяйской гордости и целый кусок жизни — еще много, много другого — все было похоронено сегодня». Помещение голубой прачечной, которое не может больше оплачивать Жервеза, перейдет к Виржини Пуассон — тайному и злобному ее врагу. С полным основанием рассчитывая на Виржини, Лантье не желал покидать места, где жил в довольстве и безделье. «Наглец не успел переварить как следует Купо, а уже начал заглатывать Пуассонов... Сожрав одно заведение, он принимался за другое». На поминках в кабачке «Возвращение с кладбища» муж и любовник, одичавший от пьянства Купо и паразитирующий Лантье, чуть ли не «вбивали в голову» Жервезы мысль о необходимости расстаться с прачечной. А она торопливо хватала еду и жевала, «точно была очень голодна». И когда Лантье и Купо «устали драть глотки», сказала: «Довольно, что ли... Плевать мне на эту прачечную... Понимаете? Плевать мне на нее!»

В десятой главе семейство Купо как бы затерялось среди опустившихся, потерявших надежду на лучшее, бесконечно несчастливых людей, населявших часть дома

под названием «угол нищеты». Здесь ютились семьи, которые «точно поклялись вечно сидеть без хлеба». Жизнь их была «какая-то сплошная судорога желудка»: никогда из их дверей «не доносился запах стряпни», а стены в коридорах «звучали гулко, как пустые животы».

Но в этой беспросветной жизни были дни особенно тяжкие: «О, этот январский платеж, когда Бош приходит со счетом, а у жильцов сухой корки нет». В дни платежа стонал весь дом, люди плакали, «как на похоронах... Воистину, то был день Страшного Суда, светопреставление, немыслимое отчаяние, смерть для бедняков».

В каморке под лестницей существовал дядя Брю. «Забытый богом и людьми» после того, как не смог больше работать, он лежал, свернувшись на куче соломы, и даже голод не выгонял его на улицу: «Зачем? Нагуливать аппетит? Все равно, никто его не накормит». Иногда к нему заглядывали соседи узнать, не умер ли? «Нет, нет, он все еще был жив — не совсем, а так, чуть-чуть...» («Non, il vivait quand même, pas beaucoup, mais un peu...»). А в другом углу озверевший Бижар, «свихнувшийся от пьянства», забивший в гроб жену-прачку, тиранил с немыслимой жестокостью восьмилетнюю дочь Лали, смерть которой уже рядом. И наступил день, когда, не перенеся этого ощущения безвыходности, Жервеза стала кулаками стучать в перегородку, за которой жил кладбищенский факельщик дядя Базуж, по прозвищу «Утешитель дам», — пусть унесет ее туда, куда уносит всех, богатых и бедных, но, услышав голос Базужа, опомнилась, инстинкт жизни в ней проснулся. «Нет, нет, она не хочет, она еще не готова», и объяснила Базужу, что стукнула нечаянно. «Кто не готов, тот никогда не знает... я была еще глупа. Дайте мне руку, теперь я больше не боюсь...», — умоляла она факельщика позднее, испытывая нестерпимую боль от встречи со своим прошлым. Но «нищета убивает человека не так-то скоро!...».

Десятая глава «Западни» охватывает два с лишним года: в начале этого периода автор из потока дней выделил только один — день первого причастия Нана, он же — «последний счастливый день семейства Купо».

Нельзя не воспринять это как печальную иронию, ибо безобразной грубостью и бессмысленностью своей

мало отличался этот день от несчастливых. Купо, погрязший в беспробудном пьянстве, Жервеза, отдавшаяся чувству инерции (ей хотелось одного: «бить баклуши, сидеть спокойно, копна копной»), захвачены опасной болезнью отмирания человеческих понятий, разрушения естественных связей. «Все добрые чувства, все привязанности разлетелись, как птицы из отворенной клетки ... сломалась какая-то пружина, на которой держался семейный мир ... каждый одиноко дрожал от холода в своем углу».

Это безостановочное движение по нисходящей должно было привести к качественным изменениям личности героини, дать некий зримый результат процесса, который в ней совершался.

При написании «Западни», требуя для себя «всех свобод», какие даны драматургам, Золя с великолепным искусством этими свободами воспользовался. «Меня винят в том, что в моих романах я не уделяю внимания композиции. Но на самом деле я работаю над композицией месяцами», — отвечал Золя на упреки критики по поводу «Западни». В непрерывной линии развития главной темы важнейшие звенья композиции выделены с такой пластической законченностью, так ясна их роль в движении образа, что можно говорить о драматургии некоторых эпизодов романа. Поток времени, воспроизведенного в десятой главе в обобщенно-описательных формах, с меньшей, чем обычно у Золя, детализацией, вместил события двух с лишним лет. Так угнетающе однообразно в своей бессмысленности, дикости все происходящее в семье Купо, что только страшная судьба маленькой соседки Лали, бывшей для Жервезы «примером мужества», выделяется на этом фоне.

Но к концу главы, когда в жизни Жервезы готовится новый поворот к худшему, тоскливое, безотрадное и бесконечное время как бы распадается на мгновения. Эти решающие для героини мгновения показаны уже иными художественными приемами. Золя достиг почти физической осязаемости происходящего не увеличением количества деталей. Совершенная четкость рисунка действия; зрительность, оптичность деталей; способность их, всех без исключения, играть, участвовать в драматическом действии — все это позволяет создать образ мгновения.

Жервеза, которая отвыкла работать, но еще не приучилась пьянствовать, приготовилась к редкому в ее жизни празднику: ждет Купо, обещавшего свести ее вечером в цирк. Потеряв терпение, она идет искать мужа, и путь ее, конечно, к «Западне».

Кабачок был ярко освещен газовыми рожками, которые светились, «как маленькие солнца», отражаясь в мутных зеркалах. От бутылок и графинчиков падали на стены разноцветные яркие блики. «Жервеза прильнула к оконному стеклу и в щель между двумя бутылками, стоявшими на витрине, разглядела Купо, сидевшего с приятелями в глубине зала... Их фигуры смутно вырисовывались сквозь облака синеватого табачного дыма».

То, что открывшаяся перед Жервезой картина была немая («голосов не было слышно»), усиливало впечатление нелепости и какой-то нереальности происходящего: «...странно было видеть, как они беззвучно жестикулируют, вытягивают шеи, закатывают глаза...». И первая реакция Жервезы — удивление: как это могут люди бросать все, чтобы находиться «в такой вот душной дыре».

Жервеза отошла под мокрые деревья бульвара, не зная, что делать. «Войти-то туда было страшно; право, там совсем не место порядочной женщине». Еще два раза она возвращалась к кабачку, сквозь струи дождя смотрела внутрь. «Свет из окна «Западни» отражался в лужах на мостовой, покрытых легкой рябью и мелкими пузырьками от моросившего дождя». Когда дверь кабака открывалась, «Жервеза, прячась, отступала назад, на мокрую мостовую, прямо в лужу». Наконец, она решилась: «обругала себя душой, толкнула дверь, вошла...».

Увиденное вблизи было так же нелепо, как и то, что в немой картине предстало перед глазами Жервезы сквозь оконное стекло. Ее появление и попытка увести мужа вызвали взрыв животного смеха: по-видимому, Купо и его приятелям «и в самом деле было смешно, но что, собственно, было смешно, они и сами не знали... Они ревели, хватались друг за друга, сгибались вдвое, трясясь всем телом, точно ослы, которых чистят скребницей. Кровельщик хохотал, так широко разевая рот, что видно было всю глотку».

А далее несколько образов, извлеченных из общей картины происходящего, локализованных, данных круп-

ным планом — один за другим — раскрывают драматизм поворота в судьбе Жервезы.

С «болезненным, тревожным чувством» она смотрит на перегонный куб. «Глубоко в недрах этой машины пьянства глухо клокотало адское варево». Медные трубки куба тускло отсвечивали и на сгибах вспыхивали алыми бликами. А тень от машины напоминала чудовищ, разевающих пасти, чтобы «проглотить всех, кто собрался здесь».

Затем лицо Жервезы, когда ей предлагают угощение: она «внимательно и серьезно поглядела на мужа. Глубокая поперечная складка темной чертой перерезала ее лоб». Опасность этого момента Жервеза понимает: «О, она хорошо себя знает, — у нее воли ни на грош нет. Стоит только дать ей легонько пинка, и она полетит на самое дно, запьет горькую».

Наконец, возвращение Жервезы домой и встреча ее с маленькой Лали, радостно выбежавшей навстречу своей заступнице и застывшей на пороге комнаты. «Жервеза, спотыкаясь, не произнося ни слова, прошла мимо». А Лали, увидев ее отупевшее лицо, мутные глаза, судорожно сведенный рот, молча следила за Жервезой серьезными, понимающими глазами.

«Магические возможности драмы» (если воспользоваться определением Гюго) еще более органично проникли в прозу Золя в эпизоде встречи Жервезы со своим прошлым. Сохранена та же, что и в предыдущих сценах, совершенная четкость в рисунке действия. Может быть, еще большую эмоциональную силу несут в себе увиденные среди повседневности острым глазом художника детали. Напряженный драматизм заключен уже в обстоятельствах: в миг самого глубокого своего падения встретила Жервеза с тем, что вносило поэзию и красоту в ее прежнюю жизнь.

Спасаясь от голода и не без участия Купо делая выбор — воровать или торговать собой, она предпочла последнее: «так, по крайней мере, никому не причинишь зла». На шоссе Клиньянкур в ожидании темноты Жервеза затерялась в толпе расходящихся по домам рабочих: шла машинально рядом с ними и далекая от них. «Людской поток подхватил ее и нес, как щепку, — ей было все равно».

Изредка, в просветы в этом состоянии бессознательности и бесчувственности, в ее памяти возникали обрывки прошлого — минуты высшего счастья и крайнего несчастья. Когда-то во время карнавала на третьей неделе поста подружки выбрали молодую Жервезу королевой, несмотря на ее хромоту. Она разъезжала по бульварам в разукрашенном экипаже и ради нее, прачки с Рю-Нёв, элегантные господа подносили к глазам лорнеты. Это продолжалось целые сутки — «два полных оборота часовой стрелки» счастья. Приблизившись к заброшенному дому бывшей гостиницы «Гостеприимство», Жервеза припомнила свое давнее отчаяние. После бегства Лантье, покинувшего ее с детьми, она смотрела из окна на бульвары, тянувшиеся направо и налево, и ее охватывал «глухой ужас, словно отныне вся жизнь ее должна была сосредоточиться здесь — между бойней и больницей».

Но жизнь ее действительно сосредоточилась здесь. Сейчас Жервеза, «не видя дороги, не помня времени», «взад и вперед, вверх и вниз», много раз прошла путь от городских боен до больницы Ларибуазьер — «от залитых кровью дворов, где убивали животных, и до тускло освещенных палат, где коченели умершие на простынях, принадлежавших всем и никому. В этом кругу была замкнута ее жизнь».

Наконец, толпа поредела, рассеялась. «В этот час весь Париж ел». День миновал, солнце погасло, ночь будет долгая, долгая. Никогда еще Жервеза не испытывала такого чувства одиночества. Но это ощущение одиночества у нее сохранилось, и когда на улицах появилась новая толпа — ночных гуляк. Жервеза, теперь уже в этой толпе, шагала безостановочно, «ритмическое покачивание усыпляло ее» на ходу. В спутанном ее сознании возникало ясное ощущение: «Нет, она не нужна решительно никому». Ведь не одна Жервеза блуждала в поисках постыдного заработка.

В темноте на широком тротуаре женщины «терпеливо ждали» или бродили под деревьями: «так бродят по своим клеткам звери в зоологическом саду». Они медленно, «как привидения, выплывали из тьмы», на миг оказывались под светом газового фонаря, с беспощадной четкостью освещавшего их лица, затем снова утопали

в тени. Простой и смелый прием, которым не раз уже пользовался Золя — применение крупного плана в ситуации драматичной и тем не менее обыденной, — позволило писателю передать трагизм, может быть, самого мучительного дня в жизни Жервезы. В блужданиях Жервезы по улице, догоняя ее и дергаясь, как паяц, хромала ее тень. Около газового фонаря тень расплывалась в бесформенное пятно; удаляясь от фонаря, паяц заполнял собой весь бульвар, становился великаном... Жервеза с жадным вниманием, не отрывая глаз, следила за безобразной пляской: паяц приседал, тыкался носом в дома и деревья... «О, какая ужасная женщина шла рядом с ней». Тень показала Жервезе, «какая она смешная и страшная». Никогда она не видела «с такой ясностью своего падения».

Кульминацию эпизода Золя почти полностью освободил от бытовой изобразительности. Сосредоточив весь интерес сцены на драматизме столкновения Жервезы с ее прошлым, автор не позволил деталям отвлекать внимание от смысла главной темы, найдя ту степень обобщенности, при которой изображение остается в пределах реалистической эстетики, не приобретая черты условности. Писатель просто скрыл ночной городской пейзаж за завесой снега: «То был снег, которым решилось, наконец, разразиться небо, — мелкий, густой снег; он завивался на ветру смерчем. Париж ждал его целых три дня». Все исчезло за «белой, клубящейся, летучей завесой» — и «длинные, длинные» линии фонарей и «бесконечная черная пустыня» спящего Парижа. Жервезе в этот час безысходности и полной затерянности в мире дано было дважды взглянуть на свое прошлое. И хотя первое ее соприкосновение с прошлым было не столь ужасно, как второе, но и оно заставило Жервезу в мгновение ока окинуть весь свой жизненный путь, от начала до конца. В снежном ослепляющем вихре она остановила мужчину. А он протянул руку за подаванием. «Боже мой, до чего дошло! Дядя Брю просит милостыню, мадам Купо шляется по панели!.. Работать пятьдесят лет подряд и просить подавание. Быть одной из самых лучших прачек и гладилиц на улице Гут-д'Ор и кончить жизнь на панели!» Жервеза и дядя Брю молча разошлись, а «снег и ветер яростно хлестали их».

Жервеза совсем ослепла от снега, шла как во сне, держась за деревья. Разглядев темное, качающееся в тумане пятно, бросилась к нему. Газовый рожок осветил и Жервезу, и безобразную тень, которая, не отставая, приковывалась вместе с ней, и мужчину, обернувшегося на зов. «Вот кого она поймала! Золотую бороду! Что сделала она, за что бог так невыносимо мучит ее, мучит до самого конца?»

Следом за Гуже она робко прошла в его дом, приняла из его рук еду; стыдясь себя и ужасаясь, подавляла желание опуститься на четвереньки и есть, как животное.

«Как это хорошо и горько есть, когда умираешь с голоду. А он стоял напротив нее и смотрел».

Весь этот эпизод мог, казалось бы, дать повод говорить о чертах мелодрамы, вторгшейся в роман. Но нет в нем мелодраматического внешнего перенапряжения, сохраняется естественность и правда в чувствах героев и в самом тоне повествования¹⁹. Наконец, вряд ли соответствует законам мелодрамы финал сцены, ничуть не разрешающий драматизма ситуации, напротив, сдержанно подчеркивающий его. Утолив голод, Жервеза исчезнет. «Прощайте.. Мы этого не вынесем».

«Мой метод остается все тем же», — писал Золя через несколько лет после окончания серии «Ругон-Маккары» в статье «Права романиста» (1896 г.). «Автор современного романа должен обладать универсальными познаниями», искать различные источники информации. «Я допускаю три источника»: книги, свидетельства очевидцев, устные или письменные, и личные, непосредственные наблюдения. «Но больше всего я беспокою ученых, — признавался Золя, — каждый раз, как я затрагиваю какой-нибудь научный вопрос или описываю болезнь, я ставлю на ноги всех специалистов и врачей». Этой стадии собирания, изучения материалов Золя отводит место за пределами собственно творческого процесса. «Только затем я приступаю к своим непосредственным обязанностям, а состоят они в том, чтобы, используя все сведения, почерпнутые везде, где я мог их найти, воссоздавать живую жизнь».

Принципы реалистической эстетики не допускали механического перенесения факта из действительности в художественное произведение. Факт творчески освоен-

ный, осмысленный под определенным углом зрения, имел право занять место в общей художественной системе романа. Золя редко от этого принципа отступал. Перво-степенное значение для него имел вопрос: «Сумел ли я твердой рукой связать колосья в снопы?..»

В этой статье сказано и о материалах к роману «За-падняя»: «Я дал описание смерти Купо, погибшего во время приступа *delirium tremens*, на основании рассказа за-ведующего клиникой св. Анны, описавшего мне подобный случай»²⁰. Золя, с его уважением к факту, стремлением к максимальной точности вряд ли отступил от рассказа врача. Однако при всей скрупулезной обстоятельности и последовательности в описании признаков заключитель-ной стадии белой горячки в книге Золя дана не история болезни. Несколько страниц, запечатлевших последние четыре дня жизни Купо, звучат не как глава из учебника медицины. У писателя были другие задачи. Он передал всю жестокую достоверность происходящего, оставаясь художником. Меньше всего он мог бы удовлетвориться механическим перенесением в роман научных данных и из них составить так называемый «скорбный лист» Купо. Золя создал образ, ужасный и отталкивающий, подав-ляющий своей зримостью, — образ болезни.

В больнице врачи, лечившие Купо, обменивались между собой фразами, обращались к наблюдавшему за пациентом студенту. «Жервеза не все понимала: слиш-ком много было мудреных слов. В конце концов все это означало, что ее муж всю ночь кричал и выплясывал». Но Золя почти и не приводит «мудреных слов», профес-сиональных терминов. Он пишет не историю болезни, а дает картину болезни: она показана в восприятии Жервезы, а чаще говорит сам автор, в голосе которого не слышно профессионального бесстрастия и привычки к чужому страданию.

Жервеза при виде Купо остановилась в оцепенении: «Черт возьми, как он плясал в одиночку» в палате, сверху донизу выложенной тюфяками. Он шел к окну, потом лятился задом и «все время отбивал руками такт, а кисти рук у него так тряслись, словно он хотел их вырвать из суставов... Недурна была и музыка» — Купо сопровождал пляску диким ревом. Паяц. «Но паяц не смешной. О нет, это был такой паяц, от пляски которого

дыбом поднимались волосы». Когда она вгляделась лучше, у нее опустились руки: мыслимо ли, чтобы у человека могло быть такое изборозженное судорогами, искаженное страшными и бессмысленными гримасами лицо, с глазами, налитыми кровью, с губами, покрытыми коркой засохшей пены. Нет, это было «не лицо, а звериная морда».

На следующий день «прыгали не руки, а ноги». Купо лежал, может быть спал, — «ног это не касалось. Они не торопясь и не замедляя ритма, продолжали свое дело. Просто механические ноги...». Больной старался «из всех сил», но можно было ощутить, что «самый мозг в костях кричит от боли». Это довершала «страшную работу», действуя «киркой и ломом», водка из «Западни» дяди Коломба. И совсем не привычным глазом врача увидена была смерть Купо, которая, наконец-то, остановила механические ноги. «Какая это все-таки странная смерть! Человек умирает в корчах, словно женщина, боящаяся щекотки».

Клиническая картина последних дней Купо, когда в его давно уже помраченном сознании бредовые видения сменялись с молниеносной быстротой, становясь все фантастичнее и агрессивнее, была включена Эмилем Золя в довольно обширный социально-бытовой план. И наблюдения, сделанные в этой области, созданная им правдивая и удручающая «картина нравов» мелкого парижского мещанства способны отвлечь внимание даже от очень ярко изображенного процесса неотвратимого разрушения Купо.

Ведь в доме на улице Гут-д'Ор среди «уважаемых обывателей квартала» снова оживился интерес к опустившемуся семейству Купо, как только стало известно о болезни кровельщика. Зазвали Жервезу в привратническую, чтобы выведать подробности; пустились в пересуды; рассказали о столяре, который в приступе белой горячки плясал польку, пока не умер. «Женщины покачивались от хохота: это им казалось очень смешным, хотя, в сущности, и жаль человека». Жервеза, отверженная, вновь стала предметом внимания. Желая, чтобы присутствующие яснее представили себе болезнь Купо, она «растолкала их, потребовала, чтобы ей расчистили место», и очень похоже изобразила увиденное в больнице.

Может быть, и к Жервезе, не столь явно, как к Купо, подкрадывалась болезнь. Ведь ее лицо цепенело, и она поминутно впадала в задумчивость. Нет, «ей вовсе не хотелось свихнуться», но она не могла удержаться и смотрела, смотрела на беснующегося Купо в больнице, а потом дома «ей мерещился пляшущий муж».

А публика на улице Гут-д'Ор с нетерпением ждала новостей из больницы. «Как? Неужели он еще жив?» Бились об заклад на литр вина, что Купо не дотянет до вечера. Подсчитывали: «Уже целых пятьдесят часов он работает ногами и глоткой... Все изумлялись и хлопали себя по ляжкам. Вот держится здоровяк!». Стали уговаривать Жервезу, чтобы она еще раз показала, как пляшет ее муж. «Да, да, еще немножко! Все просят». В самом деле, в толпе оказались две соседки, еще не видевшие вчерашнего спектакля. «Содрогаясь от любопытства и подталкивая друг друга локтями», зрители расчистили в середине привратничкой место для представления.

Жервеза не решалась выступать: «Право, она боялась сама захворать». Впрочем, не желая прослыть кривлякой, попробовала изобразить — сделала два-три прыжка, «но тут же смутилась, отошла в сторонку. Нет, честное слово, она не может». Зрители, хотя и были разочарованы («какая жалость, она так хорошо представляет»), однако тут же отвлеклись, забыли и Купо и Жервезу, занявшись семейным несчастьем Пуассона, в доме которого после разорения семьи Купо обосновался пройдоха Лантье. «Ну и смеялись же все над Пуассонами!»

Но, взглянув невзначай, увидели, как Жервеза без зрителей «корчилась одна в глубине привратничкой», старательно выделявая ногами и руками фигуры безумного танца Купо. «Браво!»

Жервеза в оцепенении остановилась. Представление окончилось. Очнувшись, она убежала. «Прощайте, господа!»

Но Жервеза часто стала забываться, и ее уже не приходилось более просить. У нее образовалась как бы потребность представлять Купо. «Должно быть, она вынесла эту привычку из больницы — слишком долго глядела она на мужа». А может быть, то была уже не

привычка, а болезнь. Смотреть на пляску Жервезы сделалось любимейшим развлечением всего дома.

Любители этого зрелища составляли довольно однородную толпу. Незначительные различия в материальном и общественном положении не отменяли одинакового, в общем, духовного уровня. Владельцы лавчонок и маленьких мастерских, привратники, ремесленники — супруги Бош, чета Лорийе, цветочница г-жа Лера и подобные им — по классификации Клода Лантье из «Чрева Парижа», относятся во всяком случае не к «толстым». Но психология их отравлена духом собственничества, уродлива, далека от человечности²¹. Низшие слои городского мещанства — алчного, завистливого, злого, невежественного — предстали в романе «Западня», изображенные в спокойных тонах, без нажима, без сгущения красок. И, пожалуй, нет в мирке, воссозданном Эмилем Золя, таких демонов, как бальзаковская «Кузина Бетта» — золотошвейка Лизбета Фишер, или «Леди Макбет с Нормандской улицы» — консьержка мадам Сибо — люди, которых зависимое общественное положение не оградило от наиболее разрушительных буржуазных влияний. Персонажи Золя гораздо ближе к обыденности, чем бальзаковские герои; шекспировские ассоциации, оправданные в произведениях Бальзака, в «Западне» оказались бы неуместными, и не о злодействе здесь следует говорить, но «просто» о низости.

Но в «Западне» создан некий собирательный образ. Это — «улица Гут-д'Ор»; или «весь квартал»; или «мнение самых уважаемых обывателей квартала». И персонажи второго плана в «Западне», незначительные сами по себе, могут принести ощутимое зло, когда безапелляционно выступают, как «весь квартал», создавая репутации или низвергая их. Особенно агрессивны мещане у Золя, когда сталкиваются с непостижимыми для них поступками и чувствами. Стоит вспомнить удивление и даже негодование уважаемых в квартале людей, узнавших, что прачка решила расстаться со сбережениями, чтобы вылечить мужа. Или злорадство их, когда речь заходила о несбывшейся мечте Жервезы — открытии прачечного заведения. И зависть, когда стала все-таки Жервеза хозяйкой небесно-голубой прачечной. Именно в этой среде после появления в доме Купо проходимца Лантье

«вокруг Жервезы создался словно какой-то тайный заговор: настойчиво, полегоньку ее подталкивали, сводили с Лантье, как будто все женщины сразу почувствовали бы удовлетворение, столкнув ее с любовником... Дошло до того, что ее стали называть бессердечной. А Жервеза жила себе спокойно и была далека от всей этой грязи». Однако логику «улицы Гут-д'Ор» постичь невозможно.

Позднее, когда Лантье второй раз бросил Жервезу, «весь квартал» одобрил этот поступок, радуясь тому, что на улице Гут-д'Ор «все же восторжествовала нравственность».

Когда же на глазах стал разрушаться дом Купо и прачка, опустившаяся, жалкая, уже не могла больше вызывать зависти и нечистого любопытства, интерес к ней был исчерпан; он несколько оживился вновь, когда Жервеза стала давать свои представления. Зрители, наверное, удивились бы, услышав, что и в равнодушии, и в заинтересованности их сказывалась неосознанная, привычная, глубоко впитанная жестокость.

Казалось бы, Жервеза достигла предела падения. Но инерция безостановочного движения вниз, когда человеку не за что удержаться, увлекала Жервезу еще глубже. С каждым днем «понемногу умирая с голоду» и опускаясь все ниже, потеряв способность испытывать отвращение и чувствовать боль, она приняла последние унижения от окружающих, не имея ни сил, чтобы противостоять им, ни разума, чтобы понять глубину своего падения. Когда Жервезу нашли мертвой в конуре под лестницей, на куче гнилой соломы, «никто так и не узнал, отчего она умерла. Всякий говорил свое... Истина была в том, что она погибла от нищеты, от грязи и усталости своей поврежденной жизни» («...de misère, des ordures et des fatigues de sa vie gâtée»).

* * *

В «Наброске» Золя представлял себе «Западню» как «роман о Жервезе», повествование о «нравах народа». Однако добавил: «Невольно политическая сторона в нем имеется, но на втором плане, в ограниченном кругу». Но и в этом скромном качестве, на втором плане находя-

щаяся, политическая сторона в романе представляет интерес.

Задачу автора «Западни» определяют обычно как чисто филантропическую. При этом опираются не столько на объективное значение романа, сколько на фразу из письма Золя редактору газеты «Бьен публик». Почти всегда упоминаемая в работах о данном романе, эта фраза — «Закройте кабаки, откройте школы»²² — истолковывается как своего рода резюме автора «Западни». Однако извлеченная из контекста, она далеко не полностью передает мысль Эмиля Золя. В цитируемом письме этот призыв составляет лишь часть программы, которую невозможно было бы осуществить при помощи филантропических мер. Социальную опасность алкоголизма Золя видел вполне. «Пьянство губит народ». Но «к этому добавлю, — продолжал он, — оздоровите пригороды и увеличьте заработную плату. А главное — это жилищный вопрос; уличный смрад, омерзительная лестница, тесная комната, где вповалку спят отцы и дочери, братья и сестры, — вот одна из главных причин развращенности городских предместий. Изнурительная работа, низводящая человека до уровня животного, недостаточная заработная плата, которая лишает людей мужества и заставляет искать забвения, — вот что гонит их в кабаки и в дома терпимости». Подобное можно прочесть и в письме к Альберу Милло²³.

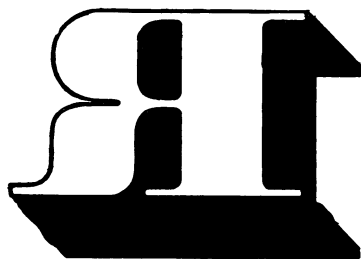
В романе поставлены проблемы, которые могли бы быть решены только в плане глубоких социальных преобразований. Золя говорит о следствиях (невежестве, алкоголизме), очень близко касаясь причин, не устранимых в рамках данной социальной системы. Реформистские мотивы, которые временами звучат в «Западне», меркнут перед обнаженной правдой этой суровой, искренней и человеческой книги.



„Жерминаль“

«...Это был еще только первый толчок прогнившему обществу, ... но потом последуют новые, все новые толчки, пока старое расшатанное здание не рухнет и не провалится в бездну, как шахта Ворё».

(Э. Золя. Жерминаль, ч. VII, гл. VI)



сошел в преисподнюю труда — и ничего не утаил...», — сказал Золя о тринадцатом романе серии «Ругон-Маккары». Писатель, вступивший «в борьбу с социальным злом», изучающий «формы, душу и жизнь огромного целого»¹, обратился к среде,

где он мог найти важнейшие проявления общественной борьбы. Тема труда, к которой он подошел в «Западне», в несоизмеримых с этим романом масштабах раскры-

лась в «Жерминале», на материале остром, жгучем. Слова Анри Барбюса о том, что произведения Золя сделали явной бесчеловечность капитализма, относятся к «Жерминалю» в наибольшей степени. Суровая, мужественная книга Эмиля Золя говорила о коренных нуждах социальных низов, ставила проблемы экономические и объективно раскрывала неизбежность перерастания их в проблемы политические.

В письме от 16 марта 1884 года Золя известил Эдуарда Рода (швейцарского литератора): «Я собрал все материалы для социалистического романа...»². Тему его автор в «Наброске» определил так: «Роман — возмущение рабочих. Обществу нанесен удар, от которого оно трещит». Писатель поставил целью показать в этой книге «борьбу труда и капитала».

Поль Лафарг в статье, посвященной роману «Деньги» (1891 г.), говорил о произведениях серии, созданных в ту пору, когда «талант Золя достиг полного развития» и писатель обратился «к большим социальным явлениям» и событиям современности: «Проложить роману новый путь, описывая и анализируя гигантские экономические организмы современной эпохи и их влияние на характер и судьбу людей, было смелым начинанием»; его достаточно, чтобы считать Золя новатором и ставить «на особое, исключительное место в современной литературе»³.

В ряду произведений такого типа главное место принадлежит, несомненно, «Жерминалю» — книге, в которой Золя, анализируя социально-экономические процессы, подошел к основному противоречию буржуазного общества и поднялся до огромных обобщений. В рукописях Золя сохранилось около 20 вариантов названия романа, передающих с разной степенью точности идею книги: «Надвигающаяся гроза», «Прорастающее семя», «Дом трещит», «Сгнившая крыша», «Дыхание будущего», «Кровавые всходы», «Подземный огонь»... Писатель избрал «Жерминаль» — обозначение седьмого месяца (с 21 марта по 19 апреля) республиканского календаря, установленного Конвентом во время Великой французской революции — название, которое говорило не только о разрушении, но передавало мысль о весенних всходах, о зарождении новой жизни.

В переписке Золя за 1884 год не раз можно встретить признания, что работа над новым романом продвигается с невероятным трудом («Эта дьявольская книга — крепкий орешек»); 25 января 1885 года «Жерминаль» был закончен и в марте вышел отдельным изданием. Официальная критика Третьей республики, встретив с ожесточением одну из первых книг об организованной борьбе рабочего класса, стремилась любыми средствами приглушить ее общественное звучание. Новизна темы, смелость постановки проблем и эстетических решений, большая сила идейного и морального воздействия «Жерминаля» поразили читателя.

«Творческая манера заключена в особенностях зрения», — писал Золя Анри Сеару о своей художественной системе в «Жерминале». «Особенности зрения» и — шире — восприятия побуждали его отыскивать и извлекать обобщенный смысл из увиденного, укрупняя при этом интересующую его сторону. «Гипертрофия выхваченной из жизни детали», когда художник, «отталкиваясь от трамплина непосредственного наблюдения», абстрагирует образы в нужном ему направлении и возводит их в степень символа — эти черты присущи реализму Золя в «Жерминале». Но вымысел, сказал автор в этом письме, «думается мне, не отступает от столбовой дороги правды»⁴.

* * *

На открытой равнине, над которой мартовский ветер несясь безостановочно, «словно ледяной морской шквал», дорога, тянувшаяся десять миль, сделала поворот. В беззвездной ночи Этьен Лантье увидел огни: «будто три чадных луны» висели над землей. Показалась фантастическая громада, «гонувшая в дыму и мраке», стало слышно ее дыхание, «могучее, протяжное...». Громада постепенно выступала из темноты, три гигантские чугунные жаровни с углем освещали и обогревали место работ. Обрисовались сгрудившиеся приземистые кирпичные строения, копер над спуском в шахту, большое помещение для подъемной машины, башня, где пыхтел водоотливной насос. Мелькали движущиеся силуэты людей. «Теперь шахта Ворё перестала быть смутным видением».

Но и вблизи она напоминала «притаившегося ненасытного зверя, готового поглотить весь мир», — осевшая в ложбине, «выставившая «верху дымовую трубу, словно грозный рог»; а непрерывное пыхтение насоса казалось «сдавленным дыханием чудовища». Элементы зрительные и звуковые слились в одном образе.

Старик-возчик заговорил с пришельцем: «Нет, работы нет». Еще три-четыре года тому назад трубы дымились, рабочих рук не хватало; сейчас — «сухая беда»: рабочих рассчитывают, предприятия закрываются. Кризис коснулся разных отраслей промышленности. Старик называл невидимые во мраке места, указывая рукой и к северу и к югу. Одна из трех доменных печей на металлургическом заводе в Маршённе погашена. Машиностроительные мастерские потеряли две трети заказов, на стекольном заводе назревает забастовка из-за снижения заработной платы. Паровая мельница, канатная фабрика, один из сахарных заводов еще держатся, другой — закрыт...

Мгла, лежавшая кругом, как бы ожила. Рука старого рабочего «наполнила ее образами великих бедствий», которые Этьен «ясно ощущал повсюду вокруг себя на огромном пространстве. Казалось, над голой равниной вместе с мартовским ветром катился вопль голода», стремительно приближались нужда, смерть, которые погубят множество людей «в стране угля и железа». Ожившая (не за счет бытовых подробностей) среда придала экспозиции «Жерминаля» ту степень обобщения, которая позволит воспринимать конфликт романа в широких социальных масштабах. Появление в картине множества конкретных фигур не разрушит характера высокой обобщенности повествования. Тон, найденный в экспозиции романа, сохранится до самого конца.

Еще до рассвета по дороге от спящего поселка двинулись к Ворё вереницы теней. Углекопы, одетые в блузы из ветхого холста, шли, согнув плечи, держа руки скрещенными на груди — привычная поза, дававшая отдых перетруженному на всю жизнь телу⁵. За спиной у каждого вырастал горб от запрятанного под блузой ломтя хлеба. Вместе с ними и новый рабочий, нанятый все же на место умершей откатчицы, начал свой первый день в шахте.

Этьена «оглушила и ослепила» шахта. Увиденная им впервые, она открылась с таких сторон, на которых привычный взгляд может и не остановиться. За первым, целостным впечатлением последует целый ряд фактов, множество технических подробностей, касающихся устройства шахты и ее работы. Но олицетворенные образы останутся и раскроют обобщенный, символический смысл многих сцен.

«Бесшумно, мягким крадущимся движением ночного хищного зверя» из темноты всплыла клеть и, затормозив, остановилась. Началась погрузка рабочих для спуска вниз. «В течение получаса шахта таким образом проглатывала людей то быстрее, то медленнее, смотря по глубине яруса, куда они опускались, но безостановочно и алчно, как бы набивая свои исполинские кишки, способные переварить целый народ». Этьен дожидался своей очереди: клеть подымалась из бездны «все так же беззвучно и жадно»; людей грузили «все больше и больше, как скот... В скудном свете лампочек видны были только сгрудившиеся тела». Перед Этьеном во время спуска «внезапно, как молния, промелькнула освещенная пещера»; там двигались люди — первый ярус. Артель Маэ, куда приняла нового откатчика, спускалась прямо «в преисподнюю» — в шестой ярус; здесь (*dans l'enfer*) запутанные черные ходы и зияющие галереи тянулись целые километры. «Поезда вагонеток, то нагруженных, то пустых, беспрестанно, с грохотом ... встречались и уходили в темноту; их тащили лошади, которые двигались, словно призраки...» В одной из штолен «дремал остановившийся поезд, похожий на спящую черную змею...»; туловище лошади казалось «глыбой, выпавшей из свода...».

Какие-то существа, одно — маленькое, другое — громадное, оба — напоминающие животных, присевших на задние ноги (*deux bêtes accroupies*) толкали вагонетки. Это — десятилетняя Лидия, дочь грузчика Пьерона, и толстуха Мукетта — веселая, распушенная, добрая Мукетта. Подальше Этьен увидел кого-то, похожего на «черного муравья», борющегося с непосильной ношей. Это снова была Лидия, которая теперь уже одна, «надрынаясь, ... напрягая свои хилые руки и ноги», катила вагонетку. Работа была в разгаре: со всех сторон слы-

шались «оклики подручных да сопение откатчиц: они добирались до галереи запаренные, как кобылы, изнемогая под непомерной тяжестью груза».

Какой смысл в романе Золя имеют эти, собственно, принижающие человека сравнения? Иногда с первых слов нелегко понять, кто изображен: люди или животные? «...Она брела, изогнув все тело и держа руки так низко, что казалось, будто она ползет... Пот лил с нее градом, она задыхалась, суставы хрустели, но она продолжала работать без единой жалобы, с привычным безразличием, как будто жизнь на четвереньках — общий удел...» О ком это? Пятнадцатилетняя откатчица Катрин Маэ, уже не первый год спускающаяся в шахту, занята своим обычным делом. Поблизости четверо забойщиков разместились один над другим во всю высоту забоя. Они подобрались к пласту «на коленях и на локтях» и оказались как бы «сплющены между сводом и стеной»; временами они совсем исчезали из глаз, «словно замураванные в узкой щели». Работая киркой, им приходилось «лежать на боку, вытянув шею, подняв руки...». Хуже всех доставалось Маэ. Раскаленный воздух в верхнем слое и грунтовая вода, заливавшая лицо, причиняли ему мучения. Казалось, что струйки воды в конце концов просверлят ему череп. Зажатый между двумя пластами угля, «он похож был на тлю (*un рисегон*) среди страниц толстого тома, которую вот-вот раздавит тяжесть». И он и его товарищи сбросили всю одежду и с головы до пят были покрыты угольной пылью, превратившейся в черную грязь. «Раз пришлось высвободить задыхавшегося Маэ...»

Рядом — эпизод, в котором речь идет о животных, запряженных в подземную работу. И как мало он отличается от сцен «Жерминаля», показывающих людской удел. Катрин остановилась около Боевой, расхваливая ее Этьену. Уже целых десять лет лошадь проработала глубоко под землей, каждый день проходя один и тот же путь и никогда не видя дневного света. Она так хорошо изучила свою дорогу, что «сама отворяла головой вентиляционные двери, наклоняясь в низких местах, чтобы не ушибиться. И, конечно, она тоже считала проделанные ею концы»; после положенного числа поездок Боевая останавливалась и ее приходилось отводить в стойло.

Привычка к вечной тьме не вовсе угасила память. «В темных снах она, быть может, видела места, где родилась — в Маршьенне на берегу Скарпы, мельницу в густой зелени, колеблемой легким ветром. Что-то горело в воздухе — огромный светильник...» Но воспоминания неотчетливы у животных. Боевая часами стояла, «понутив голову и тщетно сиюсь вспомнить солнце».

Оживление у подъемной машины и четыре сигнала молотком означали, что в шахту спускают еще одну рабочую лошадь. Она появилась из черного пролета, опутанная веревками, «окаменелая», с остановившимися от ужаса глазами... Трехлетка по кличке Труба, казалось, принесла с собой почти забытые здесь, в недрах земли, запахи свежего воздуха, травы, воды, солнца... Боевая приблизилась: «веяние радости из бывшего мира» коснулось «темничного коня», которому суждено вновь подняться на землю только мертвым.

В одной из драматичных сцен «Жерминаля» автор вернется к этому мотиву, проясняющему нечто и в человеческих судьбах. Из ворот шахты, охраняемых солдатами от забастовщиков, вывели мертвую Трубу: она так и не могла привыкнуть к существованию под землей. Напрасно Боевая, «состарившаяся во тьме», пыталась утешить товарку: «они поверяли друг другу свои вечные грезы», тоскуя о зеленой траве, о белых дорогах, о свете солнца...; жаловались — «старая на то, что ничего не может вспомнить, молодая — что ничего не в силах забыть». А когда Боевая поняла, что шахта отнимает у нее «последнюю радость», друга, пришедшего с воли, она разорвала повод, которым была привязана.

Потом Боевая, протискиваясь по узкой галерее, везла свою погибшую подругу к подъемнику; угрюмо следила, как Труба тихо тронулась с места и внезапно исчезла, наконец-то уйдя из черного подземелья; тяжело ступая, словно в опьянении, Боевая возвратилась в конюшню.

А у ворот шахты углекопы «в мрачном раздумье смотрели на мертвую Трубу», выброшенную на талый снег.

Но это все будет позднее. А сейчас, после спуска, Трубу, оцепеневшую от страха, «подняли на ноги ударом бича» и увели.

Не сравнения и ассоциации, которыми пользуется Золя в «Жерминале», принижают людей. Условия их труда, их жизни далеки от человеческих. В «гигантском муравейнике» продолжалась работа. Углекопы, вытянувшись на боку между пластами угля, уже перестали замечать стекавшую воду, от которой распухали руки и ноги; ощущать судороги от мучительного положения тела, от душного мрака, «где они чахли подобно растениям в подземелье». Воздух становился все ядовитее от рудничного газа, копоти лампочек, человеческих испарений, «а они в своей кротовой норе, под тяжестью земли . . . все долбили, долбили...».

Вынесенные в экспозицию сцены рисуют обычный день на шахте. Драматизм повседневной жизни героев «Жерминаля», столь глубоко понятый и так ярко раскрытый в романе, Эмиль Золя истолковал как проявление закономерностей, присущих капиталистическому обществу, и подошел к вопросу о причинах трагической судьбы рабочего.

* * *

«...Это был для меня новый мир, пришлось познакомиться с техникой, просмотреть множество специальных трудов, задавать вопросы целому ряду инженеров»⁶, — писал Золя в статье «Права романиста» о создании «Жерминаля». Масштабы подготовительных работ, богатство и разнообразие материалов к данному роману — огромны: с чувством глубокой ответственности подходил автор к созданию произведения, выдвигающего «вопрос, который станет актуальным в XX веке».

Роман, проблемы которого станут важнейшими в следующем столетии, требовал от писателя точного выбора места и среды, где будет развиваться действие. Изучая документы о рабочем движении своего времени, Золя убедился, что угольные районы Франции представляют источник наибольшего беспокойства для эксплуататорских классов: конфликты, стачки, волнения чаще всего наблюдались именно там. Шахтеры были одной из революционно-активных групп рабочего класса.

К теме «борьбы труда и капитала» Золя подошел вооруженный разносторонними знаниями, которые позволили ему увидеть многие существенные моменты исторического процесса второй половины XIX века, раскрыть экономические причины социальной борьбы. В рабочих материалах писателя находятся записи об угольных кризисах и забастовках в Рикамари, Обене, Крезе, Фуршамбо, Монсу., сведения о которых были почерпнуты из прессы (из газет «Кри дю Пепль», «Энтрансижан», «Эко дю Нор») и дополнены книгами Гюйо — «Промышленные кризисы», Симонена — «Подземный мир», Симона — «Работница», де Лавеле — «Современный социализм» и многими другими. Заметки о рабочем вопросе, Интернационале, Жюле Гедде свидетельствуют об искреннем желании Эмиля Золя проникнуть в суть изучаемой проблемы⁷. Его интересовали технические вопросы, о чем дают представление заметки о беседах с главным инженером шахт, словарь технических терминов и шахтерских инструментов. Много записей относится к быту шахтеров: в них речь идет о профессиональных болезнях углекопов, об устройстве их домов и планировке шахтерских поселков.

Все эти данные, часто имеющие документальный характер, были перенесены в роман не непосредственно, но будучи пропущены через творческое воображение автора. В статье «Права романиста» Золя говорил об обязанностях писателя: «...состоят они в том, чтобы, используя все сведения, почерпнутые везде, где я мог их найти, воссоздавать живую жизнь»⁸.

Действие романа отнесено к концу 60-х годов, когда стачечное движение охватило многие угольные районы Франции и достигло высокого подъема. Бастовали горняки Луарского каменноугольного бассейна, Анзенских копей, углекопы департаментов Гар и Тарн. Некоторые длительные стачки, например летом 1869 года в Кантенском руднике района Сент-Этьен, были подавлены правительственными войсками, сопровождалась арестами и привлечением многих забастовщиков к суду. В письме к Ф. Маньяру — журналисту, сотруднику «Фигаро», Золя говорил, что изобразил в «Жерминале» «в обобщенном виде кровавые события, омрачившие последние годы Империи, в частности, стачки, случившиеся около

1869 года в Обене и Ла-Рикамари. Чтобы убедиться, достаточно перелистать газеты той поры»⁹.

Но забастовка в Анзене, начавшаяся в феврале 1884 года и продолжавшаяся два месяца, несомненно оказала сильное влияние на работу Золя, который именно в это время занимался собиранием материалов для «Жерминаля». Писатель сопровождал депутата Жиара в поездке по этому району, близко и детально ознакомился с условиями подземной работы, конкретизировал свои представления об избранной теме, полученные из книжных и газетных источников. Роман, который, как сказано в «Наброске» к нему, должен был показать «состояние войны между классами», обогащенный последними наблюдениями, насыщенный животрепещущими фактами, прозвучал как отклик на рабочее движение 80-х годов¹⁰. Современность, злободневность «Жерминаля» оценил журнал «Вестник Европы» — в статье публициста В. Андреевича сказано: «Один роман Золя может сделать больше, чем сделают тысячи статей, исследований и памфлетов. Всякий поймет, прочитав его, ясно и отчетливо самое важное зло того общества, в котором ему приходится жить... Золя — человек большого ума и огромного художественного таланта, и он написал книгу, которую, конечно, можно назвать одной из самых важных книг конца этого века...»¹¹.

* * *

Система семейно-наследственных связей, которые соединяли более или менее прочными нитями романы серии «Ругон-Маккары» и составляли внешнюю основу ее композиции, менее всего ощущается в «Жерминале», хотя и упомянуто здесь, что тяжелое детство Этьена Лантье — внука Антуана Маккара, сына прачки Жервезы и бездельника-демагога Огюста Лантье — прошло в «Западне»: «...грязное белье посреди прачечной, беспробудное пьянство, оплеухи, от которых трещали скулы...». Затем работа подручным у кузнеца Гуже, отъезд в Лилль, жестокое столкновение с начальником железнодорожных мастерских, безработица: «ни единого су, ни ломтя хлеба», бродяжья жизнь... Но Золя отнес на периферию романа те немногие эпизоды, в которых сказыв-

ваются отягощенная наследственность представителя ветви Маккаров — Этьена Лантье. «Он ненавидел водку, в нем говорило отвращение младшего отпрыска целого поколения пьяниц, которое алкоголем подорвало весь его организм; каждая капля водки становилась для него ядом».

Строгая, заполненная трудом жизнь оставляла мало места для развития наследственных пороков. Внимание Эмиля Золя, работавшего над образом Этьена Лантье, привлечено было к проблемам социальной психологии. Механик из Лилля быстро освоился в новых условиях труда и новой среде. Тяжесть работы в забое, ужаснувшая Этьена в первый день, перестала казаться ему непереносимой: он «привык к угольной пыли, хорошо видел в темноте, обливался потом, не обращая на это внимания», мог пролезть теперь в такую щель, «куда раньше не отважился бы даже просунуть руку», свyksя с мокрой одеждой, которую не снимал с утра до вечера... Через три недели Этьен стал одним из лучших откатчиков в Ворё: он приобрел такую ловкость и быстроту, что «удивлял всех товарищей по забою, ... никто не мог быстрее докатить одним толчком вагонетку до ската» и так ловко прицепить ее к канату, как Этьен. На памяти Маэ — потомственного углекопа — «это был первый случай, когда рабочий так быстро осваивался с шахтой»; Маэ поражали «мужество и настойчивость» этого человека. Шахтеры «приняли его в свою среду и считали настоящим углекопом».

Но обратиться к данной среде — значило показать «ужас каждодневной пытки голодом, ... нищету, фатальную неизбежность физического и нравственного вырождения», не умолчать о пороках, вызванных жестокой бедностью и «скученностью человеческого стада»¹². Реалистический подход к изображению среды в «Жерминале» с неизбежностью обусловил острую трактовку писателем значительных социальных проблем и расширил его понимание принципа наследственности.

«...Сто шесть лет на одного и того же хозяина», — одно поколение за другим, сыновья за отцами, — так они и работают. «Каково? Не многие буржуа могли бы привести так обстоятельно свою родословную». Старик Бессмертный рассказывал Этьену о своей семье, и целая

шахтерская династия вставала в его воспоминаниях. Первую шахту Компании так и называли «жилой Гийома» по имени пятнадцатилетнего мальчишки, открывшего в 1760 году каменный уголь в Рекийяре. Это был дед Бессмертного — первый Маэ. Потом работал в Ворё отец — Николя Маэ, «тут и погиб», не дожив до сорока лет («земля вдруг осела; она выпила из отца всю кровь и раздробила кости»). Двое дядей Бессмертного и три брата «тоже сложили тут свои головы, — только это было позднее». Сам он, Венсан Маэ, сорок пять лет проработавший под землей, трижды «изодранный в клочья», остался жив («ноги не в счет»); оттого и слывет ловкачем. Целы пока и сын его — Туссен Маэ, и внуки — Захария, Катрин, Жанлен, работающие в забое.

«Половину рабочих убивают в шахте, а другую — морт голодом». Уцелевшие члены семьи Маэ принадлежали к другой половине. Достаточно взглянуть на пятое поколение шахтерского рода, чтобы увидеть, до какой степени истощили непосильный труд и полуголодное существование жизненную силу корня Маэ.

Старший — Захария, двадцати одного года, «тощий, неуклюжий, с длинным лицом и реденькой бородкой, ... выглядел малокровным, как и вся семья».

У Катрин — очень хрупкой для своих пятнадцати лет, физически недоразвитой, — мертвенно бледное лицо, уже успевшее увянуть, невыспавшиеся глаза, измученные и скорбные. Все ее слабое тело, «казалось, было полно усталости...»

Одиннадцатилетний Жанлен — «такой маленький», с бесцветным обезьяньим, гримасничающим лицом и чахлым телом, с тонкими руками и ногами, распухшими от золотухи — недетски озлоблен: «его сердило, что он уж очень хилый».

Девятилетняя калека Альзира, кроткая, разумная девочка, конечно, не избежала бы работы в шахте, если бы не горб.

А дальше выстроились шестилетняя Ленора и четырехлетний Анри. Им еще пять-шесть лет ждать, пока их спустят в шахту, но она уже успела взять у них часть жизненной силы.

Жена директора, госпожа Энбо, показывая гостям — господам из Парижа — шахтерский поселок, выступая в

роли «проводника по зверинцу» и решаясь заходить только «в самые опрятные дома», заглянула и к Маэ. «Какие славные дети, — сказала приезжая дама при виде Леноры и Анри, в душе находя их ужасными: у них были непомерно большие головы...» Ни один из младших Маэ не избежал воздействия жестоких условий, стиснувших их жизнь и не оставивших возможности естественного, здорового развития.

Портреты представителей пятого поколения, взятые в связи с родословной Маэ, конкретизируют идею бесчеловечной капиталистической эксплуатации, доносят ее во всей физической наглядности и жизненной осязаемости. Но они представляют интерес и для характеристики эволюции некоторых теоретических понятий Эмиля Золя. Проблемы наследственности, к которым Золя сохранял пристальный интерес с начала творческого пути, истолковывая их, однако, в узко биологическом плане, стали привлекать внимание писателя другими своими, весьма существенными сторонами.

Говоря в «Жерминале» о воздействии условий жизни на человека, Золя касается в высшей степени важного вопроса — наследования так называемых приобретенных свойств. Ставя в связь неблагоприятные условия существования, особенности внешней среды и физические изменения, которые накапливаются в жизни ряда поколений и с несомненностью, наконец, проявляются, писатель увидел интересовавшие его проблемы в новом, социальном аспекте.

* * *

Шахта Ворё, «распластавшаяся в ложбине, точно хищный зверь», сожравший так много человеческого мяса, что «ему трудно было дышать», — составляла лишь небольшую часть владений каменноугольной Акционерной компании.

Старик Бессмертный рассказывал Этьену: Компания, может быть, и не так богата, как соседняя, в Анзене, но ворочает миллионами. Девятнадцать шахт, из них тринадцать действующих; концессии на земли для разработки в шестидесяти семи коммунах; десять тысяч рабочих; пять тысяч тонн добычи в сутки; железная дорога

соединяет все шахты... Владельцы этих богатств находились где-то далеко от «черной страны», в неведомом и недоступном месте; в голосе старика звучал, казалось, «религиозный трепет», словно он говорил о «святилище, «где таилось тучное и ненасытное божество; все они приносили ему в жертву свою плоть, но никогда не видели его».

Действительно, главные фигуры Компании в «Жерминале» не появляются; вместо их портретов Золя предпочел дать это широкое обобщение, которое привлекает внимание не к отдельным лицам, но ко всему классу собственников. Когда позднее, во время забастовки, шахтеры пожелают узнать, куда им следует обратиться со своими требованиями, директор Энбо ответит неопределенным жестом: «Вам надо обратиться туда...» В Париж, очевидно. Но делегаты не были уверены. «Раскрывалась какая-то наводящая ужас даль, где в таинственной кумирне восседает на престоле некое неведомое божество. Никогда они его не видели и не увидят, они только чувствовали, как его непостижимая сила давит издали на судьбы десяти тысяч рабочих в Монсу. И когда директор говорил, за ним стояла эта сокрытая от них сила...»

Собственно Компанию представляет в «Жерминале» Леон Грегуар — совершенно незначительная фигура, самый мелкий из акционеров, получающий соответственно и малую часть доходов. Выбор, сделанный Эмилем Золя, был в данном случае несомненно оправдан; он позволил писателю раскрыть существенные типические явления, беря их в обыденных, устоявшихся формах.

Одна акция, купленная в 1760 году, при основании каменноугольной Компании, прадедом Леона Грегуара за десять тысяч франков, хранимых в чулке, вот уже целое столетие питала семью «без всякой затраты труда». Это семейное «божество» предоставляло Грегуарам «просторное ложе лени, ... так велось от отца к сыну». Не одно поколение праздных людей пользовалось все более щедрыми дарами «феи домашнего очага». Капитал, который некогда «робко и с опаской» вложил в акционерное предприятие управляющий Пиолоной, стал при правнуке его давать уже «сказочно быстро» возрастающую прибыль. Стоимость денье (акции) «за сто лет

увеличилась в сто раз». Цена акции могла подниматься: Леон Грегуар не спешил продавать ее по высокому курсу; она могла падать — владелец оставался спокоен («Цена поднимется, как бог свят!»). Все Грегуары были проникнуты «несокрушимой верой в копи». Им казалось, что деньги сохраннее будут в земле, откуда их извлекают углекопы — целые поколения изнуренных людей — «понемногу», безостановочно, каждый день.

«Не надо только слишком жадничать», — говорил Леон Грегуар, проживая сорок тысяч франков дохода от денье «без шума», спокойно, благодушно и даже «с чувством благодарности» к неоскудевающему кладу, зарытому в земле (видимо, о том времени, когда денье Грегуаров набирало цену, рассказывал Катрин старик Бессмертный: в шахте «десятилетние девочки носили уголь на плечах по неогороженным лестницам. Бывало, если какая-нибудь из них срывалась со ступеньки или из корзины падал кусок угля, тогда три или четыре подростка летели вниз головой»). Неисчерпаемость недр земли; неиссякаемое, казалось, терпение людей, трудом которых «честно жил» Леон Грегуар, внушали ему незыблемую уверенность в том, что и впредь денье будет кормить и его и потомство: «Я убежден, что и внуки Сесили будут получать с него деньги на белый хлеб». Новшества в технике разработки угольных залежей, сулившие увеличение дохода, вызывали сомнение у Грегуара; он предпочитал старые, «надежные», «патриархальные» формы эксплуатации, отвергал риск и спекулятивные сделки. «Я живу спокойно; было бы очень глупо с моей стороны забивать себе голову делами и заботами... У нас на жизнь хватит».

При всей своей заурядности, ординарности семейство Грегуаров задумано было интересно. Образы их не развернуты, однако и не обеднены. Они соответствуют жизненному содержанию этих персонажей. Растительное бытие, почти сведенное к пищеварительным функциям; существование инертное, без действия, без событий, не заключало в себе материала для сложных психологических характеристик. Сверх того, что написано о Грегуарах в «Жерминале», о них нечего более сказать. По масштабам они несоизмеримы с крупными хищниками, рвущимися к добыче, — эти рантье с «умеренными»

аппетитами, эти наследственные владельцы всего одной акции из двухсот восьмидесяти восьми, выпущенных Компанией в период «каменноугольной горячки». «Патриархальность» Грегуаров, не прилагающих никаких усилий, чтобы умножить свои прибыли, не позволяет соотносить их, например, с агрессивными Ругонами в любом из романов. Но образ Грегуаров (Золя почти не разделяет их: отец, мать, дочь имеют как бы одно лицо) типичен для весьма существенной стороны капиталистических отношений.

Философия паразитического существования несложная, но твердо усвоенная (Леон Грегуар с некоторым превосходством говорил запутавшемуся в делах Денелену: «...моя акция спокойно лежала в ящике и кормила меня, хотя я ничего не делал»); наивно-циничная убежденность в своем «естественном» праве пользоваться трудом других (разве доходы от денег «идут на что-нибудь дурное?»); глубоко укоренившаяся собственническая мораль, диктующая незлым, по-видимому, людям поступки жестокие (о чем они, впрочем, не подозревают), — все эти стороны до определенного момента могли бы и не бросаться в глаза, поскольку Грегуары — рядовые, тихие хищники, и так невозмутимо мирно течет жизнь в идиллической Пиолене.

Но в усадьбу Грегуаров придет жена Маэ с детьми. В повседневной обстановке встретятся лицом к лицу и расстанутся без столкновения представители двух семей: одной — нищей, но создавшей своим трудом все богатства округа, и другой — спокойно и уверенно этими богатствами пользующейся. Грегуары останутся в атмосфере сытости и полнейшего благополучия; Маэ покорно и безнадежно уйдет. Однако особая сила этого обнаженного социального контраста в том и заключена, что он взят из каждодневной действительности и обеими сторонами воспринимается как нечто незыблемое (жене Маэ предстоит еще многое пережить, пока она возмутится, начав размышлять о справедливости и несправедливости). К проблеме композиции Эмиль Золя сохранял постоянный интерес и с великолепным искусством пользовался ее возможностями, внося психологические оттенки, усиливая эмоциональную окраску сцен (что с таким блеском достигнуто, например, в «Западне»).

Но в «Жерминале» композиция выполняет наиболее важную функцию. В процессе сопоставлений контрастирующих планов создается образ целого, предоставляющий читателю возможность выйти за пределы данной ситуации, в область широких социальных обобщений и оценок; внешне обособленные линии раскрываются как две стороны одного и того же явления — общества, построенного на эксплуатации; композиция выступает как средство, дающее возможность выразить суть идейной концепции произведения.

* * *

«Люди, к сожалению, не изобрели еще способа жить без еды». Жена Маэ убедилась, что на этот раз буфет совершенно пуст: ни корки хлеба, ни остатков еды, «ни даже кости, которую можно поглотить», — никакой возможности продержаться «до субботы», если лавочник Мегра не продлит кредит или добрые господа из Пиолены не дадут сто су. Экономические дела семьи Маэ «спутала беда — пришлось уплатить двадцать франков сапожнику», грозившему подать в суд. От этого нерадостного события, не такого уж редкого в доме Маэ, протянулась нить к большому реалистическому обобщению.

О длительности и тяжести пути в Монсу и затем в Пиолену можно судить по тому, как много сменилось по дороге местностей, через которые шла Маэ с двумя младшими детьми: пустыри, окраина деревни, превращенной в фабричное предместье, сарай, длинные заводские постройки с высокими трубами, извергавшими копоть; большая дорога, утопающая в грязи, черной и липкой, «как разведенная сажа»; заброшенная старая шахта Рекийяр. От Маршьенна на протяжении двух миль снова дорога, «прямая, точно лента, смазанная дегтем». Монсу с маленькими кирпичными домиками для рабочих. Церковь. Танцевальные залы. Пивные. Кофейни. Сахарный завод. Канатная фабрика. Заводские корпуса Компании, склады, мастерские, двухэтажные дома для начальства, особняк директора в виде швейцарской горной хижины, лавка Мегра... Это был бесконечный путь. «Маленькие следы, остававшиеся на дороге», виднелись всюду, где проходила Маэ с детьми.

«Я опять пришла, господин Мегра... Послушайте, вы ведь не прогоните меня, как вчера... Два хлеба, не больше, господин Мегра. Я ведь человек рассудительный, я не прошу кофе...» Маэ изъяснялась «короткими мучительными фразами». Мегра отрицательно качал головой. Женщина так ждала помощи откуда бы то ни было, что, не отличавшаяся набожностью, остановилась на дороге, «как вкопанная», с надеждой глядя на встретившегося кюре: «Ей вдруг представилось, что священник непременно должен ей чем-нибудь помочь». Улыбнувшись детям, он прошел мимо... Если и господа из Пиолены не дадут ста су, «тогда хоть ложись и умирай». Осталось еще два километра.

«Дитя мое, исполни свой небольшой долг» («...remplis ton petit office»),—обратилась г-жа Грегуар к дочери, когда изъясная и голодная Маэ с детьми была допущена служанкой в столовую, где хозяева Пиолены задыхались «от жары и переполненного желудка».

Le petit office — это была необременительная нравственная обязанность, которую возложили Грегуары на дочь Сесиль: помощь бедным входила в их понятия о хорошем воспитании. Милосердие они понимали «разумно»: это избавляло их и от глубокого сострадания к несчастным и от значительных трат.

«Маэ были горды и никогда еще не просили милостыни». Но не по этой причине мать с детьми ушла из Пиолены, так и не получив монеты в сто су, на которой были сосредоточены все ее мысли, а потому, что у Грегуаров «были правила». Они «постоянно боялись обмана», опасались оказать «поддержку пороку», заботились о добродетели неимущих и «никогда не давали денег, никогда! Ни десяти су, ни двух су...», подавая милостыню только натурой.

Ожидая, пока принесут узел со старым платьем для бедных, хозяин Пиолены беседовал с Маэ. Семеро детей? Г-н Грегуар «даже привскочил от негодования». Давно ли работают в копах? «Бледное лицо Маэ озарилось горделивой улыбкой»: семья мужа — с незапамятных времен... Это началось, никто не помнит, когда, ... с того дня, «как первый раз ударили кайлом в Рекий-яре». «Но согласитесь сами, моя милая, что и рабочие далеко не всегда поступают разумно, ... пьянствуют, зале-

зают в долги...» Маэ степенно согласилась, что так бывает, однако муж ее не пьет, «а дела наши оттого идут не лучше»; но, испугавшись, не задела ли хозяев, добавила, что главное ведь — это жить, «как бог послал». Г-н Грегуар «весьма одобрил ее».

Ничтожная «разумная» филантропия ни в малейшей степени не должна была затрагивать «долгих блаженных часов пищеварения», из которых состояла жизнь владельцев Пиолены: «им стало скучно и неприятно видеть перед собой такую нужду». Но зрелище этой отчаянной бедности не заставило их отступить от незыблемых правил. «Мы не можем». Г-н Грегуар отказал Маэ наотрез «с таким видом, будто исполнял некий долг». Впрочем, отзывчивая Сесиль несколько превысила свой *petit office*. Заметив, что дети пристально, не отрываясь, смотрят на сдобную булку, она протянула им два ломтя; но затем взяла их обратно и велела подать себе старую газету. «Погодите, вам завернут, поделитесь дома с братьями и сестрами». Ленора и Анри благоговейно приняли этот дар, который, однако, до дома не смогли донести. Описание обратного пути Маэ заняло всего две строки. В обратном порядке разворачивалась знакомая панорама, но что из того? Маэ шла, все равно ничего не видя: «не видела ни пустынных полей, ни черной грязи, ни тусклого неба: все кружилось у нее в глазах». А самого Маэ все утро, «пока он работал, задыхаясь в штольне», мучила мысль, что в доме пусто.

* * *

Впечатление от картин гнетущей нужды, унижений, горя вряд ли может быть смягчено описанием счастливых дней — праздников и развлечений в округе Монсу, ибо удовольствия здесь скудны, грубы, а отдых напоминает тяжелое похмелье. Последнее июльское воскресенье — местный праздник, пиршество в каждом доме, когда запах вареного кролика на день вытесняет более привычные в поселке ароматы лука. Гулянье на ярмарке вдоль дороги в Монсу, в облаке черной пыли, которая поднимается, словно грозовая туча. Переполненные кабачки. Заведение «Вулкан», где на дощатой эстраде выступают пять певичек из Лилля — публичные женщи-

ны «самого низшего пошиба, с чудовищными телодвижениями и чудовищными обнаженными телесами». За забором — петушинные бои. Любители внимательно смотрят на драку: у петухов «твердые, как железо, шпоры, их разодранные глотки кровоточат». В лавке Мегра играют на бильярде: можно выиграть фартук или штаны.

Много народу устремилось в кабачок «Сорвиголова»: там происходило состязание зябликов, о чем за неделю было объявлено афишами. Пятнадцать гвоздарей из Маршьенна принесли каждый по дюжине крохотных темных клеток: в них «неподвижно сидели ослепленные зяблики». Победителем станет тот из них, который в течение часа наибольшее число раз повторит свою песенку. Зяблики запели. Сначала робко; затем «разойдясь, ... возбуждая один другого, все ускоряли ритм и, наконец, залились трелями в таком неистовстве соревнования», что некоторые птицы, захлебываясь песнью, падали мертвыми. Гвоздари безжалостно подхлестывали соперников, приказывали им петь еще, еще и еще хоть малость («*encore, encore, encore un petit coup*»). «Человек сто зрителей молча, со страстным вниманием слушали эту адскую музыку», — одно и то же коленце, вразнобой повторяемое птицами.

Праздник заканчивали в танцевальном заведении вдовы Дезир «Весельчак». Уже темнело, три музыканта играли «с остервенением». Внесли зажженные лампы, и сразу все осветилось: «...красные лица, растрепанные волосы, прилипавшие к мокрым вискам, юбки, развевавшиеся в воздухе, насыщенном запахом потных тел... Зал тонул в рыжеватой пыли, стены дрожали», резкие звуки корнет-а-пистона напоминали тревожный паровозный свисток... Когда закончилась кадрили, от танцоров «валил пар, как от лошадей». Но молодые, поднимая оглушительный топот, продолжали отплясывать польку, «почти не видя друг друга — до того все вспотели». А когда какая-нибудь толстуха, получив подножку, валилась на пол со своим кавалером, музыкант приветствовал это падение неистовыми воплями медной трубы.

За столами пили пиво. Матери тут же кормили грудных детей. Дети постарше, угостившись пивом, ползали на четвереньках, «безобразничали без всякого стыда». Пиво из бочек вдовы Дезир «вдувало животы, вытекало

из носа, из глаз — отовсюду». Все сидели в такой тесноте, что каждый «плечом упирался в соседа; всем было весело, все расцвели, чувствуя близость друзей, и хохотали, растягивая рот до ушей...» Кажется, воссоздана в этой жанровой сцене народного праздника атмосфера, царящая на полотнах Питера Брейгеля Мужичко с их плотной материальностью, воскрешена патриархальная свобода нравов, дана картина беззаботного веселья... Но нет здесь ни изобилия земных даров, украшающих пир у Брейгеля, ни беззаботности.

Жена Маэ «лишь старалась казаться веселой, ...на сердце у нее было тревожно». Решивший жениться Захария уйдет из семьи, унеся с собой и заработок. Маэ спрашивала себя, как она будет сводить в хозяйстве концы с концами, «когда из ее тощего кошелька уплывут самые надежные гроши». И сам Маэ был озабочен тем же. Но мелькнула спасительная мысль взять жильцом Этьена. «У жены Маэ прояснилось лицо... Ей показалось, что они снова спасены от голодной смерти», к ней вернулось бодрое настроение, «и она заказала еще пива на всех».

У всех здесь были свои заботы. И в веселье людей ощущалось то же крайнее напряжение, которого каждый день требовала от них тяжелая работа, требовала вся их жизнь.

* * *

Этьен появился в Монсу в дни, когда назревал конфликт между рабочими и Компанией, готовящейся провести скрытое снижение заработной платы. Разговоры в кабачке «Авантаж» — «излюбленном месте углекопов», своего рода клубе — неизменно возвращались к этой теме. Захваченная общим кризисом Компания, разумеется, будет сокращать расходы, а «подтягивать животы придется, конечно, не кому иному, как рабочему». Но этот непосредственный повод для недовольства шахтеров: оплата креплений в забое отдельно от добычи угля, что уменьшало их заработок, — не был единственной причиной возмущения рабочих: его накопилось достаточно; и оно скоро будет искать выход.

Посетители «Авантажа», в том числе и Этьен, обсуждали с хозяином кабачка Раснёром проблемы и более широкие, чем этот конкретный повод для недовольства. «Рабочий больше не в силах тянуть такую лямку» и умирать с голоду в то время, как буржуазия, разжиревшая после 1789 года, «жрет так жадно», что не оставляет трудовому люду даже крох со своего стола. Из несметных богатств, нажитых страной за сто лет после революции, разве «перепало хоть что-нибудь на долю рабочих?». Здесь приходили к мысли о том, что «столетие должно неминуемо завершиться другой революцией, на этот раз — рабочей. Будет разгром, который перевернет общество во всех его слоях, чтобы построить его вновь на основах справедливости и честности». Слова эти находили у Этьена живой отклик.

В романе речь идет о процессе духовного созревания героя, который в размышлениях, чтении, общении с людьми вырабатывает свой взгляд на важнейшие общественные вопросы. Характеризуя проблемы романа и линии развития главных героев «Жерминаля», Эмиль Золя писал: «Пролетарский мозг Этьена понемногу наполняется социалистическими идеями»¹³. Однако далеко не ясное представление о законах исторического развития и путях общественной борьбы не дало Эмилю Золя возможности показать героя, наделенного подлинно пролетарским мировоззрением, способного стать действительно вожаком масс. Но так или иначе, изменения, происшедшие в сознании Этьена, существенны. «Рой смутных мыслей, дремавших до сих пор у него в голове, оживал, кругозор его стал шире», инстинктивное возмущение, вызванное «глухим брожением среди товарищей», приобретало более осознанные формы; перед ним вставал ряд вопросов: «Почему одни живут в нищете, а другие — в довольстве? Почему одни страдают под пятой у других?..» Чтобы ответить на эти и на многие другие вопросы, он принялся за учение со всем пылом «снедаемого жаждой знания человека», выписывал и жадно поглощал множество книг, читая ночи напролет.

Золя сказал о трудностях духовного роста Этьена, который искренне стремился к знаниям и с огромной энергией, в одиночку, преодолевал сложности социальных наук. Но «беспорядочное чтение не могло, конечно,

выработать у него какого-либо определенного мировоззрения, ... все теории смешались в его понятии. Господствовала над ними все же идея Карла Маркса: капитал — результат эксплуатации, труд имеет право и обязан отвоевать награбленные богатства». Но Этьена воодушевляли и проект Прудона, согласно которому гигантский обменный банк, основанный на принципах взаимного кредита, уничтожит всяких посредников; и идея Лассалья о кооперативных обществах, учрежденных на государственные дотации...

Говоря о трудном духовном созревании Этьена Лантье, Эмиль Золя выдвинул на заметное место те стороны личности героя, которые ощутимо станут мешать его становлению в духе коллективизма. Растущая популярность Этьена, чувство, что он стал в поселке Двухсот сорока своего рода «центром, вокруг которого все вращается», пробудили в нем тщеславные, честолюбивые мысли. В Этьене произошла «заметная перемена»: он стал важен и «упивался собственной речью»; в нем проснулось заглушенное в пору нищеты стремление к благосостоянию. «Он поднялся ступенью выше» рядовых шахтеров, «приобщился к миру ненавистой буржуазии и, не давая самому себе отчета, находил удовлетворение в своем умственном превосходстве и достатке». Эти склонности не вытеснили вовсе у Этьена чувство товарищества, и осталось еще место для поступков искренних, в которых проявлялась рабочая солидарность. Во время забастовки Этьена «не пугали никакие жертвы. Он давно отдал все, что скопил из жалованья», чтобы помочь продержаться семейству Маз; он с болью и жалостью смотрел на жителей поселка, у которых не было ни топлива, ни хлеба. Но скоро вновь заявят о себе черты индивидуалистические, которые в развитии образа Этьена сыграли свою роль.

Отрицательное отношение Золя к политиканству Третьей республики, с которым он столько раз сталкивался в действительности, наложило отпечаток и на образы персонажей, представляющих в романе различные политические партии и характеризующих особенности рабочего движения во Франции конца XIX века.

Плюшар, к которому близко стоит Этьен Лантье, знавший его еще по Лиллю и поддерживающий с ним

оживленную переписку, принадлежит к группировке гедистов — наиболее последовательной и революционной в 80-х годах. Но «деятельному и честолюбивому» Плюшару свойственны те же тенденции, что и Этьену.

Поссибилист, постепеновец Раснёр, забойщик, уволенный Компанией после забастовки, открыл кабачок и «наживал деньги, раздувая мало-помалу недовольство» в сердцах бывших товарищей. Эта ироничная характеристика охватывает обе стороны двойственного облика Раснёра, который сохранял репутацию оппозиционера, но при этом всегда стоял за «благоразумные» требования, советовал добиваться только «возможного», и случалось, что, забывая давнюю обиду — свое увольнение, начинал защищать Компанию.

Образ механика шахты Ворё, анархиста-бакунинца, русского эмигранта Суварина, который жил, «презирая всякие узы, оставаясь стойким, не зная ни тщеславия, ни радостей жизни», фанатически проповедуя свою программу («Поджигайте города! Вырезайте целые народы...»), несет в себе черты литературной схемы.

Эмиль Золя не увидел людей, которые обладали бы необходимыми задатками и нравственными достоинствами, чтобы вести за собой народ. Более обстоятельное, углубленное постижение автором «Жерминаля» исторического опыта Парижской Коммуны позволило бы ему сделать выбор точнее и поставить во главе народного движения (пусть даже в ограниченных масштабах) фигуру более последовательную и определенную, чем Этьен Лантье, в главном мало напоминающий передовых рабочих-революционеров Франции.

События после сходки на Девьей поляне, где решено было начать забастовку, могли бы дать Этьену возможность выступить подлинным вожаком масс. Тревога в округе нарастала: «если приложить ухо к земле», можно было «услышать топот ног», «народ вдруг заметался по дорогам»; нужны были организующая воля и разум, чтобы направить движение. Этьену это оказалось не по силам и его «мучила оскорбленная гордость вожака, чувствующего, что масса ускользает из-под его руководства». Действительно, к шахте Жан-Барт, где надо было в первую очередь остановить работы, толпы углекопов «устремлялись без предводителей, безоружные, враз-

брод, как течет по склонам вода, выступившая из берегов». И в дальнейшем Этьен не раз затеряется в толпе; внимание писателя будет приковано уже не к нему, но к действиям шахтерской массы: здесь Эмиль Золя делает принципиально важные наблюдения.

Разрушение шахты Жан-Барт, по-видимому, можно было бы рассматривать, как разгул стихии, буйство инстинктов уничтожения, вырвавшихся на волю. В отблесках пламени вопящие женщины, набросившиеся с железными полосами в руках на генераторы и топки, «казались окровавленными — потные, простоволосые, как ведьмы на бесовском шабаше». Мужчины раздобыли молотки. Но перед этим торжеством разрушения был момент, который нечто проясняет в данной сцене: когда начали рубить канаты и пронзительный звук пилы, режущей сталь, казалось, наполнил шахту, все замерли — «смотрели и слушали, охваченные волнением». Маз, стоявший в первом ряду, следил с суровой радостью, как укрощали хищного зверя: «словно зубья пилы, перегрызавшие канаты этой проклятой дыры, куда больше никому не придется спускаться, навек освобождали рабочих от их общего несчастья». И когда забастовщики, покончив с Жан-Бартом, двинулись дальше, они перестали быть неистовствующей толпой. Этьен выравнивал колонну, впереди шли женщины, некоторые были вооружены палками. Прожженная, жена Левака, Мукетта «маршировали в своих лохмотьях, словно солдаты, отправляющиеся на войну».

Разные типы рабочих рисует Эмиль Золя, иногда лишь несколькими штрихами, разные уровни сознания показывает в сцене бунта. Масса шахтеров не однолика. Какой-то из забойщиков Жан-Барта примкнул к забастовщикам «из желания отомстить хозяину». А старый шахтер Кандье, оставленный охранять шахту Миру, один держался против целой группы бастующих, не позволяя остановить работы: «Я сказал, что не подпущу вас к канатам. Не толкайтесь, а то я на ваших глазах брошусь в шахту... Я такой же рабочий, как и вы». Рабочий, полвека отдавший шахте, но с сознанием непробудившимся, «он так же, как и забойщик, имел слабое представление о солидарности», над которой у него решительно преобладал дух повиновения хозяевам. «Меня поставили сто-

рожить, и я сторожу, — твердил он. — Дальше этого разумение дядюшки Кандье не шло».

Маэ убеждал старика: «Это наше право! Как же добиться всеобщей забастовки, если не заставить товарищей быть с нами заодно?» К этой мысли он сам пришел недавно и трудным путем. Но на других это упорство дядюшки Кандье действовало по-иному: «...слова его будили где-то в глубине их сознания отзвуки солдатского послушания, братства и покорности судьбе». Толпа оставила шахту Миру с ее защитником и устремилась по дороге, не замечая усталости, не чувствуя разбитых, израненных ног. «В Мадлен! В Кручину! Хлеба! Хлеба!» Снова забастовщиков подхватил вихрь.

Есть некоторая закономерность в приступах жажды разрушения, охватывающей бунтующих. Они не могут сдерживать ярости при виде конкретного воплощения зла, причинявшего им беды. Когда громили шахту Гастон-Мари, гнев обрушился на водоотливную машину: «...мало было остановить ее, заглушить последнюю вспышку пара, на нее набрасывались, как будто это был человек, которого хотели лишить жизни». С такой же яростью накинулись и на предателя Шавая: «В колодец его! В колодец!» Так позднее появилось в романе и ошеломляюще резкое натуралистическое пятно: сцена дикой расправы обезумевших женщин с лавочником Мегра.

Шествие забастовщиков, картины погрома в шахтах часто истолковываются как разлив стихийных, бессознательных сил, разгул животных инстинктов. Однако Золя в контексте этих сцен поместил мотивировки действий и раскрыл такие состояния людей, которые в пределах только инстинктивной сферы, изолированно, вне процесса сознания рассматриваться не могут. «Старая фламандская кровь, густая и спокойная», разогревалась медленно, «воспаленный мозг» бунтующих «издавна жгла мысль о возмездии», они «ненавидели плохо оплачиваемый труд, а их голодный желудок требовал хлеба». И разрушительные действия их, показанные в романе, — выражение и своего рода итог длительного подспудного процесса: «...отравленный гнойник озлобления медленно назревал и должен был наконец прорваться; бесконечные голодные годы вызвали мучительное желание насытиться избиением и разгромом».

Зрелище этой грозной энергии, этот красный призрак революции («la vision rouge de la révolution») вызывает у Золя двойственное чувство. Интонации тревоги звучат в его размышлениях о грядущих временах, когда «предоставленный самому себе своевольный народ будет так же метаться по дорогам и проливать кровь богачей, рубить им головы и сыпать золото из разбитых сундуков». Но значение «первого толчка», который заставил эксплуататоров трепетать от страха, писатель выразил с эпической грандиозностью.

Величавое движение прозы Эмиля Золя, торжественность чеканной ритмики, которая легко перелagается в строфы поэмы, придает массовым сценам «Жерминаля» патетическую эмоциональность, героическое звучание.

Инженер Негрель знал всех шахтеров в Ворё, но, увидев, как по дороге «вся эта масса катилась единой глыбой, ... слитой, ... сжатой», сказал: «Никого не узнаю!»... Они действительно были неузнаваемы.

Les yeux brûlaient,
On voyait seulement les trous des bouches noires,
Chatant la Marseillaise,
Dont les strophes se perdaient en un mugissement confus,
Accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure.
Au-dessus des têtes,
Parmi le hérissment des barres de fer,
Une hache passa, portée toute droite;
Et cette hache unique,
Qui était comme l'étendard de la bande,
Avait, dans le ciel clair, le profil aigu
D'un couperet de guillotine. . .
A ce moment, le soleil se couchait,
Les derniers rayons, d'un pourpre sombre,
Ensanglantaient la plain.
Alors, la route sembla charrier du sang. . .

(«Глаза блистали, виднелись одни зияющие черные рты, поющие «Марсельезу», строфы которой терялись в смутном гуле, под аккомпанемент сабо, ударяющих о мерзлую землю. Поверх голов, посреди леса железных прутьев, блеснул топор; острый профиль этого единственного топора, как знамя, рисовался на светлом небе, подобно лезвию гильотины... Солнце уже садилось: последние лучи темным пурпуром, как кровью, заливали равнину. И вся дорога словно струилась кровью».

В дни выхода романа в свет, в марте 1885 года, Золя писал Эдуарду Роду о своих творческих намере-

ниях в этом произведении: он хотел, чтобы в «грозном реве толпы» прозвучала рвущаяся наружу «боль целого класса». Автор «Жерминаля» этого достиг.

* * *

«Тишина наступила сразу, на другое же утро». Но забастовка в шахтах распространялась все шире. Кручина, Миру, Мадлен, как и Ворё, Фетри-Кантель, Победа — все бастовали. «На вторжение военной силы, оскорблявшее гордость углекопов, они ответили сплоченностью и упорством», держались «с угрюмым спокойствием» и молчаливой твердостью.

Этьен исчез еще в самый день бунта, укрывшись глубоко под землей, в заброшенной шахте Рекийяр. Его решение спрятаться так близко «сбило с толку всех ищеек». Убежище Жанлена, которое мальчишка еще раньше наполнил всякой ворованной снедью, чтобы наслаждаться ею в одиночестве, послужило приютом Этьену. Он жил здесь «в полном довольстве» и совершенной безопасности. Жанлен опекал его, снабжая всем, «вплоть до помады». Куча сена служила Этьену постелью, «в ровном и нагретом, как в бане, воздухе не чувствовалось сквозняков». Недоставало только света. Жанлену никак не удавалось раздобыть пачку свечей.

Да, Этьен тяготился безопасностью, сытостью в этом потаенном углу; он урезывал свою порцию сухого хлеба. «Но надо было жить: его задача еще не выполнена». Он снова и снова пытался себе представить, что делают его товарищи наверху. «Отступничество он считал бы величайшей подлостью» и скрывался лишь для того, чтобы, оставаясь на свободе, «давать советы и действовать».

Но в долгие дни вынужденного одиночества его стали одолевать «неясные мысли», которых он раньше в себе не знал. «Никогда еще Этьен не размышлял так много». В этой работе самопознания приобрели известную четкость неопределенные прежде мечтания, неоформившиеся желания, стали вырисовываться существенные черты натуры Этьена — его вкусы и склонности. И хотя принимал он решения «остаться с товарищами до конца, пусть даже придется околевать вместе с ними», раздумья его могли быть характерны для человека, которому еще

очень, очень далеко до кровной близости, органического слияния с народом.

Он не решался ответить себе на вопрос, «почему ему все опротивело» на другой день после иступленного шествия по шахтам. Но ответ все же был. Этьен с отвращением вспоминал «низость страстей, грубость инстинктов, запах всей этой разбушевавшейся голытьбы».

Хотя жизнь во мраке рекийярской шахты угнетала Этьена, тем не менее «он со страхом думал» о возвращении в поселок, к существованию среди обездоленных — «в одной куче, у одной общей лохани. Подумать тошно! Не с кем серьезно поговорить о политике. Скотское житье...» (*«Quelle nausée... Pas un avec qui causer politique sérieusement, une existence de bétail...»*). Этьен желал бы видеть их на более высоком уровне развития, расширить их кругозор, поднять до человеческой жизни в своем понимании, «но как далеко до этого. Он не чувствовал в себе достаточно мужества, чтобы дожидаться победы на этой голодной каторге».

Характеристика Этьена Лантье в процессе расширения социального плана «Жерминаля», по мере углубления общественно-политического конфликта, становится все менее привлекательной. И пусть не раз сказано в романе о его человечности, о боли, которую он испытывал, видя страдания других, об искреннем желании Этьена овладеть истиной, все же он начинал отдаляться от людей, за судьбу которых собирался бороться: все более ясно в нем проступала, пробивалась «душа одного из тех буржуа, которых он страстно ненавидел» (*«l'âme d'un de ces bourgeois qu'il exécrait»*). В часы долгих раздумий он уяснил свое отношение к массе, определил и взгляд на собственную личность. Честолюбивые его мечты приобрели совершенно конкретное содержание. «В ожидании лучшего (*«en attendant mieux»*) он хотел стать вторым Плюшаром», бросить физическую работу, заниматься исключительно общественной деятельностью, «но жить одному в чистой комнате под предлогом (*«sous le prétexte»*), что умственный труд поглощает жизнь целиком и требует полного спокойствия».

Через несколько дней после расстрела забастовщиков, когда Этьен убедился, что в нем видят единственного виновника несчастья и авторитет его в глазах шах-

теров упал, а пошатнувшееся влияние POSSИБИЛИСТА Рас-
нёра снова возрастает, он был искренне удручен. Но к
его огорчению явственно примешивалось сожаление о
том, что не сбудутся теперь его тщеславные мечты. Ведь
он уже видел: «Монсу у его ног, а там, вдали, Париж;
может быть, он станет депутатом и выступит с сокруши-
тельной речью против буржуа; это будет первая речь,
произнесенная рабочим с парламентской трибуны. А те-
перь всему конец!»

Но тяжело переживая крушение своей популярности
среди рабочих, мучительно раздумывая о степени своей
виновности в том, что одни погибают от голода, а другие
расстреляны, Этьен, восстановив события, сознал, что в
день бунта сам был захвачен неудержимой лавиной шах-
терского шествия и остановился беспомощно перед про-
рвавшимися разрушительными инстинктами. В Этьене
не оказалось задатков подлинного вожака масс. «Нико-
гда, кстати сказать, он не руководил ими, — они сами
вели его, заставляли делать то, что он не решился бы
сделать, если бы его не подталкивал людской поток,
устремившийся по дорогам позади него». Его еще про-
должало терзать глухое беспокойство, что во время ре-
шающих событий он был «не на высоте своей задачи».
Но дистанция между Этьеном и шахтерской средой все
расширялась: «сердцем он был уже не с товарищами»
(«il n'était même plus de cœur avec les camarades»). Он
испытывал страх перед разгневанным народом, перед
огромной массой, разбушевавшейся и неодолимой («il
avait peur d'eux, de cette masse énorme, aveugle et
irrésistible du peuple»), «мало-помалу она становилась
для него чужой»: Этьена отдаляло от товарищей «посте-
пенно развившееся стремление всего его существа под-
няться выше — к другому классу» («vers une classe
supérieure»). И, конечно, не в этом герое, столь очевидно
затронутом процессом буржуазного перерождения, про-
явился в романе Золя мятежный дух Жерминаля¹⁴.

* * *

Вскоре после выхода в свет романа «Жерминаль»
Эмиль Золя в полемическом письме Анри Сеару отстаи-
вал свои творческие принципы. Золя не принял упре-

ков, которые адресовал ему Сеар в статье, посвященной «Жерминалю». «...Вы говорите — условность персонажей, неподвижность фигур — каждая как бы застыла в одной позе. Так ли уж это справедливо в отношении «Жерминаля»? Не думаю». Он поясняет: упрощение образов второстепенных персонажей вызвано масштабами темы, эпическим размахом многофигурного, наполненного жизнью повествования. «Дело в том, что этот роман — гигантская фреска. Каждая глава, каждая клетка этой композиции оказалась настолько тесной, что все пришлось подать в уменьшенном виде». Но и «упрощение» не следовало понимать как недостаточную выразительность героев второго плана. Они «обозначены здесь одной чертой. Что ж, это мой обычный прием», — писал Золя.

Действительно, «одна черта», но тщательно отобранная, явно доминирующая в образе, придавала ему резкую характерность и не позволяла затеряться среди других.

«Однако посмотрите на главных героев романа — у каждого своя линия развития... Мне казалось, что в таком монументальном произведении, как мой роман, линии главных героев будут четко выделяться на фоне толпы и тем самым достаточно выразят мой замысел». Острый момент в споре Эмиля Золя с Сеаром имел касательство именно к замыслу. Критик, которым не была понята концепция автора, полагал, что в данном произведении вообще не следовало выделять обособленных персонажей, надо было изображать только толпу. «Не вижу, как это можно было бы осуществить, — недоумевал Золя. — Ведь я хотел показать именно взаимодействие и взаимовлияние отдельной личности и толпы. Как же я мог обойтись без отдельной личности?»¹⁵.

Осуществление этой значительной творческой цели — изображение процесса «взаимодействия и взаимовлияния» главных фигур и фона — требовало от автора величайшей точности в отборе типических обстоятельств, которые позволили бы проследить путь формирования образа, увидеть его динамику, установить точки соприкосновения героя со средой или отталкивания от нее. Жизнь Этьена Лантье доставила автору достаточно материала для решения данной задачи. Но образы супру-

тов Маэ открыли в ней новые аспекты, новые идейные и художественные возможности, существенно расширив и обогатив социальный план романа.

Представляется удачным выбор обстоятельств, при которых начинается движение (еще мало приметное) образа Туссена Маэ. Участие Маэ в торгах, объявленных Компанией среди шахтеров, дало ему пищу для размышлений. Торги на разработку участков — хитроумное изобретение, сулившее крупные доходы акционерам, навязывало угольщикам жестокие, асоциальные формы борьбы за существование, внося капиталистические принципы в рабочую среду. Речь идет о конкуренции в значении, близком к точному, о соперничестве, разъединявшем людей, оспаривающих друг у друга жалкий заработок, извращавшем отношения между ними. В паническом страхе перед безработицей, сбрасывая один за другим по сантимату с вагонетки, конкуренты наперебой снижали расценки («Tous les concurrents baissaient, inquiets des bruits de crise, pris de la panique du chômage»), ущемляя интересы товарищей, но теряя в то же время и собственную выгоду. Право на разработку получал угольщик, согласившийся на самую низкую цену.

Туссену Маэ, чтобы оставить за своей артелью пятьдесят метров лавы, «пришлось состязаться с товарищем», тоже не желавшим уступать. Маэ отвоевал себе участок; но что это была за победа! Даже штейгер Ришомм пробормотал, что при такой оплате артель ничего не зарабатывает. А Этьен взглянул с другой, очень существенной стороны, на торги и предприимчивых хозяев Компании: они «заставляют рабочих душить друг друга», и должен же этому прийти конец. Маэ, угрюмо молчавший после торгов, казалось, «очнулся»: «...Судьба проклятая! Давно бы пора!»

Дома по вечерам, когда слова Этьена «прорывали безысходный круг» вечной нищеты, каторжного труда и давали надежду, что изменится участь шахтеров, — «участь бессловесных животных, с которых стригут шерсть, а потом режут их», Маэ зажигался: «Вот будет встряска-то, а! Скоро ли это случится и как пойдет?». Но привычная покорность сковывала его. В конторе, получив сниженную плату по новой системе и выслушав обвинения секретаря Компании в том, что занимается

политикой (держит квартирантом Этьена и вступил в кассу взаимопомощи), Маэ не нашелся, что возразить. Но, выйдя, рассердился на себя: «Ах, я дурак, дурак! Я должен был ему ответить, ... нам есть нечего, а они со своими глупостями... Что же нам делать, черт возьми? Гнуть спину и благодарить?» Он был охвачен «и гневом и страхом» («travaillé à la fois de colère et de crainte»). А дома «целый дождь горячих слез» хлынул из глаз Маэ, когда он бросил на стол пятьдесят франков, которых нехватило бы для всей семьи даже на хлеб. Но и в других домах раздавался «воплъ нищеты», и женщины с плачем выбегали на улицу, «как будто потолки комнат не могли выдержать их стенаний».

Развитие образа Маэ устремлено к сцене, которая для него имеет значение кульминации: в ней дан своего рода результат внутреннего движения, Маэ показан с новыми чертами, которые в нем сложились, открылись... Это — сцена встречи шахтерской делегации с директором Компании Энбо.

В столовой гости директора молча, «не смея пошевелиться» («n'osant plus remuer»), прислушивались к доносившимся из гостиной грубым мужским голосам. Скоро стал слышен только голос Маэ. Директор был изумлен, увидев его среди делегатов: «Такой примерный рабочий, такой здравомыслящий человек, старейший углекоп в Монсу... Нехорошо, нехорошо!» Маэ и сам, «скрепя сердце», согласился участвовать в делегации; жена разделяла его опасения. «Когда настала пора действовать, ими обоими, хоть они и сознавали несправедливость своей горькой участи, вновь овладела покорность, унаследованная от многих поколений, страх перед завтрашним днем...» Все же он подавил сомнения, и свои, и жены. «Бросить товарищей — нечего сказать, хорошо! Я свой долг исполняю». Но узнав, что ему предстоит говорить от имени делегатов, Маэ «онемел от изумления... Я не сумею. Я наговорю глупостей».

Однако подыскивать слова Маэ не пришлось: слова жили в нем. «Мгновениями он удивленно прислушивался к своей речи, словно кто-то другой, а не сам он говорил тут перед директором. Столько всего накопилось в душе — он даже и не знал, что все это в ней таилось...» Золя, не давая пространного психологического анализа, запечат-

лел исключительной важности момент, когда выходит наружу, приобретает форму, выступает в значении акта сознания, становится понятием все то, что до сих пор относилось к области неясных чувствований. «...Сердце не могло сдерживать горькой обиды». Но обида была общая. Маэ ощутил за собой всех, кто остался в поселке, и дальше — в Монсу. «Он говорил о нищете всех своих товарищей, о тяжком труде, о скотской жизни», о слезах голодных детей. «Мы ушли из шахт и не спустимся туда, пока Компания не примет наши требования», — сказал Маэ. Другие делегаты во время речи Маэ перестали замечать подавлявшую их роскошную обстановку директорской гостиной, но обратили взоры на директора: «Куда он клонит, что ему за интерес лгать им, сколько он крадет?», стоя между рабочими и хозяевами. А слова Маэ они одобряли молча, «кивками». И покинули дом Энбо, «храня грозное молчание».

Когда еще раз встретились делегаты с директором, вновь говорил Маэ от имени шахтеров, с которыми вместе вступил на путь протеста. Это и о нем, и о его товарищах писал Эмиль Золя: «...Еще никогда так не расступались тесные границы их умственного кругозора, никогда не раскрывались такие широкие дали перед этими изголодавшимися мечтателями... Ничто не могло бы поколебать их уверенность в том, что наконец они вступят в царство справедливости... Вера заменяла голодным хлеб, она их согревала в нетопленном доме...» И хотя голод уже «хватал людей за горло», делегаты отвергли ничтожные уступки дирекции. «Нет! Нет!» — говорили они, гневно хмурясь. Отношения шахтеров и Компании приобрели совершенную ясность. «Расстались врагами».

* * *

Жена Маэ «до такой степени изменилась, что Этьен не узнавал ее». Изменение это стало заметно не сразу. Недоверчиво она покачивала головой, когда Этьен говорил о Республике, которая «даст хлеба каждому». Вторую республику, 1848 год Маэ помнила: в тот «злополучный год» они с мужем, только поженившись, «остались без всего... Ни гроша..., нечего было есть, работа останавливалась во всех шахтах. Да что там! Беднота выми-

рала; то же, что и теперь». Она принимала это за непреложный порядок, хотя внутренне и не соглашалась с ним: «хуже всего то, как подумаешь, что ничего нельзя изменить»; и внушала мужу, что они мало выиграют, если будут идти наперекор начальству. Рассудительно, спокойно она говорила Этьену: «Вы ведь знаете, я совсем не согласна со всякой вашей политикой», порицала его за бунтарские речи и тревожилась, видя, как у Маэ «загораются глаза», как его волнуют и убеждают эти речи.

Но и она «точно проснулась»; и ей оказались близки понятия, которые как бы разрывали «темный горизонт» и потоком света озаряли мрачную жизнь. Перед ней открывался «чудесный мир надежды», на ее лице стала появляться улыбка. «Идея справедливости увлекала ее больше всего, в этом она вполне соглашалась с молодым человеком. «Да, верно! — восклицала она. — За справедливое дело я на все пойду... А ведь, по правде говоря, пора бы уж и нам пожить как следует». Эти чувства справедливости, надежды, стойкости станут доминантой образа жены Маэ, определяют путь его развития, вызовут к жизни черты и обусловят поступки, не наблюдавшиеся у нее ранее.

Когда после обвала в шахте на улицах поселка Двухсот сорока появился зловещий фургон и обезумевшие женщины в смертельной тревоге пытались узнать, кто он — тот, кого везут; когда они следили, перед чьим домом остановится этот всем известный ящик, жена Маэ, как и другие, поглощена была нестерпимо мучительным ожиданием. «Фургон проехал». Но за ним шел Маэ рядом с носилками. При виде Жанлена с переломанными ногами «в ней произошла внезапная перемена. Без слез, задыхаясь от гнева, запинаясь, она говорила: «Вот как! Теперь они стали калечить наших детей...» И «выходила из себя», «не унималась» все время, пока перевязывали сына под надрывающий душу плач из соседнего дома, перед которым остановился фургон.

После месяца лишений, когда забастовщикам становилось все труднее держаться, жена Маэ («она слишком часто рассчитывала на доброту человеческую») говорила Прожженную и жену Левака пойти с ней в Монсу и упросить лавочника Мегра продлить кредит хоть на

неделю. По дороге их стало около двадцати. У обывателей при виде угрюмых, нищенски одетых женщин делались озабоченные лица. Всюду запирались двери. «Так они шли в первый раз, и это был нехороший знак». Когда где-нибудь «женщины гурьбой выходили на дорогу, обычно начиналась беда». Выслушав издевательский отказ Мегра, жена Маэ на улице, «подняв руки в порыве мести и негодования, призывала гибель на его голову, кричала, что такой человек не достоин есть хлеб». И недалек уже день, когда она в приступе страшной ярости и торжества будет кормить землей разбившегося насмерть при падении с крыши Мегра — распутного и жадного Мегра, предпочитавшего, чтобы с ним расплачивались дочери и жены шахтеров; всемогущего Мегра, который мог дать хлеба в долг или не дать.

Но способность к стихийному взрыву — только одна и не самая характерная сторона образа этой женщины. Во время погрома в Жан-Барте «спокойнее всех вела себя Маэ. Надо добиваться своих прав, но зачем все разрушать?». И пыталась помешать громить шахту. Но в колонне забастовщиков, тронувшейся из Жан-Барта в другие шахты, чтобы остановить работу, Маэ шла «с затуманенным взглядом, словно перед ней уже вырисовывалась вдали обетованная страна справедливости». Ради этой обетованной страны она способна была вытерпеть бесконечные муки, принести величайшие жертвы, перешагнуть предел человеческих страданий...

Маэ считала, что лучше было бы, конечно, «не прекращая работы, заставить Компанию быть справедливой. Но раз уже ее прекратили, нельзя выходить на работу, пока справедливость не будет восстановлена. В этом она была непоколебима». И непоколебима осталась даже тогда, когда «пришли последние времена».

О стойкости четы Маэ может дать представление один день из жизни этой семьи, когда они могли уже в полной мере ощутить свои несчастья и сделать выбор: продолжать борьбу или сдаться. День тяжелый, жестокий, но еще не самый ужасный; после него последуют беды, которым не видно будет конца... Не много времени потребовалось, чтобы в полный упадок пришли дела семьи, где и дети с десяти лет зарабатывали на жизнь. Отнесено к старьевщику жалкое имущество, вплоть до

холста с тюфяков и носового платка за два су. Унесли и розовую картонную коробку, которую Маэ когда-то подарил жене. «В нищей семье горько оплакивали каждую вещь», но с коробкой расстаться не решались: единственная семейная ценность, она, как символ домашнего очага, украшала собой буфет. Жена как-то спросила нерешительно, не продать ли коробку? «И побледнела». Маэ резко выпрямился: «Нет, этого я не хочу». Но настал день, когда дошло и до розовой коробки; женщина сокрушалась о ней, «словно о ребенке, которого пришлось подкинуть». Больше уже не пытались искать чего-либо на продажу: знали, что «нет в доме ничего» — ни картофелины, ни куска угля, ни свечи. Только выпавший снег своей белизной рассеивал мрак в опустевшей холодной комнате. Впрочем, аббат Ранвье не удивился, войдя в этот «мертвый дом без света, без тепла, без хлеба», — он уже успел побывать в двух соседних жилищах.

Но чете Маэ пришлось поступиться и бóльшим, с чем горечь потери необходимого имущества не могла сравниться. Мать недавно еще грозила, что своими руками прикончит Ленору, Анри, Жанлена, если они вздумают нищенствовать. Но поистине не было жертвы, перед которой остановилась бы жена Маэ в своей страстной жажде справедливости. Чтобы продержаться, она «теперь сама посылала их на улицу»; дети гордой Маэ «бродили по дорогам и просили милостыню». Мало того, она говорила, что все десять тысяч углекопов Монсу «с посохом и сумой пойдут по миру, как нищие, обходя несчастный край». Однако дети Маэ приходили из своих странствий с пустыми руками: шахтеры сами были задавлены нищетой, а обыватели вооружены «благоразумием», и в семье Маэ умирала от голода Альзира — девочка, которой счастье рисовалось в виде очень теплого дома, «где дети играют и едят сколько им угодно». А сам Маэ, не в силах помочь, шагал из угла в угол, «ударяясь о стену, словно отупевший зверь, который уже не узнает своей клетки».

Этьен вздрогнул, услышав в темной, холодной комнате счастливый смех Альзиры: в лихорадочных видениях к ней пришло лето, она играла на солнце. «У него перехватило дыхание от жалости». Но то была жалость человека, уже теряющего внутреннюю связь с миром горя,

труда и нужды. Мысли, пришедшие к нему в часы долгих раздумий в убежище Жанлена в Рекийяре, не были случайны. Ощущения, которые он испытывал сейчас, вновь непосредственно соприкоснувшись с жизнью своих товарищей, это подтверждали. «Он чувствовал отвращение, неловкость рабочего, оторванного от своего класса, человека более утонченного благодаря образованию, полного честолюбивых стремлений. Ах, какая тут нищета! И этот запах, и эти сбившиеся в кучу несчастные люди... Зрелище этой агонии потрясло его, он искал слов, чтобы дать им совет — покориться».

Но Маэ думал о другом. Его приводили в ярость «проклятые штыки», которые торчат здесь, чтобы принудить углекопов работать «под дулами заряженных ружей». Ему было «очень горько», что уже целых два месяца он не спускался в шахту. Его оскорбляла самая мысль о том, что Компания намерена нанять вместо потомственных вореишких шахтеров бельгийских рабочих, пришельцев.. «Значит, углекопы больше уже не хозяева у себя дома?» Настолько близко было Маэ все, относящееся к работе, что он и позабыл о том, что уволен. Этьен напомнил: «Если ты захочешь, они завтра же примут тебя обратно», и, наконец, «решился и дрожащим голосом произнес: «Ну вот... Больше нельзя тянуть, мы погибнем! Надо сдаваться».

Столько нравственного величия, последовательности и верности идее справедливости открылось в образах четы Маэ, такая готовность стоять и дальше, хотя уже кончались силы и грозили огромные потери. «И это ты говоришь? Ты говоришь? — вскричала жена Маэ. — Опять все будет по-старому? Значит, нет справедливости?» Этьен с изумлением смотрел на эту, еще недавно «такую рассудительную» и терпеливую женщину: «Теперь не он, а она говорит о политике, хочет одним ударом смести буржуазию, требует республики и гильотины, чтобы избавить землю от богачей, от этих грабителей, разжиревших на трудах голодных бедняков». Маэ сейчас видела судьбу своей семьи в тесной связи с судьбами ушедших поколений и тех, которые придут... «Когда я подумаю, что отец, дед, прадед и все, кто еще раньше их жил, переносили все то, что мы терпим теперь, и что наши сыновья и внуки будут точно так же страдать, — я схо-

жу с ума, я возьмусь за нож...» Этьен уже «бил отбой» («battait en retraite»), заговорив о возможных уступках Компании и о соглашении с ней. «Никаких соглашений!» — кричала жена Маэ.

В этой сцене, где достигнута такая определенность, законченность характеристик, послышались в авторской оценке противоречивые слова. «Неосуществимая мечта обратилась в яд, отравлявший мозг в этой голове, помутившейся от горя» («l'idéal impossible tournait en poison, au fond de ce crâne fêlé par la douleur») — сказано о жене Маэ. Но субъективный оттенок несогласия, осуждения, привнесенный писателем, не в состоянии отменить объективный смысл этой сцены и заслонить данную в ней драматичную, яркую типизацию процессов, совершающихся в реальной действительности. Тем более, что выше, говоря о шахтерской солидарности, Эмиль Золя нашел другие слова: «Они заранее знали, какие муки им предстоят, — и никто ни слова не промолвил, что надо сдаться... Кто посмел бы первый заговорить о покорности? Ведь все поклялись держаться вместе, как в шахте, когда бывало нужно спасти товарища, засыпанного обвалом. Это был их долг, они прошли хорошую школу и научились стойкости». В их решимости была и гордость людей, которые в силу своей профессии много раз смотрели в глаза опасности.

Семья Маэ не являлась исключением ни в своей готовности стоять до конца, ни в своих несчастьях. Доктор, пришедший, наконец, к умирающей Альзире, осмотрел ее при свете пяти-шести спичек, которые зажигал, одну за другой, отец. Девочка в мерцающем свете казалась «чахлым птенцом», замерзающим в снегу; она улыбалась «блуждающей предсмертной улыбкой, широко раскрыв глаза». Доктор произнес в ответ на горькие сетования матери: «Перестаньте! Она кончается... Твоя злосчастная девчонка умерла с голоду. Впрочем, она не единственная, я видел тут рядом еще такую же...» Он торопливо ушел. И тогда, как взрыв отчаяния, прозвучали слова молитвы Маэ, призывавшей смерть. Женщина, которая и не ждала от бога спасения, сейчас молила его об одном: «Господи, отчего ты нас не призовешь к себе, ... теперь мой черед, возьми меня... Господи, возьми моего мужа, возьми всех, сжался над нами, возьми же

нас наконец!» Она готова принять смерть как избавление от нестерпимых мук. Но не примирение. Такая наболевшая обида, такая накопившаяся боль переполняют ее, что жить, отказавшись от надежды добиться справедливости, Маэ не может. Сохранение старой системы оплаты работы, прибавка пяти су за вагонетку — все это входило в ее понимание справедливости; но к этому присоединилось нравственное значение победы.

* * *

Никто из забастовщиков «не верил, что будут стрелять в рабочих», даже когда шахтеры и солдаты оказались лицом к лицу в день возобновления работ в шахте Ворё. Однако уже несколько недель войска стояли в округе, как в «завоеванной стране»; свои же братья, у которых словно «меняется сердце, как только натянут на них красные штаны», патрулировали поселок, караулили пустые шахты, а сейчас охраняли вход в Ворё, куда доставили рабочих из Бельгии.

Этьен слышал, что есть целые полки, охваченные социалистическими идеями. «Правда ли это?.. Как легко было бы революции одержать победу, если бы армия вдруг перешла на ее сторону. Достаточно было бы, чтобы в казармах рабочий и крестьянин, которых одели в солдатские мундиры, вспомнили о своем происхождении». Буржуа имели основания дрожать от страха при мысли о разложении в армии. Но попытка Этьена узнать настроения солдат была неутешительна. Часовой-новобранец, крестьянский парень из Бретани, слышал, что капитан их «за республику», а сам он про такие дела не думает, ему все равно. Прикажут стрелять — будет стрелять, а то ведь под суд пойдешь!» И капитан только «болезненно дернулся» при слове «республика», когда Этьен пытался его убедить: «Разве правда не на стороне шахтеров?» А солдаты у входа в Ворё «молча, с бесстрастными каменными лицами выслушивали призывы к братанию и дружеские уговоры перейти на сторону забастовщиков». С той же немой суровостью они приняли упреки и угрозы толпы. «Это вас совсем не касается, — твердила жена Маэ. — Не мешайте нам, мы сами устроим свои дела».

Когда капитан скомандовал: «В штыки». — все изумились. Но, отступив немного, «опять двинулись вперед в героическом презрении к смерти». В этот час Туссен Маэ узнал о себе все, что ему еще не было известно. Узнал до конца силу обиды и негодования, которые жили в нем: прочность связи, соединявшей его с товарищами, готовность кровью отстоять справедливое дело. «Ну, что же вы, убивайте! — повторял Маэ. — Покажите, какие вы молодцы! Убивайте!» Он распахнул куртку, разорвал рубашку, подставляя свою грудь, в которую въелись частицы угля. «Он сам лез на штыки, и эта дерзкая отвага была такой грозной, что солдаты пятились от него. Один из передних уколол его в грудь, а Маэ напирал, как безумный, будто хотел, чтоб острие вонзилось глубже и хрустнули в груди ребра» Он бросался на штыки, ощущая за собой всех шахтеров Монсу: «За нами стоят десять тысяч. Убьете нас, а потом придется перебить еще десять тысяч».

К тому, чтобы погибнуть за справедливость, Маэ был готов, хотя и недоумевал: «Ведь мы французы. Разве в своих стреляют, черт побери!» Труднее ему было перейти к активным поступкам. Когда после ареста троих шахтеров из толпы забастовщиков полетели в сторону солдат кирпичи («настоящий ливень, ... дети таскали их по штуке, женщины набирали в подол сколько можно»), Маэ остановился с пустыми руками, казалось, не слыша слов жены, которая неистово требовала, чтобы и он сражался. Но потом, побагровев, стал разбивать кирпичи на куски и бросать в солдат, шаг за шагом продвигаясь вперед, «все ближе к ружьям, взятым на изготовку».

Когда раздались одиночные выстрелы, а затем грянул залп, «всех охватил немой ужас». Солдаты стреляли! Прежде чем броситься врассыпную, изумленная толпа остановилась неподвижно, «как бы не веря тому, что происходит». У входа в шахту Ворё остались убитые. Дети — Лидия и Бебер — были сражены первыми выстрелами. И штейгер Ришомм, который все пытался образумить и рабочих и солдат. Наповал убит Муке, смертельно ранена Мукетта. «Старой бунтарке», неистовой Прожженной пуля попала в горло, прервав поток ее проклятий; она рухнула во весь рост, словно сухое дерево. Последним выстрелом был убит Маэ.

Говоря в цитированном письме к Сеару о линиях развития основных персонажей, Эмиль Золя определил путь вдовы Маэ так: «от бывшего смирения к бунту». Эта четко выдержанная линия позволила образу Маэ претендовать на главную роль в последних частях «Жерминаля». Образ, в начале романа остававшийся преимущественно в пределах бытописания, был постепенно освобожден от бытовой детализации, укрупнен, приобрел ту степень обобщенности, которая уместна в трактовке фигуры, составляющей центр фрески, как задумал Золя этот роман.

В Маэ открылась та сторона трагедийного образа, которую Гегель характеризует как отсутствие «коллизии внутри себя», как абсолютную определенность, находящую «свое содержание и основание в особой моральной силе»¹⁶. Маэ отмечена несчастьями. Но истинный пафос ее образа, достигшего полного развития, составляет дух протеста, дух несмиреного мятежа: на последних страницах «Жерминаля» читатель увидит лишь внешне сломенную Маэ.

Похоронив мужа, вдова Маэ «более не разжимала стиснутых зубов». В ее доме, «самом мрачном и молчаливом» в поселке, ничего не изменилось: «недоставало только Маэ». Иногда случалось где-то перехватить немного еды: это позволяло семье «длить свои муки». Но когда Катрин заговорила о своем намерении вернуться в шахту («Так хоть хлеб у нас будет»), мать перебила ее: «Слушай же! Первого, кто из вас пойдет на работу, я задушю... Нет, это было бы уж слишком! ...Убить отца и продолжать эксплуатировать его детей! Нет, довольно...» Пробудившееся внутреннее сопротивление Маэ всему, что она считала несправедливым, не угасало, хотя несчастья обступали со всех сторон и могли, казалось бы, согнуть ее. Старику, наверное, откажут в пенсии — «все из-за наших взглядов (*à cause de nos idées*)». Нет, хватит, столько горя принесли нам эти люди». Вдова Маэ многое узнала и поняла за последнее время. Она полна настороженной, враждебной недоверчивости, когда речь заходит о хозяевах. Компания посредством объявлений, развешанных на церковной стене, обращается

к «благоразумным и благонамеренным» рабочим? «Ловушка, — говорит Маэ дочери. — Хотят нас поймать и сожрать. Им хорошо любезничать теперь, когда они продырявили нам шкуру». Куда идти, если отнимут дом и выгонят из поселка? Мысли об этом могли свести с ума; она безнадежно разводила руками. «Пойдут куда-нибудь».

Что значила для вдовы Маэ эта длительная и такой страшной ценой оплаченная ее семьей забастовка? Женщина перебирала свою жизнь: «Конечно, нас запрягали в работу, как лошадей», не оставляя даже надежды на лучшее. «Да, да, конечно, так не могло продолжаться, надо же было немного вздохнуть» (*il fallait respirer un peu*). Для Маэ забастовка с ее лишениями и потерями была возможностью все же вздохнуть. «Раз нет надежды, то и жить не хочется». И сейчас, когда Этьен искал слова, чтобы успокоить вдову Маэ, «разбившуюся в ужасном своем падении с высот идеала» (*toute brisée de sa terrible chute, du haut de l'idéal*), она продолжала упорствовать. С горечью, но без примирения Маэ говорила, что вот и поломали себе спину, упали снова в грязь, и осталось то, что было всегда — нищета. И еще — «ружейный залп впридачу». Расстаться со своей мечтой ей было трудно. Много труднее, чем Этьену, у которого оказалось гораздо меньше последовательности и верности, чем у этой женщины. Он клялся не спускаться в шахту, но «готов был простить тех, которые пойдут на работу». Собственное прощение понадобилось прежде всего ему самому.

Решив идти с Катрин в Ворё, он почувствовал себя, как человек, «который нашел наконец выход из своего мучительного состояния... Плевать ему на все...»; и дирекция в воззваниях обещала прощение — «этого достаточно». Непобедимое желание счастья с Катрин «в маленьком чистом домике» захватило его. «Ни секунды он не обдумывал» это внезапное решение, «сорвавшееся с его уст». Может быть, потому, что внутренне готов был к нему. Не стала для него забастовка таким кровавым делом, главным жизненным интересом, как для других шахтеров. Этьену и Катрин пришлось до рассвета украдкой выскользнуть из дома, чтобы пойти на шахту. Там штейгер Дансар с насмешливым торжеством взгля-

нул на них: «Самые сильные тоже покорились». Но покорились-то они против желания Маэ.

Черты монументальности приобретает образ вдовы Маэ в событиях, наступивших после грандиозной катастрофы в Ворё, подготовленной анархистом Сувариним. Шахта продолжала пожирать семью Маэ. Сейчас она поглотила Катрин. Мать каждое утро приходила в Рекийяр, садилась на балку у ствола шахты и не трогалась с места. Когда появлялся кто-нибудь из ведущих спасательные работы, «она поднималась, спрашивала глазами: ничего? ничего нет?», снова садилась и продолжала безмолвно ждать «с застывшим, непоколебимым выражением лица».

Надежда мелькнула, когда Захария уловил далекие кристальные звуки, чистые и музыкальные, «словно удары по металлическим пластинкам цимбал»: через толщу угольного пласта доносился шахтерский сигнал бедствия. Мать, которой не позволили спуститься в шахту, «снова села, и сидела молча, неподвижно. Она вновь принялась ждать». На пятнадцатый день катастрофы ей вынесли сына, убитого взрывом рудничного газа. Захария, который ради спасения сестры, готов был «зубами грызть землю», «кричал во сне» по ночам, «видел, слышал» Катрин, погиб от роковой неосторожности вместе со штейгером и двумя рабочими: «в этом обгоревшем куске невозможно было узнать человека». Вдова Маэ машинально двинулась за носилками, «веки ее были воспалены, но ни слезинки не проступило на глазах. На руках она держала убаюканную Эстеллу, волосы ее развевались по ветру...». И тотчас, тем же мерным шагом пришла обратно в Рекийяр: «Она проводила сына и теперь возвращалась ждать спасения дочери».

Художник предпочел в данной сцене внешнюю характеристику, достигнув в ней силы высшей выразительности и поистине скульптурной законченности. Образ Маэ дан без слов. Почти и без действия — в постоянной позе ожидания. Маэ показана в состоянии такой глубокой сосредоточенности на одной только мысли, такой полной отрешенности от всего, что не относится непосредственно к ожиданию, что приемы традиционной психологической характеристики вряд ли были бы здесь уместны. Целостность, неизменность чувства Маэ не до-

пускает дробления, расчленения ее внутренней жизни, неизбежных при такого рода анализе.

Среди разнообразных по формам реалистических характеристик в произведениях Золя представляет несомненный интерес и это решение. Автор с великолепной свободой перевел литературный образ в систему зрительных образов, сохранив в нем высокую степень обобщения.

* * *

«...Достигает предельных глубин страдания...», — сказал Золя о Катрин Маэ, характеризуя в письме к Сеару линии развития главных персонажей в «Жерминале». Образ, хранящий в себе глубокое внутреннее обаяние, цельность, непосредственность и чистоту, раскрывается в обстоятельствах, отнюдь не исключительных в данной среде, но враждебных человеку, способных, казалось бы, уничтожить всякие добрые чувства. В образе существа, задавленного нечеловечески тяжким трудом и безрадостной жизнью, образе, бесконечно трогательном, открываются черты характера, не затронутого злобой, жестокостью, дикостью собственнического мира: в Катрин живет и самоотверженность, и безграничное терпение, и жажда счастья... Глубины неосознанного еще страдания открылись перед ней рано. С детства Катрин привыкла мириться с трудом на пределе физических возможностей; она «унаследовала понятия о подчинении и безусловном послушании» и остолбенела, услышав о пощечине, что дал Этьен начальнику железнодорожных мастерских. Катрин «глядела покорно и нежно, готовая подчиниться обстоятельствам и людям», но было в ней много стойкости, верности и никогда не угасали товарищеские чувства.

Она обучала Этьена работе откатчика: тело должно быть наклонено вперед, толкать платформу следует соединенными усилиями всех мускулов рук и ног; Катрин показывала, как ставить на место сошедшую с рельсов нагруженную вагонетку: «одним усилием, спиной» она приподнимала огромную тяжесть. А Этьен, который был рад, что нашел хотя бы эту каторжную работу, не мог внутренне не ужасаться: «Неужели можно убивать себя

таким тяжким трудом среди вечного мрака», не зарабатывая даже на хлеб?

Привычка к покорности была так велика, что Катрин безропотно подчинилась домогательствам Шавая; но невысказанная любовь к Этьену осталась до самого конца ее жизни. Когда Катрин увидела Этьена с Мукеттой на дороге в Монсу, «она пошатнулась, словно споткнувшись о камень»; и уходила, с трудом передвигая ноги, «весь ее облик выражал страшное изнеможение». Но терпеливо переносила унижительную, горькую жизнь с Шавалем. Было для нее нечто более страшное, чем побои и брань Шавая: ее преследовала «боязнь очутиться в маршённском публичном доме, где обычно кончали жизнь откатчицы, оставшиеся без хлеба и крова».

Впрочем, случился и у Катрин радостный день, когда она получила малую частицу тепла, в котором так нуждалась. В шахте Жан-Барт она катала свою вагонетку в той части жилы Дезире, упоминая о которой, «углекопы бледнели и понижали голос», — проклятое место на глубине 708 метров, откуда вырывались серные пары и огненные языки, доводя жару до 60 градусов. Шахтеры работали «в красноватом свете лампочек, совершенно голые, точно звери, такие черные и грязные от пота и угля, что нагота их не смущала девушку... Эти напряженные обезьяньи хребты, эти покрытые угольной пылью тела, изнемогающие среди глухих ударов и стопа, представляли адское зрелище».

Никогда Катрин не чувствовала такой вялости, сонливости. Она столько наглоталась рудничного газа с детства, что не понимала, почему так плохо переносит его сейчас. «Это была настоящая пытка». Ей мало было того, что она сбросила всю одежду; Катрин «готова была содрать с себя кожу». Потом, «словно ломовая кляча, с черным от сажи крупом, по брюхо в грязи, она на четвереньках потащилась дальше, подталкивая вагонетку... Что же еще снять?». Свет лампочки все бледнел, как будто у него тоже не хватало дыхания. Катрин упала на колени. Бешеные ругательства Шавая умолкли, когда он увидел ее полумертвой, отравившейся газом. В нем проснулось «чувство углекопа при виде товарища в опасности»; быстро он перенес Катрин подальше от опасного места. «Никогда еще он не был с ней так мил».

Не оправившись от обморока, Катрин уже улыбалась, «она была вся пронизана нежностью» и тихо плакала: «Так хорошо, когда люди хоть немножко любят». Трудными путями и редко приходила к ней радость.

В образе Катрин открываются все новые стороны по мере усложнения отношений и обстоятельств в романе. Оказывается, в этом покорном существе не уничтожено было чувство собственного достоинства. Когда шахтеры собирались расправиться с Шавалем, «даже не любя, она стала бы защищать его, хотя бы из самолюбия»; она заслоняла собой своего любовника, «забывая его побои, забывая жалкую жизнь, на которую была обречена», движимая единственной мыслью, что «ей же стыдно, если его так унижат».

И свой выбор в любви Катрин должна была сделать в обстановке гнетущей, ужасной. В кабачке «Авантаж» шла жестокая драка между Этьеном и Шавалем. Катрин «неподвижно стояла, прислонившись к стене; она бессознательно водила руками вниз и вверх, равномерными судорожными движениями рвала на себе платье». Она была до того потрясена, что «сама уже не понимала, кто ей дороже». Но, увидев в руке Шавалья оружие, поняла. И кринула Этьену: «Берегись! У него нож». Это и было предпочтением.

Катрин открыла в себе и ненависть. В толпе шахтеров, оттеснявших солдат к стене шахты Ворё, оказалась и она. Катрин привел сюда протест против всей ее жизни. «Неужели этому проклятому жалкому существованию никогда не будет конца?» Она, «словно в бреду», разбивала кирпичи и швыряла в солдат с единственной мыслью — «все смести».

С ярким темпераментом написал Золя сцену гибели шахты Ворё, соединив драму, происходящую на поверхности земли, с той, что совершалась в ее глубинах. Грандиозная картина разрушения, когда страшные содрогания земли разваливали стены, опрокидывали здания, каждое мгновение становилась иной. Где-то в недрах земли «чудовищная артиллерия вела обстрел». Только что стояли сортировочная, котельная, водоотливная башня. Но «вихрь подхватил и расшвырял» их обломки. Мгновенно «раскололась и исчезла котельная». Четырехугольная башня, где захлебывался водоотлив-

ной насос, «упала ничком, как человек, которого сразило пушечное ядро». Тридцатиметровая труба, вздрагивавшая, словно корабельная мачта в бурю, вдруг вся, целиком, ушла в землю, истаяла, «словно гигантская свеча», исчезла... Неуязвимой оставалась в глубине развороченного машинного отделения паровая машина. Ее крупные стальные детали были похожи «на несокрушимые мышцы», а застывший в воздухе шатун «напоминал согнутую в колене ногу великана, спокойно дремлющего, уверенного в своей силе». Но смерть подступила и к паровой машине.

Машина в этой сцене действует, подобно характеру в драме, она играет свою роль. А роль ее такова: сильная, она борется со смертью. «Растерзанная, четвертованная», она пыталась держаться на расшатанном основании, «она шла, она вытягивала шатун, словно сгибала колено своей гигантской ноги, как будто старалась подняться; но то были предсмертные судороги — разбитую, поверженную, ее поглотила пропасть». Однако агония машины еще не означала конец катастрофы: «Шахта задумала выпить реку», затопив все горные выработки на долгие годы. На месте шахты Ворё раскинулась водная гладь, «подобно тем сказочным озерам, на дне которых спят проклятые города».

А в недрах земли завершалась человеческая драма. Стиснутые в узкой теснине враги — Этьен и Шаваль — «обдирали себе кулаки», угрожая один другому. И Этьен «скорее умер бы от истощения», чем попросил у Шавалья кусочек хлеба. Потом шли по галереям, спасаясь от наступавшей воды, которая доходила до горла; а потолок опускался, стены сдвигались... Видели Боевую — она мчалась бешеным галопом, «обдирая себе кожу, оставляя на обшивке клочья мяса»; потом застряла между глыбами камня и билась, вытянув окровавленную голову. Ничто не внушало Катрин «такого страха, как предсмертное ржание Боевой». Но среди этого господства смерти прозвучал неожиданно иной мотив. Катрин почти потеряла ощущение реальности, сумерки рассеялись, она вновь видела солнце, слышала пение птиц, чувствовала запах трав, смеялась спокойным смехом влюбленной. Всегда она мечтала остаться с Этьеном наедине. «Нужен был только счастливый случай. Правда?» Но это дей-

ствительно единственный счастливый день Катрин Маэ. В «предельных глубинах страдания» у нее возникла иллюзия счастья. Другого ей жизнью не было дано. Драма Катрин Маэ стала частью большой социальной драмы.

* * *

В «Жерминале» (как и в нескольких других романах Золя) есть сцены, которые истолковываются как натуралистические; в ряде случаев с этим можно согласиться. Антихудожественные крайности натурализма проявляются в сцене расправы разъяренных женщин с Мегра, в нескольких бытовых эпизодах, рисующих жизнь в шахтерском поселке; натуралистические пятна встречаются в изображении драмы в затопленной шахте...

Говоря о тех страницах «Жерминаля», где сгущенный показ физиологических подробностей человеческой жизни не вызывается требованиями реалистической типизации, а немотивированное нагнетание ужасов заставляет вспомнить приемы реакционного романтизма, нередко называют и сцену смертельной схватки Этьена Лантье с Шавалем в недрах земли и рассказ о том, как старик Бессмертный задушил дочь Грегуаров — Сесиль¹⁷. Но вряд ли следует принимать однозначное решение, оценивая эти сцены: они далеко не равны по своему значению, по отношению к главной теме «Жерминаля».

В первом случае сам Золя дал повод вспомнить наиболее фатальные аспекты его концепции наследственности, объясняя унаследованными чертами Маккаров преступление Этьена Лантье, хотя сам же указал и другие предрасполагающие моменты. Этьена, изнеможенного от голода и отчаяния перед лицом почти неизбежной смерти, «охватила жажда убить» Шавалья; это была «непреодолимая, физическая потребность», она все возрастала «против его воли, под влиянием наследственной болезни». Обрушив на голову Шавалья тяжелую пластину сланца (пробудился «яд, дремавший в его крови, в его мозгу, в его мышцах, яд алкоголя, отравившего весь его род»), Этьен ужаснулся тому, что совершил. И все же «сердце у него билось от радости, от звериной радости утоленного наконец желания».

Поставив преступление Этьена в прямую связь с принципом неотвратимо сказывающейся наследственности, писатель как бы выключил из поля зрения им же самим собранные все другие мотивы, которые могли бы объяснить этот страшный взрыв. Мотивов было много; начиная с первых страниц романа и вплоть до минут, непосредственно предшествующих убийству Шавалья, психологически назревала эта жестокая развязка. Инстинктивная взаимная тяжелая неприязнь возникла сразу после появления Этьена в Ворё: он и Шаваль обменивались среди шуток такими взглядами, «словно готовы были уничтожить друг друга». Вражду Этьена, не находящую исхода, дошедшую до крайней точки, питало многое: соперничество из-за Катрин; предательство Шавалья, продавшегося за обещанное выгодное место, известившего жандармов о выступлении забастовщиков, сопровождавшего в шахту бельгийцев, нанятых Компанией, чтобы задушить забастовку; наконец, последняя грубая сцена, в которой сказала вся низость натуры Шавалья, заявившего свои права на Катрин. А здесь, в расщелине затопляемой шахты «не было даже достаточно места, чтобы перед последним издыханием отойти подальше друг от друга...». Этьен набрасывался с кулаками на каменные глыбы, обступавшие со всех сторон, тщетно выстукивал сигнал шахтеров... «Вынужденное тесное соседство с Шавалем становилось все тягостнее... Смерть слишком медлила... Былая схватка возобновилась под землей, в которой им вскоре предстояло уснуть бок о бок последним сном».

Но все эти мотивы как бы перечеркнул автор, восстанавливая нить, связывающую Этьена с ветвью Маккаров, отыскивая в нем проявление наследственных пороков и акцентируя физиологический момент («глаза его застилал какой-то красный туман, к горлу прилила кровь»), что упрощало психологическую характеристику героя. Натуралистическая тенденция, заметная в этой сцене, наиболее обнаженно сказала в картине, в которой как бы сконцентрирован ужас происшедшего: вода, затопившая наклонный ход, вынесла брошенный туда труп Шавалья. Он подплывал к Этьену и Катрин снова и снова: «Какое-то течение пригоняло его... Шаваль не хотел уходить...»

Увлечение натуралистическими пятнами, столь очевидное в этом эпизоде, отводило Золя в сторону от реалистической типизации. Однако натуралистические мотивы не стали для писателя самоцелью в упомянутой выше сцене гибели Сесиль Грегуар от руки Бессмертного. Контекст этой сцены обширен и значение его велико. Несколько раз на протяжении романа Бессмертный показан в обстоятельствах, которые приоткрывают в нем чувства смутные, неосознанные, но не сводимые к привычной покорности.

На сходке забастовщики удивились, увидев, что на пень для ораторов поднимается дед Бессмертный. Оказывается, он шел за шахтерами на Девью поляну. И там поддался «внезапному приливу словоохотливости, порою с такой силой ворошившему в его душе прошлое, что он часами изливал свои воспоминания в бессвязных речах». Старик припоминал далекие, но для него не исчезнувшие в потоке времени истории: гибель родственников, раздавленных в шахте Ворё; болезнь жены, унесшую ее в могилу; другие стачки («сколько он их перевидал»); сходки — и здесь, на Девьей поляне, и там, в Угольной печи, и дальше, в Волчьей яме. «Мы тоже поднимали руки, клялись не спускаться в шахты... И я клялся, да еще как клялся...» Его слушали с чувством «какой-то тяжелой неловкости». Ведь все слова старика говорили о бессмысленности борьбы и сводились к одному: «не было и не будет никогда беднякам счастья».

Однако Бессмертный в толпе забастовщиков «с великим трудом дотащился» и до директорского дома: «неизвестно, что именно привело его сюда...». Но здесь этот человек, «спасший на своем веку от смерти немало товарищей, задыхаясь от рудничного газа, рискуя собственной жизнью», подчинился непреодолимому и как будто необъяснимому желанию. Сжимая пальцами горло Сесиль Грегуар, не успевшей войти в дом, он, казалось, «был поглощен далекими воспоминаниями». Словно пьяный от голода, отупевший от безысходной нужды, Бессмертный «сейчас вдруг сбросил узду полувекового смирения, хотя никто не мог бы сказать, какая давняя обида толкнула его на это».

И во время расстрела шахтеров «как вкопанный» стоял на краю плато дед Бессмертный: «опираясь одной

рукой на палку, другую он приставил к глазам щитком, чтобы лучше видеть, как убивают его близких». Соседи потом нашли его на земле «с раздробленной в куски клюкой: он лежал, словно старое дерево, поваленное молнией». С тех пор старик не произнес ни слова: сидел неподвижно, разбитый болезнью, прикованный к стулу. Говорили, что при падении у него «что-то тронулось в голове, ... может быть, он и совсем рехнулся, увидев, как солдаты стреляют в товарищей». Может быть... Запоздалый слабый луч сознания, только начавший пробиваться наружу, погас. Но, как бледный отблеск его, остался инстинкт: он мог искать выхода в каком-либо акте поведения.

Когда Грегуары, чтобы доказать «всю широту своего милосердия, желание все простить и все забыть», решили сами отвезти милостыню в шахтерский поселок, они увидели в доме Маэ пустоту: ни сосновой мебели, ни часов с кукушкой... Осталось только то, что не удалось продать: на голых стенах бумажные портреты императора и императрицы, благосклонно улыбавшихся розовыми губами. Новые башмаки, привезенные из Пиолены, казались совершенно лишними в этой комнате. Конечно, семья «отчасти заслужила» постигшие ее бедствия «своим отвратительным образом мыслей», — на этом добрый г-н Грегуар стоял твердо. «Отеческие чувства», которые он питал к углекопам, исчезли у него сразу же, как только зашла речь об угрозе собственности. На обеде у Энбо он утверждал, что «рабочие должны быть сущими разбойниками, чтобы отнять у нас хоть булавку». И убитый солдатами Маэ был в глазах Грегуара тоже «разбойником», которого «пришлось пристрелить, как волка». Но несчастья вдовы Маэ, вслед за смертью мужа потерявшей старшего сына и тщетно ждущей спасения дочери, замурованной в недрах шахты («не считая калеки деда и охромевшего от обвала ребенка, а также девочки, умершей от голода»), вызывали у Грегуаров сострадание к семье, о трагической судьбе которой говорила вся округа.

Впрочем, жалость к беднякам не очень омрачала их жизнь. При виде старика, который сидел с безжизненным лицом перед нетопленным камином, Сесиль припомнила: «Нам ведь говорили, что он калека, а

мы и позабыли...»; она смутилась и умолкла. Грегуары, «подавляя отвращение», пытались заговорить с ним. Бессмертный «не слышал и не отвечал, продолжая сидеть с тем же ужасным лицом, холодным и твердым, как камень».

Вернувшись через несколько минут от Леваков, Грегуары нашли свою дочь задушенной. «Зачем Сесиль подошла к Бессмертному? Как мог этот старик, пригвожденный к стулу, схватить ее за горло?» Всех поразило убийство, совершенное дряхлым стариком, который всю жизнь прожил «так честно, был таким славным и покорным тружеником, чуждался новых взглядов». Решили, что это — припадок внезапного безумия, преступление человека, впавшего в идиотизм. Но сам Золя гораздо шире обосновал свершившееся. Он предложил иной путь, следуя по которому можно искать объяснения поступку Бессмертного.

«Какие же давние обиды, неведомые ему самому, накопившиеся где-то в тайниках его существа, постоянно ожесточавшие его, как отравы, бросились ему в голову?» Всего лишь за мгновение до гибели дочери Грегуаров автор еще раз (после давней встречи в Пиолене) в социальном контрасте поразительной силы поставил лицом к лицу представителей двух семейств: изнеженную наследницу волшебного денье, которое и ее избавляло от забот о существовании, доставляя роскошь и удовольствия, и старейшего из семьи, в которой все с детства обречены социальным порядком на безмерные страдания и каторжный труд. «Они не отрываясь смотрели друг на друга: она — цветущая, пышная, свежая от долгого безделья и благосостояния, распространившегося на весь их род, и он, опухший от водянки, безобразный и жалкий, как замученное животное, жертва изнурительной работы и голода, которые из поколения в поколение целое столетие были уделом его рода».

Виден несомненный интерес Золя к символическому смыслу этой сцены, которую вряд ли справедливо было бы рассматривать как натуралистическую. Контекст раскрывает ее главную мысль. Взятая в связях с социальным планом романа, она вносит в него дополнительные оттенки и даже, если и имеет частное значение, соприкасается с главной темой «Жерминаля».

«Я должна была бы удавиться, да?» — спрашивала вдова Маэ у Этьена в шахте, куда он пришел проститься с товарищами рано утром перед отъездом в Париж. «Так бы оно и было...», — выбор Маэ сделала не ради себя. Погиб муж. Погибли Захария, Катрин, любимица Альзира. Остались калека Жанлен, семилетняя Ленора и пятилетний Анри («понадобится еще года четыре-пять», пока они станут работниками в шахте); затем Эстелла — «лишний рот» и дед, впавший в детство. Шахтеры, называя имя Маэ, воздевали руки, «дрожавшие от жалости». Администрация, приняв во внимание «беспримерно тяжкий» удар, перенесенный этой женщиной, оказала ей милость, предоставив место. Вдова Маэ, которая грозила задуть первого, «кто посмеет выйти на работу», сейчас в северной галерее, в «адском месте» вращала колесо вентилятора десять часов подряд, изнемогая от сорокаградусной жары. «Она получала тридцать су в день». Маэ не оправдывалась, усталым голосом она просто рассказывала: «они все умирали с голоду, их могли выгнать из поселка, и вот она решилась». Этьен с сочувственным волнением смотрел на нее: измученная, жалкая, постаревшая, побежденная...

Побежденных было много. Этьен, забыв, что сам нарушил клятву не выходить на работу, с болью спрашивал то у одного, то у другого: «И ты тоже? И ты? И ты?» И слышал в ответ: «У меня мать... у меня дети... есть-то надо...» Но чувствовалось, что «ничего еще не кончено», как и в разгар забастовки. В этом всеобщем возвращении уже с утра усталых людей, «в этом безмолвном шествии черных фигур, двигавшихся без единого слова, без смеха, без единого взгляда по сторонам, ощущался гнев, от которого люди стискивали зубы, ненависть, переполнявшая сердце, сознание, что смириться их заставил только голод». Солдаты разгромленной армии, «побежденные, шли, поникнув головой, затаив неистовую жажду вновь броситься в бой и отомстить врагу». Победу Компании никак нельзя было назвать полной. Как нельзя было угасить искры сознания, вспыхивавшие в шахтерской массе. Даже вдова Маэ, так дорого заплатившая за возможность «вздохнуть», за луч

надежды, блеснувший во время забастовки, не возлагала вину за свои невозвратимые потери на Этьена. «Одно время я готова была тебя убить. А пораздумав, видишь, что многие виноваты» («Non, non, ce n'est pas ta faute, c'est la faute de tout le monde»). Вдова Маэ была убеждена: настанет день, когда вся эта «лавочка лопнет» и солдаты будут стрелять в хозяев так же, как стреляли в рабочих. Несмотря на привычную покорность, «опять пригнувшую эту женщину, мысль ее работала теперь именно так, а в душе жила уверенность, что несправедливость не может длиться бесконечно», и если нет бога, придет «кто-то другой и отомстит за несчастных». Прощальное ее рукопожатие было таким же, как у товарищей Этьена: «Этим долгим рукопожатием все они назначили ему новую встречу — в тот день, когда борьба возобновится».

А Этьена уже манил Париж. Плюшар ответил на его письмо, прислал и денег на дорогу. «Итак, его давняя мечта осуществилась». Мысленно он был уже там. Вдова Маэ напомнила, что в доме осталось кое-что из одежды Этьена. «На что ему это тряпье, — махнул он рукой, — оставь детям. В Париже я обзаведусь» («A Paris, je m'agangerai»). Шагая в Маршьенн к утреннему поезду, Этьен анализировал, оценивал пережитое за минувший год. Он полагал, что ученичество его завершилось и «ощущал себя во всеоружии для борьбы с обществом, которое узнал и осудил». Радость оттого, что он встретит Плюшара, сам станет «....признанным вожаком, как Плюшар», вдохновляла его, и мысленно он уже произносил речи, видя себя «на трибуне в час народного торжества, — если только народ не поглотит его» («si le peuple ne le dévorait pas»).

Этот последний штрих, довершающий характеристику Этьена в «Жерминале», мог бы закрепить представление о нем как о личности, в которой индивидуалистические черты, тщеславие, честолюбие решительно возобладали над чувствами коллективизма. Но краткая запись в романе «Доктор Паскаль» позволяет увидеть его с лучшей стороны. По-видимому, вскоре он был захвачен могучим движением пролетариата, и дальнейшая судьба его сложилась так: «Этьен Лантье, вернувшись в Париж после стачки в Монсу, принял потом участие в Париж-

ской Коммуне, идеи которой горячо защищал, его приговорили к смертной казни, затем помиловали и сослали; теперь он находится в Нумеа...

Но независимо от того, какое направление примет жизнь Этьена, Золя в «Жерминале» дал почувствовать объективное значение событий, развернувшихся в «черной стране». Он говорит и о «победителях», об относительности их победы.

Империя отнеслась к происшедшему в Монсу «с величайшим спокойствием»; хотя «удары попадали ей прямо в лоб, ... она сама не могла себе отдать отчет в серьезности полученной раны». Но Компания сильно поколебалась от этого удара. И дело было «не в убытке», составлявшем несколько миллионов франков. Реальным следствием длительной забастовки в Монсу были «страх и неуверенность» капиталистов в завтрашнем дне, тревога при мысли о том, что вокруг шахт «растет огромная угроза». Действия Компании после подавления забастовки выдают ее беспокойство. Члены правления прибыли в Монсу с примирительной миссией, «чтобы раскрыть отеческие объятия и заключить в них заблудших углекопов» (с десятков «лицемеров» вроде Пьерона откликнулось на их призывы); был издан целый ряд «превосходных, но запоздалых» распоряжений: уволили бельгийцев, сняли военную охрану, замяли расправу с Мегра, дело с солдатом, убитым Жанленом... «Старались замять все, что только было возможно, дрожа от страха за завтрашний день и считая опасным признаться в непобедимости разъяренной толпы, бросившейся приступом на обветшалые леса старого мира».

Даже буржуа в Монсу, из тех, кого события непосредственно и не касались, испытывали сложное чувство. После прибытия из Парижа администраторов, городок, «до этого не осмеливавшийся выражать свою радость по поводу устроенной бойни, ...облегченно вздохнул и почувствовал себя спасенным». Который уж раз на протяжении столетия буржуа ощущали нужду в том, чтобы их «спасли». И их спасали. Но избавить от тревоги, боязливое беспокойства не могли.

Эмиль Золя видит в забастовке выражение глубинных, широко распространяющихся процессов с далеко идущими следствиями. И персонажи «Жерминаля», к

враждующим лагерям принадлежащие, воспринимают ее, каждый со своей стороны, именно так. Буржуа в Монсу смутно чувствовали, что забастовка может возобновиться в любой день, и пугливо озирались, как бы спрашивая, что таится в этом глубоком молчании, не приближается ли снова катастрофа? А в среде шахтеров продолжала жить «идея братского солидарного протеста»; они «измерили свои силы, испытали их и потрясли рабочий люд Франции своим призывом к справедливости. Поэтому-то поражение их никого и не успокоило...».

В «Наброске» Золя предусматривал: «Надо закончить грозным утверждением, что это поражение случайное, что рабочие склонились лишь перед силой обстоятельств, но в глубине души мечтают только о мести». Это грозное утверждение прозвучало в финале. Этьену, идущему вдоль шахтных башен Миру, Мадлен, Кручины, слышались удары, доносящиеся из глубин земли; товарищи его, казалось, поднимались вверх: «стучали под нивами, под живыми изгородями, под молодыми деревцами» — всюду. Из недр земли «тянулись к свету люди — черная армия мстителей, ... постепенно поднимавшаяся для жатвы будущего столетия...». Связанные с концепцией естественной эволюции у Золя размышления Этьена о том, что «насилие, может быть, действительно не ускорит дела» и что надо организоваться, «объединиться в союзы, если это будет дозволено законом», и положиться на естественное течение событий, вносят в финал противоречивую ноту, но не в состоянии отменить историческое значение книги, выдвигающей, по замыслу Золя, «вопрос, который станет наиболее важным в XX веке».

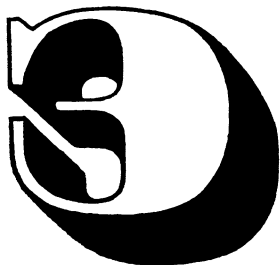
Жан Фревилль писал: «Из всех французских романистов XIX века Золя наиболее пылко устремлен к будущему. Его социальный реализм, столь новый в эпоху крайнего индивидуализма, противостоит его современникам, которые изолируют своих персонажей от общества и вносят в изображенные ими конфликты эстетские решения. Один среди них Золя чувствует в рабочем классе поднимающуюся силу, героя будущего мира...»¹⁸.



„Творчество“

«Я расскажу о своих собственных трудах и днях, о своих повседневных терзаниях».

(Э. Золя. Из набросков к роману «Творчество»)



то книга, в которой я запечатлел свои воспоминания и выплеснул душу», — написал Эмиль Золя Анри Сеару 23 февраля 1886 года, завершив огромный труд — роман «Творчество».

Воспоминания Золя относятся к представляющему огромный интерес периоду его творческого становления и воскрешают полемику, которую в 60-е годы вел начинающий писатель, поддерживая группу талантливых молодых живописцев, названную по месту их собра-

ний (кафе Гербуа в парижском квартале Батиньоль) батиньольской школой и оформившуюся в начале 70-х годов в течение импрессионистов.

Дата создания романа о многом говорит: это год последней выставки импрессионистов. А двумя годами ранее в Париже открылся салон «Независимых», где выступали отвергнутые официальным жюри художники, в числе которых были видные представители неоимпрессионизма. Зарубежные искусствоведы часто указывают на эту дату как на отправную точку при рассмотрении различных школ и направлений в искусстве XX века.

В романе 1886 года Эмиль Золя, уже приближаясь к завершению серии, взглянул на дни молодости, время исканий и борьбы, когда складывались его собственные эстетические взгляды, высказанные в статьях, включенных в сборники «Что мне ненавистно» и «Мой Салон». Обогащенный большим и сложным творческим опытом, писатель вернулся к проблемам, которые в свое время привлекли его в деятельности ранних импрессионистов, стремившихся к воссозданию жизненной правды в искусстве. «Творчество» дает материал и для суждений о причинах разочарования Золя в новой школе, на которую он возлагал смелые надежды, ожидая, что она совершит революцию в искусстве.

Но еще большее значение имеет эта книга для понимания трудностей, с которыми в творческом процессе сталкивался сам Золя, воспринимая реализм как категорию развивающуюся, требующую обновления форм и способов обобщения. Писатель Сандоз, в образе которого несомненны элементы автобиографичности, ставит в связь возникновение новых форм в искусстве с развитием исторического процесса. «Конец века, гибель старого общества, ...эпоха разрушения свергнутых памятников, перепаханной сто раз почвы... — именно тут и лежит новый путь искусства». Сандозу Золя передал свой наиболее важный теоретический принцип: «Сейчас есть только один источник, из которого должны черпать все — и романисты и поэты; этот единственный источник — наука». Однако это программное заявление Сандоза заканчивается признанием, в котором ясно отразилась сложность освоения новых принципов, положенных в основу творчества: «Но вопрос в том, что по-

черпнуть из науки, как идти с нею вровень? Я сразу сбиваюсь с ноги...»

Рисуя в романе картину творческих исканий в изобразительном искусстве последних десятилетий XIX века, когда создавались произведения, в которых «удивленный глаз зрителя не мог отыскать ни одной из установленных форм», Золя решал и литературные проблемы, причем нередко с большей ясностью, чем это достигнуто в его теоретических статьях; он с основанием утверждал, что «переворот», совершающийся в одном виде искусства, не может не обновить и другие виды. «Разве искусства не должны двигаться вперед сомкнутым строем?»

* * *

Роман «Творчество» привлек пристальное внимание деятелей русского искусства¹. Через два месяца после публикации его во Франции, в июне 1886 года, В. В. Стасов выступил со статьей «По поводу романа Золя «L'oeuvre», в которой рассмотрел некоторые проблемы этой книги и высоко оценил ее значение. «Еще никогда, кажется, ни художник, ни художественные дела не выступали с такой правдой и глубиной, как в новом романе Золя. Это происходит, во-первых, конечно, оттого, что Золя есть очень крупный талант, и притом талант реалистический, а во-вторых, оттого, что роман его написан в настоящее время».

Представляется очень ценным наблюдение Стасова, который отделил «Творчество» Золя от многочисленных литературных произведений прошлого, когда герой-художник обычно изображен был только с одной, идеальной, то есть «совершенно ложной и выдуманной точки зрения». Преимущество книги Золя Стасов видит в историзме художнического мышления автора. Он говорит о Клоде Лантье: «не ищите в нем художника вообще», он принадлежит своему времени — это француз 50—60-х годов и «никакой другой эпохи». Из сказанного не следует, что данный роман замкнут в пределах указанного периода и не представляет живого творческого интереса для следующих десятилетий. Напротив. Значение некоторых проблем книги можно было по до-

стоинству оценить позднее, в свете широкого исторического опыта.

Это замечание Стасова следует понимать в том смысле, что герой Золя поставлен перед конкретными проблемами искусства, характерными для второй половины XIX века, подводящей итог большой полосе исторического развития, когда многое сделалось объектом полемики: «и цели искусства, ... и способы художественного воспитания, и прежние, до тех пор для всех неприкосновенные авторитеты, и столько же неприкосновенные предписания школы, наконец, самая техника искусства»². Художник, который некогда выглядел, как «какая-то отвлеченность», какое-то «общее место», показан Эмилем Золя в реальной борьбе с «массой консерваторов», воплощающим «новое движение» в искусстве, оспаривающим аксиомы, столетиями «оледенелые в несомненности»; он изображен в тесных связях с художественным миром. «Какая богатая тема!»

Критик обратил внимание на особое место Клода Лантье в ряду других представителей семейства: он «сложился и развился» не в среде Ругон-Маккаров, а, «напротив, из всего, что только есть ей самого противоположного». В нем нет ни «той разнузданности appetitов», ни тех извращений сердца, гнили, злобы и бессердечности, холода и алчности, «которыми наполнены все Ругон-Маккары». Клод Лантье — «живой протест и против них всех и против гнусной эпохи Наполеона III, которой они принадлежат душой и телом».

Но если главный герой так явно обособлен и чертами характера и образом жизни от родственной ветви, показан вне связи с ней, преимущественно в границах своей профессии (что В. В. Стасов склонен рассматривать даже как недостаток), то дух Ругон-Маккаров в этом произведении все же сохранен вне образа Клода Лантье. Нельзя не согласиться с критиком: «Столько в романе есть других личностей, художников, которые так-таки прямо и должны бы называться Ругон-Маккарами». Фажероль, Жори, Дюбюш и «многие другие еще — это все чистые Ругон-Маккары, это все настоящие представители Второй империи и ее позорного худосочия».

Видя и в образе Клода Лантье и в его художнической программе серьезные противоречия, Стасов оцени-

вал роман «Творчество» в целом как «великую художественную картину» и «великое поучение».

Интерес Стасова к Эмилю Золя разделял и И. Н. Крамской. Еще в 1876 году он писал Стасову из Парижа об авторе «Ругон-Маккаров»: «Что это талант новый и оригинальный, об этом, разумеется, и спора быть не может»³. А через десять лет ему же написал по поводу «Творчества»: «Приговор Ваш роману Золя не расходится ни с моим собственным, ни с большинством мнений, которые я слышал»⁴. Письма и статьи Крамского разных лет, не относящиеся непосредственно к данному произведению, посвященные общим и частным вопросам искусства, могут помочь понять и оценить многие проблемы романа «Творчество».

* * *

О Клоде Лантье В. В. Стасов сказал: «В том, что тут у нас перед глазами Мане, а никто другой, сомневаться нельзя». Основания для этого утверждения могла дать и оригинальность таланта Эдуарда Мане, особенно ярко проявившаяся в батиньольский период; и его роль в схватке художников-новаторов с Академией; и сходство сюжетов «Пленэра» Клода Лантье и знаменитого «Купанья», названного затем «Завтрак на траве» Эдуарда Мане; и атмосфера в Салоне отверженных, где в 1863 году было выставлено упомянутое произведение Мане, вызвав бурную издевательскую реакцию публики и критики, описанную Эмилем Золя в «Творчестве».

Но не меньше оснований рассматривать образ Клода Лантье как имеющий самостоятельное значение. А поскольку в романе речь идет о главных принципах искусства импрессионизма, здесь может быть упомянуто имя Клода Моне, в творчестве которого все особенности импрессионизма нашли наиболее полное выражение. Художнические искания Клода Лантье у Золя часто подчинены тем же творческим целям, что ставил себе Клод Моне, разработавший программу пленэра и новую живописную технику.

Ранние работы Моне, в которых свет еще не стал самоцелью, близки реалистической школе середины XIX века тонкостью психологической характеристики,

искусством индивидуализации образа. «Камилла» Моне — молодая женщина в серо-зеленом, волочащемся по земле платье и бархатном жакете, уходящая от зрителя, точно перед ней открыто пространство, — портрет, написанный на открытом воздухе, полный настроения, произвел на Золя огромное впечатление. Оценка Золя интересна тем, что передает непосредственное ощущение свежести, новизны этого портрета, который выглядел, как «окно, распахнутое в живую природу», на фоне окружающих его полотен. «Вот поистине картина, полная жизни и энергии», она «рассказала мне целую историю, сильную и правдивую... Здесь перед нами уже не просто реалист, но сильный и тонкий интерпретатор...»⁵. Последнее замечание Золя очень важно: оно указывает на ценную черту искусства раннего Моне, впоследствии им утраченную. Импрессионистический метод, последовательно проводимый, не требовал интерпретации, раскрытия, объяснения жизни, довольствуясь порой пассивным воспроизведением ее мгновенных аспектов. Но среди пейзажей Моне 70-х годов есть вещи, дающие представление о сильных, очень интересных сторонах импрессионистического метода, например, пейзаж «Впечатление. Восходящее солнце» (1872 г.), который после первой совместной выставки группы в 1874 году дал название всему направлению. Гаврский порт показан художником в ранний утренний час. Неясные очертания корабельных мачт, портовых кранов; багровый, четко очерченный шар восходящего солнца в зыбком тумане, колеблющиеся алые отсветы на воде среди чернеющих заснувших лодок, — пейзаж этот, такой спокойный, полон внутреннего движения и заключает в себе огромную эмоциональную силу.

В этот период Моне находит новые пейзажные мотивы, наполняет городские улицы и площади толпой, однако не приближается к натуре настолько, чтобы разглядеть человека, люди как бы поглощены легким дрожащим туманом, тонут в волнах света и воздуха, как, например, в пейзаже «Бульвар капуцинок в Париже». Крамской писал Репину в октябре 1873 года: «Там есть нечто такое, что нам нужно намотать на ус самым усердным образом — это дрожание, неопределенность, что-то нематериальное в технике, ... видишь и чувствуешь

все переливающимся, и шевелящимся, и живущим. Контуров нет, света и тени не замечаешь, а есть что-то ла-скающее и теплое, как музыка»⁶.

Тонких эффектов в передаче света и атмосферы Моне достигал и в некоторых произведениях 80-х годов. Мопассан сопровождал Клода Моне, когда тот писал скалы в Этрета, и рассказал об этом в этюде «Жизнь пейзажиста». «Поистине, это был уже не живописец, а охотник». Моне подстерегал блеснувший луч, плывущее облако... «Я видел, как он схватил таким образом сверкающий водопад света, брызнувший на белую скалу, и закрепил его с помощью потока желтоватых тонов, — они странным образом передали во всей его разительности и мимолетности впечатление от этой неуловимой и ослепительной вспышки света. В другой раз он набрал полные пригоршни ливня, пронесшегося над морем, и бросил его на полотно...»⁷.

Мотив иногда становился для Клода Моне как бы предлогом для передачи цвета и состояния световоздушной среды. Серии пейзажей изображают один и тот же мотив, взятый в разное время дня (Стога, Тополя, Руанский собор, Темза, затянутая туманом); в них достигнута изобразительная достоверность в передаче мимолетных зрительных впечатлений; но как следствие увлечения художника эффектами освещения наступала утрата чувства материальности мира.

Некоторые стороны импрессионистического метода не могли не ограничить творчество Клода Моне, как и других представителей течения. Стремление закрепить беглые впечатления, когда в поле зрения художника попадает одна и, может быть, не самая существенная сторона предмета, вносило элемент случайности и чрезмерной субъективности в произведение искусства, приводило к отказу от композиционно построенной картины, к этюдной незавершенности. Клоду Лантье в «Творчестве» больше всего страданий доставляет то, что, несмотря на все усилия, он ни разу не смог вывести свои работы из состояния этюдной незаконченности.

К драме художника у Золя ближайшее отношение имеют мысли, высказанные Крамским в переписке 70—80-х годов. Отрицая этюд в значении самостоятельного произведения, Крамской требовал от художника такой

завершенности произведения, при которой воссозданный на холсте образ получит ту степень ясности, «с какою предмет возник в его душе». Он полагал: «...верность впечатления лежит где-то за чертой этюдности, ... в этом я ежедневно и ежечасно убеждаюсь»⁸.

То, что предмет непременно должен «возникнуть в душе» художника в результате творческой переработки, осознания впечатления, не предусматривалось программой импрессионистического искусства. Впадая в крайности своих теоретических предпосылок, отстраняя важнейшую часть творческого акта — духовную деятельность художника, ориентируясь на передачу чувственного восприятия, представители данной школы обесценивали многие интересные свои достижения.

Весной 1884 года Крамской передавал Стасову свои впечатления от парижских выставок. «Я не видел текущего французского искусства около 4—5 лет, и на мой взгляд оно с тех пор понизилось в своем уровне, понизилось даже в такое короткое время...» Крамской пишет об изощренности приемов живописцев: «Так и видно, что человек потому избирает свой прием, что простым изображением он не в силах достигнуть ни рисунка, ни живописи, ни рельефа... Я начинаю говорить уже о частностях... Но это потому, что главное: концепция, воодушевление и мысль — отсутствуют. Но что меня поразило больше всего — так это понижение даже живописи, скажите это Репину⁹. Всюду преобладает какой-то мучной тон»¹⁰.

Очевидно было, что пора кратковременного расцвета импрессионизма осталась позади; закономерно возникла проблема оценки определенного этапа в развитии искусства. Именно в это время Золя проводил крупные подготовительные работы к роману «Творчество». Но судьбы импрессионизма — это лишь один план задуманного романа. Образы художника Клода Лантье и литератора Сандоза давали Эмилю Золя возможность обратиться к наиболее сложным проблемам собственного творческого опыта.

* * *

Нельзя не заметить: Клод Лантье в романе «Чрево Парижа», где он впервые появляется, и Клод в «Твор-

честве» — это художники, общественные позиции которых не вполне совпадают. Тринадцать лет разделяют названные романы, и в 1886 году, когда закончено было «Творчество», у Эмиля Золя явились новые задачи. Горячо и страстно поддерживавший в 60—70-е годы художников-импрессионистов, творческие принципы которых были близки эстетическим взглядам самого Золя, он в 80—90-е годы стал все более критически относиться к этому течению. Нежелание и неумение рассматривать искусство как средство познания, пренебрежение к его общественной роли, увлечение формальной по преимуществу стороной живописи, демонстрацией виртуозных приемов в передаче света и цвета — все это отдаляло эпигонов от крупнейших мастеров, деятельность которых относится к начальному периоду импрессионизма, и внушало опасения за судьбы искусства.

Образ Клода Лантье в «Творчестве» дал возможность Эмилю Золя говорить о серьезнейших проблемах. Творческая катастрофа Клода, меньше всего обусловленная в романе наследственными влияниями, должна была натолкнуть на размышления о том, что мешало ему осуществить огромную творческую цель, к которой он подходил искренне и ради достижения которой готов был самозабвенно трудиться.

Важно соотнести образ героя «Творчества» с Клодом из «Чрева Парижа». В раннем романе молодой художник острее воспринимал социальную действительность, наблюдения его конкретнее, чем у Клода в «Творчестве», который больше замкнут в искусстве. Несмотря на то, что и в «Чреве Парижа» Клод постоянно подчеркивал свою аполитичность, пренебрежение к социальным проблемам и желание быть «только художником», поглощенность искусством не мешала ему замечать социальные противоречия.

«Знаете ли вы «Борьбу Толстяков с Тощами»? — спросил он однажды республиканца Флорана. Речь шла о серии гравюр знаменитого Питера Брейгеля Мужичкого, нидерландского живописца и рисовальщика. Клод с увлечением рассказал несколько полных творческой выдумки, остро выразительных эпизодов серии: Толстые, готовые от жира лопнуть, приступают «к вечернему жранью», а скрючившиеся от голода Тощие завистливо

заглядывают к ним с улицы; или — Толстые, «надув щеки», сидят за столом и не позволяют подойти смиренному Тощему, похожему «на кеглю среди шаров».

«Художник видел в этом целую житейскую драму и в конце концов разделил всех людей на Тощих и Толстых, на две враждебные группы, из которых одна пожирает другую, отращивает себе брюхо и благоденствует». Пусть и наивна эта классификация, однако Клод Лантье при помощи ее очень точно характеризовал Флорану известных им обоим людей и растолковал некоторые эпизоды на рынке. Нескрываемую ненависть торговков к новому инспектору Клод объяснял так: Толстые ненавидят Тощего по инстинкту, «в принципе Толстяк питает такое отвращение к Тощему, что чувствует потребность прогнать его с глаз долой при помощи зубов или пинка ногой». А Флоран, «настоящий царь Тощих», окружен со всех сторон Толстыми — это опасно, «меня бы это встревожило», — говорил Клод.

Опасения Клода имеют основание: достаточно взглянуть на сборище Толстых, например, во время торгов в рыбном павильоне. Метонимический прием, сводящий образ к одному лишь признаку, как нельзя более уместен в их характеристике: у конторы выстроился «ряд женских, подбитых мехом пелеринок, целая выставка белых передников»; напирали «круглые животы, громадные бюсты, широчайшие плечи»; виднелись «красные носы любительниц рюмочки, нахально разинутые рты, напоминавшие треснутые горшки». У Толстых, так сказать, низшего разряда, взобравшихся лишь на первую ступеньку, ведущую к богатству, при всем их примитивизме превосходно развито чутье, позволившее им угадать во Флоране человека иного, чем у них, склада — неприемлемого, несовместимого с их психологией. Толстые оказались весьма последовательны в отношении к Тощему: каждый день рынок «измышлял новые каверзы» против Флорана. Никогда уличные мальчишки не проявляли столько изобретательности, как базарные торговки, «никогда они не набрасывались на него с таким остервенением, как эти рыночные мегеры с трясущимися от гомерического смеха животами...». Крикливые интонации, раздувшиеся шеи, весь облик «размахивавших руками торговков» говорил о том, что «им не терпится

излить на Флорана поток отборной ругани». И скоро уже это последовательное неприятие выльется в еще более жестоких формах.

«Целая глава из естественной истории» — папка набросков, сделанных Клодом с Толстых и Тоших, имеет ближайшее отношение к социальной истории. Художник не абсолютизировал эти внешние признаки — Толстые, Тошие. Торговец Гавар — демагог, пользующийся республиканской фразеологией, Толстяк, конечно, но «Толстяк, прикидывающийся Тошим», — довольно часто встречающаяся разновидность. А среди Тоших Клод наблюдал и людей, рвущихся в разряд Толстяков, «отчаянных Тоших, ...способных на все, чтобы разжиреть». М-ль Саже, например, наверняка пропустила в жизни случай разбогатеть, потому что «ненавидит Толстых, презирая в то же время Тоших». И она и г-жа Лекёр — «Тошие... очень опасного разряда». Что и подтвердится в сцене ареста Гавара и в следующем за ней эпизоде.

Флорану никак не удавалось «завербовать Клода», сделать его сторонником республиканского движения. Художник приходил в погребок Лебигра, где собирались заговорщики, только для того, чтобы делать наброски: «Меня, видите ли, совсем не интересует то, что вы там рассказываете! Оно, пожалуй, очень умно, но мне непонятно...» Однако сборища у Лебигра дали Клоду мотив для очень выразительного сюжета: «...представьте Гавара, Логра, Робина, рассуждающих о политике в засаде из пивных кружек, ... настоящая картина в современном духе». Если вспомнить, что торговец живностью Гавар — всего-навсего болтун, играющий в политику и дорого за это заплативший впоследствии; если представить себе «неистового» Логра, в искренности которого можно сомневаться; и Робина — несомненного провокатора, который смотрел на заговорщиков так, «точно он слушал глазами», — можно оценить этот предложенный Клодом сюжет «в современном духе», весьма характерный для Второй империи.

Художник, несомненно, мог бы внести момент повествовательности в свое искусство. Внимательный его глаз видел выразительные уличные сцены: толпа проголодавшихся ранних посетителей рынка обступила женщину, продававшую суп с капустой, дымив-

шийся в жестяном луженом ведре на жаровне. Здесь были и торговки в чистых фартуках, и огородники в блузах, и носильщики в грязной одежде со следами всех разгружаемых ими товаров, и оборванцы... «Не правда ли, совсем готовая картина; она получилась бы гораздо более человеческой, чем вся их проклятая чахоточная мазня», — говорил он, имея в виду создания академической школы.

В произведении, которое Клод в этом раннем романе назвал своим шедевром, ощущалась острота восприятия и оценочное отношение к изображаемому. Художник вызвался устроить рождественскую витрину в колбасной Кеню «по-настоящему». Был воздвигнут из товаров «удивительный натюрморт, взвивавшийся яркими красочными ракетами, которые рассыпались искуснейшей гаммой тонов». В этом буйстве красок чувствовалась мысль. Красные языки дразнились «со жгучей алчностью», а черные кровяные колбасы «врывались мрачной нотой» в картину, символизирующую «обжорство сочельника». Натюрморт увенчан был огромной индейкой. «Выставка — нечто вроде чрева, окруженного сиянием, получилась варварской и великолепной, и мазки были брошены с такой жестокой насмешкой, что публика, взбудораженная ярко пылавшей витриной, не отходила от окна». Торговка вытолкала артиста за дверь; приказчик, «обнаруживая всю свою глупость», стал приводить витрину в прежний вид. «Я никогда не создавал ничего лучшего», — улыбался Клод.

Скептически относящийся к общественно-политическим проблемам в целом, не умеющий отделять политику от политиканства, Клод и в «Чреве Парижа» пытался сохранить «чисто эстетический» подход к окружающему и воспринимать любые контрасты — и возвышенное и уродливое — преимущественно с живописной, колоритной стороны. Его привлекала примитивная, но яркая, с полной непосредственностью проявляющаяся жизненность, воплощенная в Кадине и Маржолене. Приемывши, дети Центрального рынка, они выросли «как цветы» на жирной почве рыночного квартала и жили, как «счастливые, предоставленные инстинкту зверьки». Клод мечтал о громадной картине, где на ложе из съестного, среди груд овощей, морской рыбы и мяса были бы изо-

бражены эти «чувственные животные, вороватые и жадные», которыми он восхищался «против воли».

Но когда арестовали Флорана («весь квартал выдал его», рынок оказался «сообщником полиции») и все Толстые почувствовали облегчение («квартал успокоился»), — один Клод был мрачен. Художника не могли рассеять ни яркое солнце, ни богатство красок зелени. «Я от всего этого буквально заболел», — рассказывал он огороднице, г-же Франсуа, о демагогической комедии суда над Флораном. «Клода действительно трясла лихорадка... Какие же, однако, негодяи порядочные люди». Его доводило до отчаяния ликование рынка, нескрываемая радость Толстых по поводу освобождения от «невыносимого бремени, давившего им на желудок»; вокруг него остались «одни Толстяки, округлившиеся, готовые лопнуть от избытка пищеварения». Взглянув на крышу рынка, Клод увидел там Кадину и Маржолена. Они жарились на солнце, отдаваясь бездумной, животной радости жизни. На этот раз художник не нашел в себе эстетических эмоций: он погрозил своим любимцам кулаком.

* * *

«Чрево Парижа» — колоссальный натюрморт, ...апофеоз рынка, овощей, рыбы, мяса, ...читая книгу, вы испытываете те же ощущения, какие испытали, проходя мимо этого дворца пищеварения, подлинного чрева Парижа», — писал Мопассан. Разве это произведение «не поэма снеди?»¹¹.

Да, конечно, и поэма снеди, и гигантский натюрморт... Данная характеристика романа приобрела устойчивость и встретится не раз в различных работах о Золя. Но нельзя забывать: эта поэма снеди открывается драматичнейшей экспозицией — ночью обоз огородников следует к Парижу, чтобы прибыть туда на рассвете. Конь, шедший во главе обоза, везшего на рынок овощи, из которых и составятся великолепные натюрморты, остановился, как вкопанный; почти под копытами лошади, растянувшись во весь рост, раскинув руки и уткнувшись лицом в пыльные камни мостовой, лежал че-

ловек, длинный и тощий, «словно сухая ветвь...». Республиканец Флоран, схваченный 4 декабря 1851 года, бежавший из ссылки, умирающий от голода и лишений, через восемь лет тайно возвращался в Париж, тучный Париж, занятый своим пищеварением, обраставший жиром и «втихомолку поддерживавший Империю».

Тон этой экспозиции, основанной на поразительно резком социальном контрасте, временами (только временами) будет звучать в романе, — преимущественно на тех страницах, где чувство меры не позволит писателю увлечься самодовлеющими описаниями, которые иногда, кажется, способны поглотить все его внимание.

«Чрево Парижа» представляет большой интерес не столько потому, что в нем обрисовано начало художнических исканий Клода Лантье; роман показателен для характеристики сложных творческих проблем, которые возникали перед самим Золя и с разной степенью успеха решались им и в этом и в последующих произведениях; здесь отчетливо видны смелые, оригинальные решения писателя и — с другой стороны — трудности, которых он не смог преодолеть.

Наименее затруднительная для Золя проблема — искусство передать необозримое богатство материального мира, отыскать способы воссоздания в картине многообразия конкретной материи, — решалась им во многих вариантах.

Глазами Клода, острым художническим зрением увиден восход солнца, осветившего «целое море» овощей на рынке — огромный натюрморт, которому присуща такая интенсивность красочных сочетаний и жизнерадостная праздничность, что меньше всего здесь уместен термин «мертвая натура». У перекрестков это море разлилось, овощи наводнили даже мостовую, как «пенящиеся торпливые волны». По мере того как их касались солнечные лучи, «овощи постепенно пробуждались, выступали из стлавшейся по земле синевы». Среди множества тонов и оттенков «самыми резкими, кричащими... были яркие пятна моркови и светлые пятна репы...». Громадные белые кочаны капусты, плотные и твердые, выглядели, «точно ядра из потерявшего блеск металла»; крупные листья кудрявой капусты были похожи «на плоские бронзовые чаши», а красную — утреннюю зарю

превратила «в великолепные цветы оттенка винных осадков, с карминовыми и темно-пурпуровыми жилками». Солнце «зажигало» овощи: пламенели оранжевые тыквы, золотистые луковицы, кроваво-красные помидоры, фиолетовые баклажаны...; «распустившиеся сердцевинки салата горели, гамма зеленого цвета поражала мощью великолепных переливов...». Зрелище, такое простое и радостное, приводило Клода в восторг. Он утверждал, что эти плоды земли — «живые»; в несомненных колористических достоинствах данного натюрморта раскрылся определенный аспект восприятия природы.

Натюрморт у Золя почти всегда экспрессивно окрашен, психологизирован, может вызывать сложные ассоциации. Описание рыбного павильона потребовало нескольких страниц. Рыбы, угри, лангусты, омары — множество видов — сверкали в столбе солнечного света, как россыпи драгоценностей: «опал мерланов, перламутр макрелей, золото барвенгов, блестящая вышивка сельдей, серебряные бляхи лососей...». Казалось, морская царевна опустошила здесь свой ларец с украшениями: груды ожерелий, чудовищных браслетов, гигантских брошей... На спине скатов и акул «красовались темные камни — фиолетовые, зеленоватые, оправленные в оксидированное серебро», а тонкие плавники мелких рыб напоминали «самые изящные ювелирные изделия». Это эстетизированное описание, однако, может быть включено в иную цепь ассоциаций и там станет выполнять более глубокую художественную функцию. Флоран при виде этого зрелища ощущал «знакомое дыхание моря, горькое и соленое», видел берега Гвианы, где водоросли курятся на солнце, а гравий издает сильный запах йода.

Эти ассоциации сохранились у него и при виде вечернего Парижа, когда сумерки придавали тесным улицам и домам обобщенный характер, а кровли Центрального рынка, если смотреть на них с высокой точки, были похожи «на заснувшие озера»... И Флоран воскрешал в памяти «мертвые свинцовые воды бухты, слегка вздрагивающие под отдаленный грохот прибоя... Каждый вечер ему грезились иной берег...».

Иногда в мертвой натуре, воспроизводимой Золя, сохранялось как бы подобие жизни, воспоминание о ней.

В павильоне живности висели кролики — лапы их были раскинuty, уши заложены назад, «словно перед большим прыжком», а мордочки с оскаленными зубами и помутневшими глазами смеялись «смехом мертвого животного»; ощипанные цыплята тесно приникли друг к другу; утки растопыривали перепончатые желтые лапы, а индюшки с зашитым горлом спали на спине, распустив хвосты черным веером.

Тонко психологически окрашены натюрморты — букеты цветочницы Кадины. Это никогда не были просто цветы, выносимые в корзинке на продажу: на ее букетах отражалось и «сердитое настроение» и «порывы нежности». Кадина составляла «хищные букеты... с резким запахом, раздражавшие глаз своей пестротой», или мягкие, незаметные, в серебристо-серых тонах. Пучки фиалок «то злобно щетинились» среди измятых листьев, то казались «кроткими влюбленными и улыбались в своем чистеньком зеленом жабо».

Натюрморт может послужить Эмилю Золя для усиления социальной характеристики. Атмосфера мещанства — злого, завистливого, жадного, болтливового — передана при помощи натюрморта сыров, знаменитой «симфонии сыров», острые запахи которых сопровождают разговор г-жи Лекёр и старухи Саже, разузнавшей историю Флорана: «от них кружилась голова, делалось тошно, они могли вызвать ужасный приступ удушья. И казалось, что это злобные слова г-жи Лекёр и мадемуазель Саже распространяли такое зловоние».

В «Чреве Парижа», как и в других романах Золя, встречаются, однако, картины, близкие к натюрморту в узком смысле слова. Описания прогулок Клода, Маржолена и Кадины представляют собой, собственно, перечисления множества предметов, встречающихся им по пути. Сотни названий товаров, заполнивших бакалейные лавки, окна кондитерских; выставки материй, развевающихся от антресолей до самого тротуара; витрины ювелиров, увешанные драгоценностями; реклама парикмахерской — черные, белокурые, рыжие, седые букли и напomaженные причесанные шиньоны — вещи не говорящие, не живущие, натуралистически пассивно зафиксированные. Щедрость мастера порой грозила погубить картину.

Но чаще в богатстве пластических зрительных образов романа сохраняются ясные линии развития сюжета, острые четкие характеристики, продуманная стройная композиция, организующая это обилие впечатлений. Сказанное относится и к интереснейшему натюрморту, существенно дополняющему социально-психологическую характеристику Лизы Кеню.

В статьях сборника «Литературные документы» Золя не раз отмечал: мещанство является «глубоко интересным» объектом для изучения. Прекрасная владелица колбасной из «Чрева Парижа» — достаточно характерный и далеко не мелкий для наблюдения и отображения объект хотя бы потому, что в Лизе Кеню законченное выражение нашли черты психологии «толстых»: этические ее понятия и политические воззрения (они имеются у колбасницы) составляют целостный комплекс, весьма показательный.

Политическая лояльность мещанства по отношению к Империи основывалась на его глубокой внутренней реакционности. «Хорошо было в сорок восьмом, а?» — спрашивала Лиза провинившегося супруга, который вместе с Флораном стал было посещать политические сборища в кабачке Лебигра. Ведь дядя Градель потерял на революции шесть тысяч франков и мог доказать это по торговым книгам. Страх за собственность так велик, что в щебете зяблика в комнате Флорана Лизе слышались звуки ружейной перестрелки; ей уже виделось, как люди с красными повязками посылают пули в зеркала и мраморную облицовку колбасной, воруют окорока и сосиски — в таком облике Лиза Кеню представляла себе Республику. «А теперь, когда у нас Империя, всему есть сбыт, все продается».

Политическая всеядность мещан откровенно обосновывается материальными стимулами: «Я поддерживаю правительство, которое дает ход торговле»; а что касается кандидата в депутаты в парламент, о котором ходили дурные слухи, то «у тебя ведь не просили для него денег взаймы, ... — вопрос был не в этом...», — разъясняет Лиза мужу. Кеню, слушая этот урок, «глубже зарылся под перину и сладостно потел под ней, точно в теплой ванне», наслаждаясь привычным уютом и ужасаясь тому, что мог его лишиться. Излечение наступило

мгновенно и прочно. Тем более, что и этические понятия Лизы, которые она изложила тут же, были для Кеню вполне приемлемыми. «Мы — честные люди, мы никого не грабим, никого не убиваем. Этого довольно». Действительно, довольно. Ибо эти границы «честности» достаточно широки, чтобы вместить множество бесчестных, жестоких поступков. Оставаясь в этих границах («никого не грабим, никого не убиваем»), действовали и другие «толстые». Флоран был уничтожен соединенными усилиями «всего рынка», «всего квартала». А никто и не прикасался к оружию.

Психологический портрет Лизы Кеню сочетается с очень убедительным физическим портретом. Он дан на фоне широкого многопредметного натюрморта. Лиза показана за прилавком, уставленным блюдами, на которых разложены колбасы, копченые языки, свиные и кабаньи головы, паштеты, гирлянды сосисок и прочие товары. На ее пухлой шее и розовых щеках «повторялись нежные тона окороков и прозрачная бледность сала». Флоран не решался разглядывать свою строгую невестку в упор и украдкой смотрел в зеркала, сиявшие на стенах и на потолке магазина. «Она отражалась в них и сзади, и спереди, и сбоку, ... и вниз головой с тугим шиньоном», на фоне снеди.

Флоран видел Лизу одновременно «во множестве экземпляров, с широкими плечами, толстыми руками, выпяченной грудью», похожей «на живот»: она как бы воплощала в себе весь рынок. Профиль Лизы отражался в боковом зеркале «между двумя половинками свиной туши». Лиза Кеню оказалась органично включенной в натюрморт, стала частью его. Близко соотнося персонаж с окружающей, родственной ему средой, Золя нашел прием характеристики, в которой сильны чисто изобразительные элементы и в то же время раскрывается внутренняя суть образа.

Подобная, почти кинематографическая выразительность присуща и сценам, рисуящим м-ль Саже на наблюдательном посту. Ее окно, находившееся высоко над соседними домами, «служило ей источником бесконечных радостей»: она располагалась у подоконника «как в обсерватории». Сведения о встречах заговорщиков в кабачке Лебигра доходили до м-ль Саже в следующем

виде: на матовом стекле большого окна в заведении Лебигра «вырисовывались тени заседавших мужчин, ... пугающая сжатых кулаков, разгоряченных голов, горбившихся плеч...». Саже видела, как протягивались выставшие до громадных размеров руки, удлинялись носы, выдвигались вперед челюсти. «Это поразительное растягивание отдельных частей тела, эти немые и яростные профили, по которым наблюдатель с улицы мог судить о жарких спорах посетителей кабинета», давали пищу фантазии м-ль Саже. А когда она рассмотрела на молочном транспаранте темную тень от револьвера Гавара («громадные контуры пистолета с вытянутым дулом появлялись то тут, то там, точно пистолетов было очень много»), ей ясно представилась степень опасности, угрожавшей «толстым», которые по духу ей гораздо ближе, чем «тощие». И слухи из уст м-ль Саже будут распространяться, принимая еще более гротескные формы, чем у теней, которые она видела на матовом стекле.

В романе «Чрево Парижа» Эмиль Золя нашел принципиально важное решение, обогащавшее его реалистический метод: имеется в виду его подход к явлениям, которые могут быть названы антиэстетическими, но тем не менее существуют и вправе претендовать на отображение в искусстве. В этом плане заслуживает серьезного внимания сцена, помещенная в конце второй главы романа.

Вечером на кухне Кеню, где хозяева с подручным делают колбасы, маленькая Полина потребовала от Флорана сказочку про господина, которого скушали звери; обрывки ее она слышала, когда приходил Гавар. Повествование Флорана, сделавшегося вдруг «необыкновенно серьезным», и обстановка, в которой слушают его, создают контраст, резче которого невозможно представить. В атмосфере «благополучного, блаженного пищеварения» мирное шипенье сала сопровождает страшную сказочку Флорана: «Жил-был однажды бедняк, ... его услали далеко, далеко за море...» Воспоминания Флорана о бедствиях его за восемь тягостных лет ссылки звучат действительно как вымысел, жестокий и мрачный.

На Чертовом острове бедняк и его товарищи-изгнанники «жили, как животные, над которыми вечно занесен

кнут... Ежедневно новые оскорбления, постоянный гнет, нарушение всякой справедливости, пренебрежение человеческим милосердием...». Многие умерли, другие до того пожелтели и высохли, что перестали походить на живых.

«Огюст, подай-ка мне сало», — крикнул Кеню. От плиты повалил густой пар.

«А что им давали есть?» — с любопытством спросила Полина. «Им давали рис с червями и вонючее мясо», — ответил Флоран, и голос его стал глуше. «Приходилось выбирать из риса червей, чтобы его можно было есть». Или — умирать с голоду. На красивом, спокойном лице Лизы, похожей на «священную корову», выразилось омерзение: подобная пища позорила тех, кто ее ел. У Лизы был свой критерий порядочности: ее ясный взгляд прямо говорил, что «одни лишь мерзавцы могли голодать таким беспутным образом».

Дальше в сказке пойдет речь о путешествиях и приключениях. Остров был «до того оголен, до того выжжен палящим солнцем», что пребывание на нем становилось все ужаснее. «Убежать, переплыть море», — эта мысль неотступно преследовала изгнанников. Трое беглецов на распадающемся плоту добрались до скалы, «где едва хватало места, чтобы сидеть».

Сказочка Флорана бесконечна, но она длилась целых восемь лет. Реальные подробности, жуткие сами по себе, в этой обстановке зазвучали, как фантастика.

Беглец, потерявший товарищей, блуждал по Голландской Гвиане — лесистой земле, изрезанной реками и болотами, прячась «в зеленоватом сумраке, полный животного ужаса», на каждом шагу подстерегаемый смертью: над ним пролетали невиданные птицы, испуская зловещие крики; раскачивались обезьяны; ступая на колеблющуюся почву, он видел под ногой змей...

Духота в кухне все усиливалась. Кровяные колбасы были почти готовы. «Всеми овладела сытая сонливость»...

...Беглец спал на деревьях, листья которых источали яд, продолжал Флоран. Он шел по течению рек, «следуя за серыми спинами кайманов, пронизывая взглядом ползучие травы». Однажды он погрузился в трясину: при

каждой попытке выбраться грязь подступала ему к горлу, и он застывал неподвижно. Когда этот человек добрался до жилья, вид его «вызывал ужас. Ему бросили пищу в пятидесяти шагах от дома, а хозяин сторожил у двери с заряженным ружьем».

Кеню кричал на подручного: «Скотина, ты даже не умеешь держать кишки». Осталось прокипятить набитые колбасы в кастрюле. А Флоран, казалось, говорил уже «только с самим собой». Полина заснула у него на коленях. Сказочка кончилась. Гирлянды готовых сочных колбас наворачивали на палки. Жирные испарения наполнили кухню и затуманили свет газового рожка. «Все отдувались, точно чрезмерно наевшись».

В «Чреве Парижа» Эмиль Золя впервые в серии дал обнаженное, ужасное в своей наглядности изображение, которое, если взять его вне контекста, можно было бы назвать натуралистическим. Но все дело именно во внутренних связях, соединяющих страшную в своей конкретности картину бедствий ссыльных со всем эпизодом у Кеню и шире — со всей атмосферой жизни «порядочных людей» — «откормленных буржуа и разжиревших лавочников», благоденствующих при Второй империи. Ведь сказочка действительно была о том, «как господина скушали звери». Когда беглецы, ушедшие искать на берегу лодку, вернулись, они нашли оставленного товарища «лежащим на спине с отъеденными руками и ногами, с обглоданным лицом; крабы кишели в животе мертвеца, и кожа на нем приподнималась, как будто страшное предсмертное хрипение сотрясало этот наполовину уничтоженный, но еще не разложившийся труп».

В связи с этой сценой можно вновь вспомнить размышления Барбюса о значении перспективы, в которую заключены факты. Картина бесконечных человеческих страданий, непереносимых мучений тела и духа, помещена как бы в раму, врезана в другую картину — сытости, обжорства, животного довольства. Контекст рассказа Флорана, звучащего очень спокойно, действительно, как сказка о том, чего никогда не было, выявляет позицию автора. Жестокие изображения в данном случае не воспринимаются как натуралистические и способны вызывать глубокие социальные эмоции.

И позднее, когда Золя обратится к столь же наглядному, «натуральному» изображению, степень идейной и художественной ценности его страниц будет обуславливаться в каждом случае тем, удалось ли писателю проникнуть в сущность связей, соединяющих данное явление с картиной жизни в целом. Ибо полностью сохранило свое значение одно из главных положений реалистической эстетики Дидро: «В соответствии с природой предмета, а также с тем, вызывает ли он в нас восприятие наибольшего числа отношений, и с характером этих отношений, он бывает миловиден, прекрасен... или же безобразен...»¹².

* * *

Среди русских откликов на роман Золя очень большое значение имеют и при всей своей краткости касающиеся важнейших проблем реалистического искусства мысли, высказанные живописцем М. В. Нестеровым. Беседуя с писательницей М. Ямщиковой (псевдоним Ал. Алтаев), делившейся с ним своими творческими намерениями, Нестеров сказал ей: «Перед вами задача очень трудная и необъятная — раскрыть психологию художника... У нас много писалось беллетристами о художниках, но до сих пор я лично знаю только два произведения, которые мне говорят о правдивом понимании сущности художника: это «Портрет» Гоголя и «Творчество» Золя»¹³.

Нестеров сблизил имена, разделенные почти полувеком¹⁴; имена, которые трудно воспринять в одном ряду: так далеко отстоят они друг от друга по складу национального характера, по особенностям творческой индивидуальности. И, однако, есть основания у Нестерова для подобной ассоциации. В «Портрете» Гоголя поставлена была не новая эстетическая проблема: как понимать «подражание» натуре. Но решение ее великим русским реалистом отвечало идейным интересам не только его времени; мысль его была обращена далеко вперед, предугадывала запросы искусства не только ближайших десятилетий и ни в какой степени не утратила своего значения в следующем столетии. Именно эта

проблема верности действительности позволила Нестерову сопоставить имена авторов «Портрета» и «Творчества».

В гоголевском «Портрете», еще до того, как случай почти фантастический изменил жизнь художника Чарткова, приходилось ему задумываться над тем, не меняется ли с течением времени само понимание «подражания природе». Хотя кисть Чарткова и «отзывалась наблюдательностью, соображением» и талант его пророчил многое, не раз художник выслушивал упреки профессора: «Рисунок у тебя не строг, а подчас и вовсе слаб, линия невидна; ты уж гоняешься за модным освещением, за тем, что бьет на первые глаза...» Внутренне Чартков не соглашался с учителем в том, что «старинные мастера так недосыгаемо ушли от нас». Правда, он не понимал еще «всей глубины Рафаэля», но уже «прозревал кое-что» в полотнах Гвидо Рени, Тициана, фламандцев. Однако ему казалось все же, что «девятнадцатый век кое в чем значительно их опередил, что подражание природе как-то сделалось теперь ярче, живее, ближе...».

Исключительный интерес в повести представляет противопоставление двух аспектов «верности природе». Отвлекаясь от личной судьбы Чарткова, который благодаря червонцам, запрятанным кем-то в раму портрета, купленного им за двугривенный, сделался «модным живописцем во всех отношениях», растратив свой талант, важно взглянуть на решения, к которым подводит своего героя автор повести. С поразительной натуральностью написанные на портрете глаза — повод для размышлений художника о границах «верности натуре» в искусстве. Чартков дивился необыкновенной работе, но «это было уже не искусство», а нечто, даже разрушавшее гармонию целого. Глаза на портрете, казалось, «были вырезаны из живого человека и вставлены сюда». Такая подлинность изображения не доставляла эстетического наслаждения, — напротив. Художник недоумевал: «Ведь это однако же натура, это живая натура». Чем же объяснить томительное чувство, овладевающее им при взгляде на этот портрет? «Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком?»

В «Портрете» идет речь о важнейшем условии, позволяющем допускать в искусство «предметы низкие», расширять границы эстетики. Ведь два аспекта «верности природе», о которых говорится в повести, неравноценные в своем эстетическом и идейном значении, предполагают разную степень осмысления, обобщения художником изображаемого явления. «Почему же простая, низкая природа является у одного художника в каком-то свету, и не чувствуешь никакого низкого впечатления... И почему же та же самая природа у другого художника кажется низкой, грязной, а между прочим он так же был верен природе. Но нет, нет в ней чего-то озаряющего».

Неодухотворенная, пассивная передача, в которой не участвуют ум и чувства художника и не переработаны его впечатления, позволяет воспроизвести лишь оболочку явления — односторонне, вне связей, без глубины. И в этом случае, добиваясь только абсолютного внешнего сходства, не познавая внутреннюю сущность своей модели, мастер уходит от подлинной правды, думая, что к ней приближается. Хладнокровие анатома, бесстрастно изучающего натуру, не есть свойство истинного художника. «...Если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно представит только в одной ужасной своей действительности, не озаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли...»

Когда Чартков, упоенный славой модного портретиста, давно уже перестал задаваться вопросами о том, что может и чего не может дать «мертвое подражание природе»; когда ум его устал «придумывать и обдумывать», а сам он, как художник, заключился в однообразные, «давно изношенные формы», Гоголь поставил его перед подлинным шедевром лицом к лицу.

В «глубочайшем безмолвии», с чувством «невольного изумления» созерцали знатоки картину, в которой соединилось многое: «высокое благородство положений» — следствие изучения Рафаэля; «окончательное совершенство кисти» — результат изучения Корреджио. «Но властительней всего видна была сила созданья, уже заключенная в душе самого художника. Последний предмет в картине был им проникнут; во всем постигнут за-

кон и внутренняя сила». Не сразу он перенес на полотно свои представления; осмысленные, пережитые, прочувствованные, они получили доступ в произведение искусства. «Видно было, как все, извлеченное из внешнего мира, художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной согласной, торжественной песнью. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы».

Во второй части повести автор портрета с «живыми глазами» признавался сыну, что, работая когда-то над этим изображением, «насильно хотел покорить себя и бездушно, заглушив все», быть верным натуре. Но в погоне за обманом зрения, преследуя «с буквальной точностью всякую незаметную черту» и в этом только видя свою задачу, он нарушил законы творчества: «это не было создание искусства».

Гоголь ответил здесь на вопрос, которому суждено будет стать одним из самых значительных в эстетике второй половины века. Углубившиеся противоречия действительности, усложнившиеся конфликты требовали расширения сферы изображения, преодоления условных границ, отражения в искусстве всего реального многообразия жизни. Умудренный долгими годами размышлений, старый мастер открывает сыну, в чем видит призвание подлинного художника и истинную сущность искусства. «Исследуй, изучай все, что ни видишь, покори все кисти, но во всем умей находить внутреннюю мысль и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну создания». Владеющий этой тайной, умеющий находить во всем «внутреннюю мысль», художник-творец и великое и малое пропускает «сквозь чистилище» своей души. «Нет ему низкого предмета в природе»¹⁵.

«Правдивое понимание сущности художника», о котором Нестеров в цитированной выше беседе говорил применительно к «Портрету» Гоголя и «Творчеству» Золя, предполагало, что в процессе создания произведения искусства художник неизбежно должен был близко соприкоснуться (в русской ли повести или французском романе) с важнейшей проблемой: роль сознания в творческом акте. И не столько перед Клодом Лантье, сколько перед самим Эмилем Золя эта проблема встала во

всей своей сложности и с разной степенью творческого успеха решалась в его художественных произведениях.

В этой связи представляет очень большой интерес дружеское письмо двадцатилетнего Эмиля Золя Полю Сезанну — будущему знаменитому художнику, к которому слава придет много позднее, чем к автору «Ругон-Маккаров», собственно, уже после смерти. В размышлениях, наполняющих это юношеское послание, написанное 26 апреля 1860 года, проступают принципы, которые впоследствии составят сильные стороны творческой системы Золя. «Пять страничек — самые серьезные, которые я когда-либо написал в своей жизни», — упоминает он, дают представление о круге вопросов, волновавших начинающего литератора: это и отношение художника к миру, и функция формы в произведении искусства, и роль техники в творческом процессе...

Говоря об увлечении Сезанна живописно-техническими исканиями и понимая эти интересы художника, Золя, однако, замечает: «Будь осторожен: форма — это еще не все, и, независимо ни от чего, идея должна быть для тебя выше формы. Сейчас я поясню свою мысль: картина должна быть для тебя не только совокупностью растертых красок, наложенных на холст, ты не должен все время доискиваться, в результате какого именно технического приема был получен данный эффект; нет, ты должен увидеть творение в целом», найти в нем неуловимое «нечто», передающее «особое отношение художника к миру».

Значение совершенной техники велико, необходимость ее предполагается сама собой. Но прежде чем обратиться к краскам и холсту, должно «так настроить свою душу, чтобы возвышенная гармония, чтобы благородная мысль, которые пронизывают шедевр и окружают его каким-то божественным ореолом, — чтобы они унесли тебя на небо».

Самым высоким требованиям реалистической эстетики отвечают основные положения этого письма: форма позволяет воплотить идею, «без формы я бы не мог понять мысль, но если нет мысли, не нужна и форма. Я хочу сказать, что техника ремесла — это все и ничего; что необходимо ею овладеть, но никак нельзя забывать, что отношение художника к миру не менее существен-

но. Словом, это два элемента, которые недействительны врозь, а вместе составляют некое грандиозное целое»¹⁶.

Гармония этих двух элементов была творческой целью самого Золя в период его художественной зрелости, целью, не всегда достижимой.

* * *

Художника из романа «Творчество» больше всего роднит с прежним Клодом предчувствие «долгожданного рассвета», которым начнется «день нового искусства». Он принесет новые эстетические критерии, обновит темы, расширит восприятие. В своеобразном искусстве, которое только еще возникает, урбанистические, индустриальные мотивы потеснят условно-исторические и мифологические сюжеты академической школы.

В связи с образом Клода Лантье в «Творчестве» раскрывается проблема, которая представляла для Эмиля Золя первостепенный интерес: необходимость разработать такой язык художественных форм, который отвечал бы эстетическим потребностям времени и был способен передать существенные черты исторического процесса. Хотя Клод в своем полемическом увлечении говорил о полотнах Гюстава Курбе как о памятниках искусства уже прошедшей эпохи, ему близки были мысли, высказанные неоднократно автором знаменитых «Каменотесов». Курбе полагал: «Существующая у нас монументальная живопись противоречит современным социальным условиям, а церковная духу времени... Вместо этого было бы лучше расписать вокзалы видами тех местностей, по которым придется проезжать, портретами великих людей, родившихся в лежащих по дороге городах, видами заводов, шахт и фабрик: вот святыне и вот чудеса нашего века». В скором времени железные дороги пересекут во всех направлениях Францию, и где бы не пробежал локомотив, — через «область железа или страну ржи, — гений художника найдет себе материал». Вокзалы железных дорог, по мнению Курбе, уже стали «храмами прогресса»: пусть же они станут и «храмами искусства»¹⁷. Когда в 1877 году на выставке импрессионистов Клод Монэ экспонировал семь картин, изображающих вокзалы, Эмиль Золя в отзыве, опубликованном в

«Марсельском Семафоре», писал: «Наши художники должны увидеть прекрасное в вокзалах так же, как их отцы находили его в лесах и реках».

И Клод Лантье с его «пристрастием к современности» и увлечением техническим прогрессом понимал, что сейчас «требуется нечто огромное и сильное, простое и великое», то, что уже намечается «в новых постройках вокзалов и рынков: солидное изящество железных перекрытий, здания очищенной, возвышенной формы...». Клод мечтал о создании стиля эпохи, современного стиля, который в «каменных творениях» запечатлел бы «дух демократии», внес красоту в повседневную жизнь, сказался в «удобных и красивых домах для народа». Он яростно отрицал искусственное культивирование стилей прошедших эпох. Греческие храмы становятся «бессмысленными под нашими небесами, в центре нашей цивилизации». Как и готические соборы — «ведь вера в легенду умерла»¹⁸.

Интерес Клода к современности должен был бы найти воплощение в его искусстве. И творческая его задача в общем виде выглядит очень широко: запечатлеть вселенную «во всем неповторимом многообразии ее проявлений и красок, в движении и времени». Цель должна реализоваться в гигантских масштабах: «Все видеть и все написать... Иметь в своем распоряжении все стены города, расписать вокзалы, рынки, мэрии и те здания, которые будут построены после того, как архитекторы перестанут быть кретинами... Жизнь, как она есть, жизнь бедняков и богачей: на рынках, на скачках, на бульварах, в глубине переулков, населенных простым людом... Все ремесла, заключенные в один хоровод; все страсти во всей их обнаженности... Да, всю сложность современной жизни! Фрески, огромные, как Пантеон». Но могла ли быть реализована Клодом эта цель?

В. В. Стасов заметил: Клод Лантье «верно говорит о великих правдивых задачах нового искусства, но никогда сам не берется за них»¹⁹. Это справедливо по отношению к данному периоду творчества Клода, когда цитированные выше его декларации оказываются в явном противоречии с «Пленэром», над которым он в это время работает и где решаются по преимуществу задачи формы.

В воссозданной Эмилем Золя картине творческих исканий в изобразительном искусстве второй половины века нашли место и только наметившиеся тенденции, которые позднее определяют лицо различных течений. В экспозиции Салона отверженных смешались самые разнородные аспекты в восприятии и выражении мира; здесь чувствовалось «поле битвы, ... слышался свист пролетающих пуль...».

Скульптором Магудо, отступившим от буквализма натуры, взят был курс «на преувеличение». Прекрасные пропорции его «Сборщицы винограда» были «как бы задавлены» гигантскими формами; маститый Бонгран находил, что у нее «многовато» плоти, но общая гармония все же удержана тонкими и красивыми приемами.

Углубленный в теоретизирование Ганьер «бился над верностью тона, над точностью наблюдений», в конце концов отяжеляя рисунок, не решаясь на яркую звучную краску, «пробавляясь серой скукой, удивительной у этого страстного искателя новых путей в искусстве». Всегда он писал берег Сены — с большим мастерством и «без какого-либо новаторского излишества».

Шэн в живопись перенес приемы резьбы по дереву — подлинного своего призвания, от которого отошел по воле покровителя. В его полотнах «нечто напоминало деревянную скульптуру — сухие лица, резкая плотничья работа». Однако силой Шэна «была точность, его полотна походили на тщательно отработанный наивный примитив».

Кто-то из художников делал и дальнейшие шаги в приближении к примитиву, пытался выявить типическое, освободив изображение от деталей, сведя сущность к простейшим элементам, переданным с нарочитой инфантильностью (чье-то маленькое полотно, приведшее в восторг Ганьера, было «так детски наивно, как если бы его написал четырехлетний карапуз: маленький домик с маленьким деревом на краю узенькой дороги, все криво и косо, все набросано черными штрихами, не забыт и шторпор дыма, выющийся из трубы»).

Условность в передаче цвета и формы царила на полотне, изображающем в натуральную величину пасу-

щихся лошадей; они были фантастические: голубые, фиолетовые, розовые, с поразительным анатомическим строением — казалось, их кости протыкают кожу.

Среди экспозиций в Салоне встречались вещи, созданные и без какой бы то ни было программы, лишь с целью эпатирования буржуа («Я им влеплю»).

Направление к картине Клода Лантье в Салоне отверженных указывал смех публики. Слухи о «смешной картине» распространились по всей выставке, к ней спешили, проталкивались сквозь толпу. «Едва войдя в зал, все расплывалось в улыбках; глаза шурились, рты раскрывались». Смех, разрастаясь «с неистовой силой», становился все громче и бесцеремоннее. «Особенное веселье возбуждал сюжет». В композиции, почти совпадающей с той, что избрал Эдуард Мане для «Завтрака на траве», художник поместил и обнаженную и одетую натуру, что, впрочем, много раз встречалось, не оскорбляя ничьего вкуса, в картинах классической школы.

Сандоз сказал о публике: «Они осмеляли также и Делакура. Они издевались над Курбе». Ганьер согласился: «Эти же самые освистали Вагнера. Я узнаю их...» Но в данном случае представляет интерес не столько реакция публики, издевательски грубая, сколько горестное изумление Клода Лантье, с трудом узнавшего свою картину. «Разочарование было жестоким».

История создания этой картины может пояснить причину разочарования в ней требовательного художника, увидевшего, наконец, изъяны, которых он не замечал «в своем ослеплении». Во второй главе романа показан «сделанный, по-видимому, мгновенно» общий набросок. На траве, среди великолепия июньского цветения, «закинув руку за голову, лежала обнаженная женщина, улыбаясь, с опущенными ресницами, подставляя грудь золотым лучам»; едва намеченная художником, она плыла в потоках дрожащего света, «будто сонное видение». В глубине — две женские фигуры, тоже обнаженные, смеясь, боролись друг с другом: «пленительные гаммы телесного цвета» ярко выделялись на фоне зелени. «Художнику, очевидно, был нужен на первом плане контрастирующий черный цвет, и он вышел из положения, посадив туда мужчину в черной бархатной куртке». Его присутствие в данной картине мотивировано коло-

ристическим заданием, и образ этот сведен, собственно, к изображению куртки. Мужчина должен был выполнять роль цветового пятна, которое бы «мощно доминировало» на первом плане, создавая иллюзию большой глубины в перспективе.

«Как ты назовешь эту картину?» — спросил Сандоз. «Пленэр» («Plein air»), — ответил Клод. «Пленэр, это же ничего не обозначает». — «А зачем нужно что-то обозначать?»

В данном случае название что-то обозначало. Картина действительно была полна воздуха. Но здесь важно, что Клод Лантье в принципе отрицает смысловое задание в произведении искусства. У него вызывали «отчаянные сомнения» вопросы существенные: «Правильно ли было так насытить цветом эту бархатную куртку? Сможет ли он теперь найти те несравненные тона, которые нужны ему для обнаженной женщины?» Но нельзя обнаружить у художника желание подчинить поиски в области формы внутренним задачам. Его декларации полны искренности: «Жизнь, жизнь! Уловить ее и передать во всей правдивости...»; однако понимание правдивости — узко и предполагает передачу преимущественно внешней стороны явлений.

Когда Золя говорит о картине «Деревенская свадьба», принесшей высший успех знаменитому Бонграну, он касается при этом, объективно, и уязвимых сторон художнической системы Клода Лантье. Герои Бонграна, взятые крупным планом и написанные «необыкновенно правдиво», шли среди полей как эпические герои Гомера. Картина несла в себе «новые решения. Вслед за Делакруа, параллельно Курбе, романтизм этого произведения был обогащен логической мыслью, точностью наблюдений, совершенством формы, причем натура не была взята в лоб с обнаженностью пленэра» («...sans que la nature y fût encore abordée de front, sous les crudités du plein air»). Это наблюдение Золя очень существенно. Жесткость, обнаженность пленэра, о которой сказано здесь, проистекала и из того, что метод новой школы, стремившейся запечатлеть жизнь в мгновенно схваченных аспектах, был натуралистичен по отношению к материалу как таковому. Клод утверждал, что живопись «не терпит выдумки» («invention»), и добивался со-

вершенной точности передачи, «по сто раз возвращаясь к одному и тому же». Переписывая фигуры — то одну, то другую, — художник находил их то законченными, то незавершенными. Мимолетные оптические изображения каждый раз разрушали гармонию целого.

Увидев свою картину в Салоне, Клод с трудом узнал ее. Она показалась «более грубой и в то же время более тщательно выписанной», чем представлялась ему в мастерской. Фигурки в глубине были «чересчур эскизные», оценить их могли «лишь художники»; у господина в бархатной куртке хороша только рука. Но деревья, и освещенная солнцем лужайка, и женщина на траве написаны были «во всем блеске жизнеутверждения», демонстрируя сильную сторону новой школы. Светлая тональность («la note blonde»), солнечность, серебристое освещение, тонко рассеянное, наполненное «танцующими рефлексами пленэра», сверкающими и искрящимися, отличали эту живопись, «отчаянно веселую, с необузданной страстью ринувшуюся на приступ дряхлой рутины».

Среди толпы, надрывавшейся от хохота, Клод заметил все же нескольких лиц, которые «с интересом, без смеха», сосредоточенно разглядывали его «Пленэр» — то были известные художники, критик, скупщик картин... А через несколько лет Сандоз сказал Клоду о широте влияния пленэра: «Настоящий победитель в Салоне — ты. Тебя грабит не только Фажероль, теперь все подражают тебе, твоим пленэрам, над которыми они столько потешались». Приемы новой школы приняли даже престарелые мастера: по их картинам «словно прошел луч света...».

Эмиль Золя приближался к выдающимся теоретикам искусства, оценивая бесспорные достижения импрессионизма, когда он выступает как прием, как одно из средств в эстетическом познании и отражении жизни. Но еще в «Парижских письмах», опубликованных в «Вестнике Европы» в 70-х годах, Золя, отдавая должное научно-аналитическим открытиям, сделанным школой, неодобрительно говорил и об уязвимых местах теории и художественной практики импрессионистов, которые, передавая действительность в ее мгновенных аспектах, «напрасно пренебрегают солидностью зрело задуманных произведений». Размышления Золя затрагивают концеп-

туальную сторону искусства и касаются, пусть в самой общей форме, проблем, объясняющих дальнейшую судьбу импрессионизма.

В высшей степени интересный, глубокий анализ возможностей импрессионизма, приемы которого возведены в систему, приняты в значении некоего универсального принципа, дает Г. В. Плеханов в работе «Искусство и общественная жизнь». Границы возможностей творчества, в котором абсолютизируются принципы импрессионизма, проступают уже в цитируемой Плехановым декларации одного из импрессионистов, выражающей творческие устремления всей школы: «свет есть главное действующее лицо в картине». Художник в этом случае замыкается в сфере узкой, за пределами которой остается и богатство и сложность, жизни, ибо «ощущение света есть именно только ощущение, то есть — *пока еще* не чувство, *пока еще* не мысль». Плеханов соотносит возможности этой программы, ограничивающей деятельность живописца преимущественно передачей света, с требованиями сюжета, в котором должны быть выражены трагедийные стороны жизни. Он вспоминает «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи — «тот полный потрясающего драматизма момент», когда Иисус, окруженный своими учениками, говорит: «Один из вас предаст меня». Художник не обратился бы к этому сюжету, если бы полагал, что главное действующее лицо в картине — свет. «И если бы он тем не менее написал свою фреску, то главный художественный интерес ее приурочивался бы не к тому, что происходит в душе Иисуса и его учеников, а к тому, что происходит на стенах комнаты, в которой они собрались, на столе, перед которым они сидят, и на их собственной коже, то есть к разнообразным световым эффектам. Перед нами была бы не потрясающая душевная драма, а ряд хорошо написанных световых пятен».

Плеханов не оспаривает тех французских критиков, которые сближали импрессионизм с реализмом: «Это сравнение не лишено основания». Но если говорить в данном случае о реализме, то он «должен быть признан совершенно поверхностным, не идущим дальше «коры явлений». В названной работе Плехановым превосходно проанализированы перспективы импрессионизма и

неизбежность спада данного направления. «Когда этот реализм завоевал себе широкое место в современном искусстве, — а он неоспоримо завоевал его, — тогда живописцам, воспитанным под его влиянием, оставалось одно из двух»: пытаться «проникнуть дальше «коры явлений», понять, что не свет, но «многообразные переживания» человека составляют главное в художественном произведении; либо «мудрствовать лукаво над «корою явлений», изобретая все более поразительные искусственные световые эффекты²⁰. Эти последние черты характеризуют творчество эпигонов импрессионизма, демонстрируя всю опасность «голых формул» для искусства.

Через тридцать лет после своих первых выступлений в защиту импрессионистов, в статье «Живопись» (1896 г.), написанной с огромным темпераментом и убежденностью, Золя говорит о печальной судьбе новаторства, которое «попало в лапы к моде», о своем несогласии с тем, как применяются интереснейшие плодотворные начинания ранних импрессионистов художниками конца века. «Когда-то я присутствовал при посеве, теперь передо мной урожай! И этот урожай потрясает меня, как самая непредвиденная нелепость!» Мане, ради которого писатель в юности «готов был идти на плаху», нашел прием — «писать людей и предметы в окружающем их воздухе, такими, как они иногда выглядят в жизни, — просто цветовыми пятнами, которые поглощаются светом» («иногда» — это важное уточнение, сделанное Золя, должно быть отмечено). «Я восхвалял Мане и не перестаю восхвалять его» за это открытие. «Но мог ли я предполагать, что торжество столь верных начинаний художника приведет его последователей к таким чудовищным злоупотреблениям?» Вереница бескровных картин и бесплотных мечтаний, бессодержательное сопоставление пятен вызывает у Эмиля Золя чувство яростного несогласия и желание возродить художника, «способного писать грубую плоть и густые тени»: ведь «жизнь куда разнообразнее, горячее и тоньше», чем зрелище «бледной немочи» в произведениях эпигонов. «Всякое направление утрируется и вырождается в ремесленничество и ложь, как только им завладевает мода», и путь, расчищенный для подлинного искусства, становит-

ся «проторенной дорогой для пошлости». Отвергая искажение природы на полотнах, написанных «изошренными фокусниками» и «жаждущими шумихи симулянтами», Золя не отрекается от того, что он некогда говорил с таким увлечением о первых шагах импрессионизма: «Мне было двадцать шесть лет, я был на стороне молодых и храбрых... Мы стремились водрузить наше знамя на неприятельских землях... То, что я защищал тогда, я и впредь буду защищать...»²¹.

* * *

Ломая омертвевшие традиции в жанре пейзажа, Эмиль Золя в романах разных лет применял импрессионистические приемы, наполняя описание природы или урбанистический пейзаж невиданным в литературе богатством торжествующих красок, сообщая ему яркое эмоциональное звучание. Но хотя словесная живопись этих описаний родственна живописи первых мастеров импрессионизма, в пейзажах Золя при всей щедрости красок чувствуются и некоторые элементы графики: линия, иногда очень четкая, организует цветовую стихию.

В «Чреве Парижа» Флоран из окна мансарды наблюдал, как «каждый час игра света изменяла очертания рынка». Тающий предвечерний свет, «летучая пыль последних лучей», наполняя собой все пространство, «врывались во все пролеты», обволакивали «стройные разветвления пилястр, изящные изгибы сводов, геометрические формы крыш». На фоне трепетного меняющегося света «черное тонкое кружево» строения напоминало «архитектурный чертеж», выполненный тушью «на самосветящейся веленовой бумаге». В потоках угасающих лучей с их пурпурными оттенками Флорану чрево Парижа виделось в образе ассоциативном: перед ним была «какая-то колоссальная машина с колесами, рычагами, маятниками», в отвесах раскаленных углей...

Эмилю Золя пришлось защищать свои пять описаний Парижа из «Страницы любви», симметрично заканчивающих каждую из частей романа: в них усматривали «только прихоть» автора, желающего «преодолеть определенные трудности и выказать свое мастерство». Скрытая горечь чувствуется в словах писателя: «Мысль, видимо, была неудачна, коль скоро не нашлось никого,

кто бы понял ее и захотел взять под свою защиту». В статье «Об описаниях» и позднее — в предисловии к иллюстрированному изданию романа (1884 г.) Золя пояснил, почему он «упорно выписывал пять вариантов одной и той же картины, наблюдаемой в различные часы суток и в разные времена года». Его увлекала давняя мечта создать роман, в котором одним из действующих лиц, «чем-то в роде античного хора был бы Париж с его океаном кровель», — неизменно присутствующий бесстрастный свидетель драмы, каменными глазами взирающий на скорби людей. «Мы почти никогда не уступаем одной только потребности описывать, это всегда сопровождается у нас иными задачами, так сказать, симфоническими и человеческими». Именно таковы задачи пейзажа в «Странице любви»: линия цвета прокладывает свой ход сквозь сплетения сюжета и звучит как еще одна партия внутри полифонии романа, находя единство с психологической линией.

История краткого расцвета чувства у Элен Гранжан — дочери Урсулы Муре, внучки Аделаиды Фук — передана не только посредством тонкого анализа душевных состояний героини, но и при помощи картин, гармонически соответствующих стадиям в развитии любовной страсти Элен и как бы закрепляющих психологический рисунок каждой части романа.

Великолепна живопись первой картины, где перед героиней, еще носящей траур, ясным февральским утром с высот Пасси «медленно открылся Париж». Этому «явлению» города предшествовала борьба: ранние солнечные лучи трудились, разбивали, рассеивали туман. «Пары, еще недавно такие густые, утончались, становились прозрачнее», окрашиваясь в летучем движении множеством тонов... Наконец, «город распростерся без единой тени перед солнцем — победителем». В необозримой картине, напоминающей безбрежное море, «была простота»: из всего богатства красок осталось «только два тона — бледная голубизна воздуха и золотистый отсвет крыш». Поток ликующих весенних лучей возвращал всем предметам «ясную прелесть детства». В извилистом каменном хаосе города можно было сверху отчетливо разглядеть самые мелкие детали — «так чист был свет». Дуновение ветра время от времени нарушало

эту «недвижимую ясность», и тогда «линии улиц кое-где размягчались и дрожали, словно они видны были сквозь незримое пламя». Уже появилась толпа — «черные точки, уносимые движением» и вдаль совсем ускользавшие от взгляда, точно город был пуст и безлюден. Но в воздухе струились клубы дыма, над домами, казалось, «пробежали волны — трепет жизни...».

Зимний пейзаж в конце романа по его чисто изобразительным достоинствам и психологической наполненности можно рассматривать как одно из высших достижений Золя-художника. В картине, созданной им, найдена была та световая и звуковая пропорция, которая могла передать психологическую доминанту последней части «Страницы любви», — оцепенение, тишину, сон... Будто «не наяву, а во сне» падал снег, словно «заколдованный на лету». Хлопья оседали без перерыва, миллионами, в такой безмолвии, что лепесток, оброненный цветком, падал бы слышнее. «Бесконечное скольжение белых мух», «движущиеся сонмы, беззвучно рассекавшие пространство», образовали завесу, из-за которой постепенно в свете декабрьского утра, «ясном и холодном, как ключевая вода», выступил город. С террасы маленького кладбища в Пасси он стал виден сначала в очертаниях самых общих, в неясных неверных формах. Черно-белый рисунок намечал «прорези» улиц; дома из-под белых покровов казались разрушенными, изъеденными сыростью, с покособившимися крышами и разбитыми окнами. На площади виднелись нагромождения каких-то обломков.

Рисунок стал четче и формы приобрели устойчивость, когда расширилась голубая полоса над Монмартром. Но даже солнечные лучи не смягчили картину. Низко у горизонта солнце «горело без жара, отражаясь на снегу среди застывшего ледяного воздуха». Куполы и башни зданий напоминали снеговые вершины, тянулись как горные хребты... Под влиянием освещения снова изменялся рисунок: улицы только угадывались по серым щелям, перекрестки зияли, как провалы. «Исчезли целые ряды домов. Только ближайшие фасады можно было узнать по бесчисленным черточкам их окон». Снежные дали казались озером, «голубые тени которого продолжали голубизну неба». Париж, «огромный и ясный»,

«спокойный и как бы бессмертный» открылся, вплоть до предместий, «под серебряным солнцем». Таким его увидел героння, когда миновал у нее «приступ загадочного безумия», угасла «странная болезнь, слепая, как удар молнии», и вернулось невозмутимое спокойствие, которого не сможет более нарушить ни одно яркое чувство.

Пейзаж в романах Золя мог и не иметь непосредственно с сюжетом связанных психологических задач. Но и в этом случае, выступая как часть среды, он эмоционально обогащал ее в целом. Как подлинное соперничество Эмиля Золя с живописцами воспринимается в романе «Творчество» полный движения и блеска пейзаж — частица удивительно прекрасного мира, в котором живет художник Клод Лантье.

«Ни в вековом лесу, ни на горной тропе, ни в полях, ни на равнинах не бывает таких торжественных закатов, как в Париже, когда солнце садится за купол Академии». Каждый раз Клода и Кристину во время их прогулок «сопровождал новый закат», никогда не повторялись краски сияющей короны солнца.

Во время ливня уходящее солнце, показавшись из-за туч, зажигало «разом все облака», и над головами прохожих в нестерпимом блеске сверкали водяные брызги, «переливаясь всеми цветами радуги, от голубого до розового».

В безоблачные дни светило, «похожее на огненный шар, величественно опускалось в спокойное сапфировое озеро неба», черный купол Академии на мгновение скрывал солнце, оно принимало «форму ущербной луны», затем окрашивалось в фиолетовый цвет и утопало «в принимавшем кровавый оттенок озере».

Ближе к весне солнце стало опускаться «прямо в Сену», река «как бы закипала на горизонте при приближении раскаленного железа солнца».

Клод и Кристина видели сражения на небе; там разыгрывались величественные феерии, для которых ежесекундно сменялись декорации: разливались моря пламенеющей серы; среди коралловых скал воздвигались дворцы и башни, чтобы загореться и обрушиться в следующее мгновение: тогда потоки расплавленной лавы устремлялись в бреши между облаками. А иногда исчезнувшее в дымке светило как бы возвращалось вновь,

посылая сквозь завесу «неистово-пронзительные лучи», разбрасывая по небу из конца в конец золотые стрелы, сплетая световые рефлексy на реке в причудливом движении. В этой игре света менялись очертания предметов. На набережной, закруглявшейся мягкой кривой линией, слепые дома с невидимыми окнами становились похожи на «каменистые береговые утесы», застывшие среди фосфоресцирующего моря, и чуть ли не теряли форму.

Однако рисунок в пейзаже Золя сдерживал это неистовство красок. Павильон Флоры, синеющий среди розовых столбов дыма, легкий и зыбкий, как воздушный замок, в последних лучах солнца «терял сказочность, материализовался». Черная линия левго берега и озаренная косыми лучами правая набережная замыкали пространство, где «осыпанная золотыми блестками Сена катила свои сверкающие воды», перерезанные узкими поперечинами мостов, «которые в перспективе становились все тоньше». «Как углем» были нарисованы на небосводе силуэты остроконечных башен Дворца Правосудия.

Творческий интерес Эмиля Золя к живописи импрессионистов обогатил его художническую палитру. Пейзаж в романах Золя, написанный с применением импрессионистических приемов, нашел место в системе реалистического изображения, внес в него свежесть, экспрессию, интенсивность чувствования.

* * *

После неудачи в Салоне, бежав из Парижа, Клод в деревушке Беннекур через год стал «понежнуго возвращаться» к живописи. Он писал сейчас, стоя по пояс в траве, на полном свете, в веселой гамме «поющих тонов»; еще никогда он не постигал таким образом рефлексов, не владел столь правильным ощущением предметов, освещенных рассеянным светом. Вторая его зима в Беннекуре была посвящена поискам «интересных эффектов в изображении снега».

После возвращения в Париж, когда город вновь овладел им, «проник в него до мозга костей», Клод, «увлеченный всем», стремившийся «все видеть, всего до-

биться», никак не мог прийти к решению, «с чего начать серию огромных полотен, которые он задумал». Но были ли они задуманы?

Клоду казалось, что среди того развала, в который пришла старая школа, когда пошатнулись все найденные формальные завоевания, именно ему дано внедрить «новую форму», несущую в живопись солнечный свет, «как ясную зарю», встающую в новых картинах, написанных под влиянием восходящей школы пленэра. Ибо эволюция в живописи уже наметилась, заявляла о себе с каждой новой выставкой, и Клод предвкушал среди робких, несовершенных попыток эффект появления мастера, который воплотит «свой замысел с дерзновением силы в новую форму, без оговорок, без уступок, цельно и убедительно, как истинный выразитель конца века». Но для каких замыслов отыскивал он новую форму?

Всю первую зиму в Париже, работая только на натуре и сталкиваясь с почти непреодолимыми трудностями, Клод писал угол пустыря на Монмартре: на фоне нищеты, жалких лачуг и возвышающихся над ними фабричных труб, «в снегу маленькая девочка и уличный мальчишка уписывали украденные ими яблоки». Но преимущественно аналитическое художническое мышление Клода, по-видимому, привлекало его внимание только к приемам в изображении снега, найденным еще в Беннекуре, к мелким частностям, и не могло организовать его зрительные впечатления. Увиденная в искусственном свете мастерской картина привела Клода в отчаяние: «Это была как бы открытая на улицу дверь; снег ослеплял; две фигурки жалобно выделялись на нем грязно-серыми тонами».

И следующая картина — уголок Батиньольского сквера в мае — не принесла ему творческой радости. Сейчас он «ударился в противоположную крайность» — дописывал картину в помещении. Но «разве можно было писать солнечный день в подвальном освещении его мастерской?». Для третьего, «бунтарского», произведения художнику потребовалось «все солнце Парижа». В раскаленном полуденном воздухе виден пар от взмыленной извозчицкой лошади; истомленные прохожие «опьянели от зноя»; только молодая женщина спокойно идет под

зонтиком через площадь Карусели «розовая и свежая», словно для нее эта жара — родная стихия. Картина была необычайно трудна для Клода. Трудность заключалась в передаче «совершенно нового воплощения света», его точно прослеженного художником «последовательного разложения», нарушавшего «все обычные представления человеческого глаза». Клод акцентировал голубые, желтые, красные тона: мостовая казалась окровавленной, а фигуры прохожих, намеченные лишь силуэтами, растворялись в ослепительном свете.

По-прежнему в картине были «великолепные куски», которые поражали интенсивным цветом, оригинальной нюансировкой, передачей вибрирующего, текучего света. «Но откуда же брались его внезапные промахи? Где причина постоянной недоработанности, которая никогда не бросалась ему в глаза в пылу творчества, а потом убивала его картину неизгладимыми изъянами?» Живая натура была для Клода важнейшим источником. Он принимал ее восторженно и открыто и полагал, что видит ее непосредственно и непредвзято. Но трудно заметить у него стремление вооружить глаз и кисть мыслью, оплодотворить видение силой творческого разума. Или разум его призван был лишь к тому, чтобы изобретать ракурсы, повороты, приемы?..

Клод чувствовал, что «бессилен что-либо изменить»; в какой-то момент перед ним как бы вырастала стена, громоздились неодолимые препятствия, наступал тот предел, за которым «все спутывалось», предел, за который ему «не дано было перейти»...

* * *

«Нищета добивала» Клода. Как, впрочем, и Магудо, и Шэна... Бедствия художников, не встретивших признания, не «вошедших в моду», показаны в характерных, выразительных эпизодах. Но самые детальные описания обстановки и всего неустроенного быта непризнанных артистов не могут по глубине драматизма соперничать с красноречивой, несущей в себе обобщающий смысл, сценой посещения Клодом Лантье скульптора Магудо.

В маленькой мастерской на улице Тийель Магудо очутился в результате тягостных обстоятельств, «пере-

вернувших его жизнь»: за неплатеж он был выселен из жилища — бывшей зеленой лавки. К этому присоединилась утрата близких людей: его товарищ Шэн, «отчаявшись когда-либо заработать себе на жизнь живописью», подался в ярмарочную торговлю; исчезла и возлюбленная Магудо — Матильда. Сам он «окончательно впал в нищету». Статуи, созданные некогда «со страстью и вдохновением», были возвращены скульптору после выставки в Салоне, так как не нашли покупателя.

В ледяной мастерской, на постаменте из упаковочного ящика возвышалась последняя работа Магудо, «воплощение давнишней мечты» — «Купальщица», завернутая в старые тряпки, застывшие так, что ломались на складках. «Ей совершенно необходимо тепло», — сокрушался Магудо, растапливая печку и «изо всех сил» экономя уголь. «Как тут работать, если не можешь купить даже двух металлических прутьев?» — художник, надеясь, что дерево выдержит, сам смастерил для «Купальщицы» каркас из палок, на которые насаживают метлы.

После гигантской «Сборщицы винограда» Магудо «перешел к гармонии», все уменьшая, смягчая пропорции своих творений. Исполинские формы приобретали изящество, «истинная природа пробивалась сквозь преувеличения художника». Созревшая в воображении мастера «среди отчаянной нищеты», его «Купальщица», все еще несколько громоздкая, была полна очарования. «...Я хоть дьяволу готов продаться, чтобы оплатить формушку», — сказал Магудо.

Тепло от накалившейся докрасна печки, казалось, согрело женщину: «влажное дуновение проходило вдоль ее позвоночника до самого затылка». Она стала оживать. Клоду почудилось, что он галлюцинирует. «Купальщица» шевельнулась, по животу ее прошла легкая дрожь, левое бедро вытянулось, она как бы собиралась шагнуть вперед... Магудо самозабвенно говорил о ней, не замечая, что вся статуя пришла в движение, повернулась, руки ее разжались, женщина вздохнула. Внезапно ее голова «склонилась, бедра согнулись, и статуя начала падать, словно живое существо, которое в порыве отчаяния, испытывая гнетущую тоску, бросается на

землю». Раздался звук, напоминающий хруст «ломающихся костей». Деревянные крепления не выдержали, когда глина начала оттаивать. Магудо простер руки к падающей статуе, «рискуя быть погребенным» под ее обломками. Во время падения вместе с ней он ранил себе лицо, и «по щеке у него текла кровь, смешиваясь со слезами». Ползая на коленях, он поднимал кусок за куском и «медленно складывал их на доске». Позднее, когда доведенный нуждой до отчаяния, Магудо начнет фабриковать «милые безделушки», приносящие ему доход, он никогда не испытает больше подобного несчастья; но и счастье творчества станет ему недоступно.

Не только нищета угрожала художникам. В других случаях не менее губительным могло оказаться для них признание. Судьба художника в капиталистическом обществе раскрыта в романе широко и многосторонне. Показана конструкция успеха самого преуспевающего и гибкого из группы друзей — Фажероля. Рядом с ним — фигура, чрезвычайно выразительная — один из тех «торговцев славой», которые еще в романах Бальзака неизбежно появлялись на орбите модных знаменитостей. Но у Ноде в «Творчестве» — иные масштабы, иной размах... Это — персонаж, характерный для времени, когда коммерческие нравы прочно утвердились в искусстве и талант стал котироваться, уже как «биржевая ценность».

Спекулянту, крупному биржевому игроку Ноде было «в сущности наплевать на живопись», но он обладал «нюхом на успех», угадывал художника, который может войти в моду. Вовсе не тот, «в ком чувствуется гениальность», но тот, чей «лживый талант», соединенный с ловкостью, легко мог «выдвинуться на буржуазном рынке». На Фажероля Ноде «поставил» безошибочно.

Молодой мэтр «в новейшем вкусе», конечно, «предával Академию, но с какой ловкостью, с какими уловками...». Оригинальность живописного приема Клода, влияние которого Фажероль признавал «несмотря на свою хитрость и расчетливость», он сдобрил «приторным академическим соусом» и подсунул публике. «Пальцы у него ловкие, он может состряпать все, что хотите, ...на самом-то деле за это стоит сослать на каторгу», — говорил Бонгран. А Ноде оценил в Фажероле именно эту

ориентацию на вкусы публики: «Ведь буржуа очень любят, когда их щекочут, делая вид, что толкают».

«Мой Фажероль», — говорил торговец, и это следовало понимать буквально. Ноде, создавший художнику имя, методически его эксплуатировал, не выпуская из рук ни одной его картины меньше, чем за двадцать, тридцать, сорок тысяч франков. Но деньги эти, сорванные, точно куш «на бирже во время повышения», в атмосфере головокружительного, чисто коммерческого ажиотажа, не приносили художнику независимости. Коммерсанты типа Ноде поговаривали уже о создании синдиката, объединяющего торговцев картинами, о соглашении с банкирами для поддержания высоких цен, об «обманных биржевых операциях», вроде фиктивной продажи картин... И когда Фажероль с его практичностью и предприимчивостью говорил: «Меня не закабалишь», он заблуждался. Его именно закабалили. Торговец за него решал вопрос, следует ли часто появляться на выставках. «Это губельно для высоких цен! Если хочешь иметь дело с американцами, надо держать толпу на расстоянии, замкнуться, как божество, в своем храме».

Опутав Фажероля обязательствами, поместив в обстановку, напоминающую жилище кокоетки, сделав его «злойбой дня», объектом крикливой, бесцеремонной рекламы, маршан крепко держал художника в руках, смотрел на него, как «на свою собственность», видел в Фажероле поденщика, «состоящего у него на жаловании».

Нельзя сказать, что Фажероль не понимал недостойности своего положения, но относился к этому цинично, рассматривая унижения как плату за успех. Он указал однажды Клоду на королевский особняк содержанки Ирмы Беко, который выглядел много внушительнее его вычурного жилища, отделанного с причудливой роскошью, которая, увы, «отдавала долгами». «Ах, дружище, вот кто может дать нам урок...», — воскликнул Фажероль. «Урок? Но чего же?» — «Всего: порока, искусства, ума...»

Когда Ноде — «король рынка», создатель сенсаций, в доме которого даже в передней слышался «звон миллионов», запутается наконец «в бешеном вихре комбинаций», это будет означать и закат славы Фажероля —

кратковременной славы «калифа на час», которая была только «подобием успеха». Померкнет звезда Фажероля, и на его место коммерсанты выдвинут новые фигуры: банкиры захватывают искусство в свои руки; из-за картин «сражаются дельцы с банковыми билетами в руках... А цены все растут, и живопись становится нечистым занятием, золотыми приисками на Монмартрских холмах...».

* * *

Попытка выйти за пределы камерности, предпринятая Клодом позднее, окончится для него драматично. Выразить время, найти для него точный и полнокровный художественный эквивалент, средствами искусства передать духовный и социальный опыт эпохи, — осуществление этой цели требовало от художника углубленного и всестороннего осмысления действительности, постижения основных сторон исторического процесса. Эмиль Золя поставил своего героя перед неразрешимой задачей. Ибо тяга к всеохватывающему изображению уживалась у художника с устойчивой позицией, которая решительно удерживала его в стороне от познания действительности.

Клод и его друзья (в том числе и Сандоз) были «одушевлены сознательным нежеланием вдуматься в потребности социальной жизни, ослеплены сумасшедшей мечтой быть в жизни только художниками»: они «обливали презрением» все, что не относилось к искусству, «презирали общество и в особенности презирали политику»²². «Какой Жюль Фавр?» «Какой Руэр?» Клод и его приятели отрицали само существование этих людей, о которых никто и не вспомнит через десять лет после их смерти²³; они оставались слепы и глухи ко всему, что совершалось за порогом их мастерской.

Эта аполитичность, принятая как главенствующий принцип, «нежелание вдуматься в потребности социальной жизни» губительны тем более, что на всю жизнь останется у Клода Лантье стремление выразить свое ощущение бытия в формах монументального искусства, которое требует от художника глубины в обобщениях, значительности содержания, экспрессивности языка, ло-

гичности композиции, отражающей концепцию и зависящей от ясности художнического мышления. Много позднее, когда Клод чуть ли не свыкнется со своими неудачами, он, не имея никаких надежд на получение заказа, все же будет спрашивать: «Уже назначены художники для новой росписи ратуши?» И среди легкого, оживленного разговора у Сандоза неожиданно выскажет свою неотвязную мысль: «Ах, Ратуша! Если бы мне ее дали... Если бы я мог... Я всегда мечтал расписать стены Парижа...»

Оставляя в стороне все побочные нечистые мотивы: интриги, происки, которые, конечно, не допустили бы Клода до росписи Ратуши (Фажероль, «раболопствующий, заискивающий», делал «достаточно подлостей, ... осаждая администрацию», чтобы заполучить заказ), важно увидеть, чего нехватило бы самому Клоду Лантье для осуществления его творческих стремлений. Попытка решить эпической широты задачу (так, как сам Клод ее определил) без проникновения в смысл общественных связей была обречена в своей основе. Монументальный его замысел требовал многих условий: воссоздания связей, самых далеких и скрытых, социально-философского анализа, но и непременно — синтеза; погружения в глубины потока жизни, но обязательно — отбора впечатлений; целостности художнического мышления и разработки новых содержательных форм.

Чувство растерянности слышится в голосе Клода, когда он говорит о запросах нового искусства, размышляет над тем, что уже дали Делакруа и Курбе. «Оба они... пришли в свой час. Каждый из них продвинул искусство вперед... Теперь нужно нечто другое, ... не знаю хорошенько, что именно. Если бы я только знал и мог, я был бы силен, ... был бы именно тем, кто нужен... Возможно, все дело в том, что искусству нужно солнце, нужен воздух, нужна светлая, юная живопись», отображающая мир таким, «каким его воспринимает наше современное видение» («notre peinture à nous, la peinture que nos yeux d'aujourd'hui doivent faire et regarder»). Понятию «видение» (vue) Клод придает лишь буквальный смысл, оно замкнуто в оптической сфере, не предполагает мыслительного процесса и не звучит как видение — понимание.

Прояснить творческие проблемы, над которыми бился, не находя ответа, Клод Лантье, могли бы материалы истории и теории русского искусства рассматриваемого периода.

В «Далеком близком» И. Е. Репин говорит о своих встречах с Крамским, к которому он, начинающий тогда живописец, обращался за разрешением вопросов, его волновавших. Они беседовали о «духовной стороне» подготовки художников, которой в Академии Художеств меньше всего занимались. «Вы совершенно правы, что задумались серьезно над этим вопросом, — отвечал Крамской. — Настоящему художнику необходимо колоссальное развитие, если он сознает свой долг — быть достойным своего призвания». Любая сцена из истории или обыденной жизни останется «простой фотографией с натуры, этюдом, если не будет освещена философским мировоззрением автора и не будет носить глубокого смысла жизни, в какой бы форме это ни проявилось. Почитайте-ка Гёте, Шиллера, Шекспира, Сервантеса, Гоголя. Их искусство неразрывно связано с глубочайшими идеями человечества». Многие утверждают, что Караваджо по форме выше Рафаэля, но картины Рафаэля освещены «высшим проявлением духовной жизни человека».

Крамской полагал, что художник должен знать и понимать общество «во всех его интересах, во всех его проявлениях... Я не скажу: быть руководителем общества, — это слишком, — а быть хотя бы выразителем важных сторон его жизни. И для этого нужна гигантская работа над собою, необходим титанический труд изучения, без этого ничего не будет»²⁴.

Именно проблема «духовной подготовки» художника меньше всего принята была во внимание Клодом Лантье, когда он мечтал воплотить в искусстве «всю сложность современной жизни».

* * *

«Смотри! Смотри!..» — Клод указывал Кристине на вид, открывавшийся перед ними с моста св. Отцов. Кажется, он нашел сюжет. Клод отыскивал его долго, неустанно блуждая по Парижу, живя «в непрестанном напряжении, постоянно настороже, каждую минуту го-

товый приступить к воплощению своей мечты, вечно ускользавшей от него». Город вставал перед ним, как непрерывный ряд картин. Улицы, площади, мосты, широкие горизонты, потоки толпы таили в себе множество сюжетов, но «всего этого было ему еще недостаточно». Художник ждал, что найдет «нечто огромное, потрясающее, он еще не мог точно определить, что именно...».

Париж открылся перед ним с моста в движении, контрастах, множестве живописных пятен: пристань св. Николая, неразгруженные баржи, толпы снующих грузчиков и над всем — гигантский грузоподъемный кран; на другой стороне реки — серый полотняный навес купален, пловцы в воде; «белые, голубые и розовые рефлексы» маленьких волн на середине реки, совершенно свободной; проносящиеся по Новому мосту через равные интервалы желтые омнибусы и пестрые фургоны, точно «заводные детские игрушки»; отсюда видны были крыло Академии, фасад Монетного двора, каменные башни Дворца Правосудия, крыша Префектуры... «В центре этой необъятной картины, словно нос старинного корабля, поднимался из реки, загораживая небо, старый город, Ситэ», а еще выше «вонзались в небо две стрелы цвета старого золота» — шпиль собора Парижской богородицы и шпиль св. Капеллы, «очерченные с таким тонким изяществом, что, казалось, дуновение ветерка может их поколебать».

В этот миг Клод был близок к пониманию ускользавшего от него художнического решения. Созерцание «сердца Парижа» захватило его целиком. «Жизнь реки, бурная деятельность, разворачивающаяся на ее берегах, стремительный людской поток, стекающий от улиц и пристаней к мостам, — все это дымилось..., как зримое дыхание в солнечных лучах». Клод ощутил как бы «трепетание души Парижа» в картине, которая перед ним развернулась.

Завтра он скажет: «Теперь-то я знаю, что надо делать. Такой удар все опрокинет». Показать Париж за работой — пристань с кранами, разгруженными баржами, грузчиков — здоровенных парней с обнаженной грудью, обнаженными руками; с другой стороны — «купальня, веселящийся Париж». Чтобы композиция держалась, «в центре нужно поместить лодку, впрочем, это еще не решено...». А на фоне — два рукава реки с

набережными и «торжествующий Старый город, который вздымается к небесам. ...Это сам Париж во всей своей славе встает под солнцем».

Клод карандашом намечал контуры, перечеркивая все множество раз, припоминая тысячи мелких характерных подробностей, которые «схватил на лету» его взгляд художника. «Но на набросках была такая путаница, такое смутное нагромождение деталей», что Кристина «ничего не могла толком различить». Однако Клод видел: «Вот здесь пламенеет вывеска такой-то лавочки»; там — зеленоватый уголок Сены, по воде плывут масляные пятна; очень хорош неуловимый тон деревьев; гамма серого в фасадах домов на набережной Орлож; и над всем — «непередаваемое сверкание небес».

С самого начала работы над этим полотном частности, интересные сами по себе, яркие, ценные для картины в целом, поглощая все внимание Клода, стали отвлекать его от цели услышать и передать биение «сердца Парижа». Но он не умел подчинять свое увлечение живописными подробностями напряженной работе сознания и упускал главную мысль.

«Клод жил теперь только своей картиной». Когда он закончил все технические приготовления, придумав «целую систему брусков и веревок», поддерживавших огромное полотно так, чтобы на него падал рассеянный свет, его охватили сомнения. Предпочесть утренний свет? Или пасмурный день? В тени моста Клод нашел себе «приют, жилище, кров»; отсюда наблюдал он Ситэ в разные времена года: и под запоздалым снегом, на фоне аспидно-серого неба; и в мягком весеннем тумане, когда казалось, что «Ситэ отступает, рассеивается, легкий и призрачный, как сказочный замок»; и в пору ливней, скрывавших остров за сплошной завесой; и в пору гроз, когда в зловещем свете молний Ситэ становился похожим «на мрачный разбойничий притон, полуразрушенный низринувшимися на него огромными медными тучами»; и в то время, когда ветры и вихри заостряли контуры Ситэ и остров «резко вырисовывался на выцветшей лазури неба». Когда же солнце пронизывало золотой пылью воздух, «Ситэ омывался со всех сторон этим рассеянным светом, так что на него совсем не падала тень, и он становился похожим на прелестную безделушку филигранного золота».

Подобно Клоду Монэ, который, создавая свои знаменитые серии, например «Соборы», брал один и тот же мотив при разном освещении, в разные часы дня, находя в каждом случае новые световые и атмосферные эффекты, рисуя новую световоздушную среду, Лантье хотел видеть Ситэ и в сиянии восходящего солнца; и в полдень, под отвесными лучами, когда «резкий свет пожирает Ситэ», обесцвечивает его, превращая в мертвый город, где дышит только зной, а «крыши трепещут в мареве»; и при заходе солнца, когда из «запылавших вдруг» стекол зданий «сыплются искры, образуя на фасадах огненные бреши...».

Клод Лантье видел все, что можно было охватить физическим зрением. Он «влюбился в пристань св. Николая», которая давала ему неисчерпаемое множество зрительных впечатлений: паровой кран «София» то поднимался, то опускался; животные и люди, надрываясь, тащили кладь по булыжной мостовой, спускающейся к воде; рабочие с мешками гипса на плечах разгружали баржу, оставляя за собой меловые следы; в пловучей прачечной с открытыми настежь окнами прачки у самой воды колотили вальками белье; плоскодонки и легкие гребные судна пришвартовывались к гранитному берегу; буксирный парусник тянул целый транспорт бочек и досок; в летних купальнях на левом берегу было какое-то движение...

«Опьянение» Клода всем увиденным «стремилось вылиться в каком-то неслыханном, необъятном замысле». Такого рода замысел, очевидно, требовал глубокой переработки впечатлений в сознании, синтеза в высшем смысле. Но, схватывая натуру только в мгновенных аспектах, ограничиваясь непосредственным чувственным восприятием, вряд ли можно было проникнуть глубже поверхности явлений. И реализация неясного, хаотичного замысла Клода встретила с серьезным препятствием. Эскиз общей композиции доставил ему затруднения. Ему мешали и неточности «в непривычных для него математических расчетах», с которыми легко справлялись ученики Академии.

Все же, в смелом эскизе, «в хаосе еще плохо различимых тонов», чувствовалась рука талантливого мастера. Но эскиз взял, кажется, все силы Клода Лантье, поглотил все его воображение. Художник исчерпал себя,

самозабвенно упиваясь непосредственными впечатлениями и затем пытаюсь организовать их на большом полотне. «Так бывало с ним всегда: он отдавал всего себя сразу, в одном мощном порыве, а потом работа не клеилась, он ничего не мог довести до конца». И на третий год он не закончил картину к Салону, видя, что «вся композиция трещит и рушится». В этой связи представляют большой интерес мысли И. Н. Крамского, высказанные именно в ту пору, когда Эмиль Золя работал над романом «Творчество»; они сохраняют значение не только для оценки произведений живописи, но и искусства в широком смысле. Крамской писал Суворину в феврале 1885 года: композиции «не должно учить и даже нельзя научиться до тех пор, пока художник не научится наблюдать и сам замечать интересное и важное. С этого момента только начинается для него возможность выражения подмеченного по существу; и когда он поймет, где *узел идеи* (курсив мой. — Е. К.), тогда ему остается формулировать, и композиция является сама собою, фатально и неизбежно, именно такою, а не другою, — словом, в этой последней части произвол менее всего терпим в настоящее время»²⁵.

* * *

Драматичное впечатление производят страницы романа, посвященные техническим подробностям профессии Клода. «Слепо веруя в какие-то особые способы работы», он сам «фабриковал рецепты, меняя их каждый месяц», отказался от масляных красок, искал другие вещества, дающие матовый стойкий тон. «Непрестанно заботил его также вопрос о выборе кистей». Ганьер, склонный, как и Клод, «к техническим новшествам», натолкнул его на мысль воспользоваться теорией дополнительных цветов. Клод, всегда увлекающийся, «довел до абсурда научный принцип», в силу которого из трех основных цветов получаются три производных, а затем — целая гамма дополнительных и промежуточных цветов, «с математической точностью образующихся из смеси тех и других». Следовательно, «создан метод логического наблюдения» цветовой стихии; «оставалось только выбрать для картины доминирующий тон», найти дополнительный цвет и затем «эксперименталь-

ным путем установить все рождающиеся отсюда нюансы».

Драматична здесь мера заблуждения Клода Лантье, в творческой практике которого проблема мастерства, понимаемого узко, становится самодовлеющей и даже не предполагает существования другой важнейшей проблемы — «духовной подготовки» художника. Вопрос, как будет создаваться художественное произведение, совершенно заслонил вопрос о том, что будет создано. Уместно в этом случае вспомнить мысли Л. Н. Толстого, переданные в записи А. Б. Гольденвейзера. Беседуя с Гольденвейзером об искусстве импрессионистов, Толстой сказал: «Истинно одаренный сильный ум может искать средства для выражения своей мысли, и если мысль сильна, то он и найдет для выражения ее новые пути. Новые же художники придумывают технический прием и тогда уже подыскивают мысль, которую насильственно в него втискивают»²⁶.

Подчинение содержания техническим исканиям, движение от формы к сущности, от приема к жизненному материалу было губительно для творчества Клода Лантье: «Беда была в том, что теперь, когда напичканный этими теориями, он переходил к непосредственному наблюдению природы, он смотрел на нее предвзятым взглядом», она должна была «уложиться» в прием. Но к чему должен быть приложен прием, какой мысли должна была служить вся сложная профессиональная техника; вместилищем каких чувств и идей должна была стать форма, которой Клод отдавал всю творческую энергию? Неясность впечатления и невозможность придать форму своему зыбкому восприятию — эти два источника терзаний Клода Лантье теснейшим образом связаны.

* * *

Сандоз наконец-то увидел на огромном эскизе окончательное решение сюжета, найденного Клодом. К нему художник пришел после длительных поисков и сейчас был убежден, что нашел то, что искал. В эскизе осталось все, что было намечено раньше: пристань св. Николая, школа плавания, в глубине — Ситэ... Но всю

среднюю часть композиции занимала барка, в ней находились три женщины: «одна, в купальном костюме, гребла; другая, с обнаженным плечом, сидела на борту, свесив ноги в воду; третья выпрямилась во весь рост на носу, совсем нагая, и была так ослепительна в своей нагоде, что сияла, как солнце».

Их присутствие в этом сюжете изумило Сандоза, оно было необъяснимо, нелогично. «Что делают здесь эти женщины?» На этот простейший вопрос Клод ответил так же просто: «Купаются». Это дало возможность художнику показать обнаженное тело, только что соприкоснувшееся с холодной водой: «разве не находка, а?» С позиций «оскорбленной логики» Сандоз пытался осторожно убедить Клода, что «публика не поймет и на этот раз. Это же неправдоподобно...». Клод удивился: «Ты полагаешь?.. Мне все равно, лишь бы моя красotka была хорошо написана».

Фетишизация живописных приемов в ущерб содержанию, такая демонстративно-произвольная трактовка Клодом Лантье сюжета ради его цветовых возможностей вызывали сопротивление Сандоза. «Как может современный художник, который хвалится тем, что изображает только реальность», создавать столь странные композиции? «Оскорбленную логику» Сандоза — главного ценителя произведений Клода — было бы ошибочно свести к элементарному прямолинейному здравому смыслу Кристины: ведь та иногда «в ужасе замирала» перед изображенными Клодом лиловой землей или голубым деревом, которые «переворачивали все ее обычные представления» об окраске предметов. Однажды художник показал ей в живой природе «тонкое голубое сверканье листьев». Он был прав, дерево казалось голубым, но в глубине души Кристина «не сдалась, осуждая саму действительность: не должно и не может быть в природе голубых деревьев».

Пьер Сандоз касался действительно уязвимых сторон творческой системы Клода Лантье, у которого оттеснена на дальний план переработка впечатлений, мыслительная связующая функция. Логика Сандоза требовала обоснования образа мыслью, осознанности творчества, и в этом он неоспоримо прав. Однако Сандоз, выступая с позиций, уже закрепленных в искусстве,

предлагал выход («Не проще ли найти другой сюжет, в котором нагое тело будет уместно?»), не помогающий Клоду разрешить его сложные проблемы. Художник возражал «нелепо и резко», ибо замысел его был «еще такой туманный, что он сам не мог его отчетливо выразить»; мучившее Клода «подсознательное» тяготение к символу, «прилив романтизма» побуждали его «воплотить в нагом теле самую сущность Парижа, ... полного страстей и блистающего женской красотой города».

Эмиль Золя столкнул Клода с проблемами в искусстве, рожденными уже ощутимой сложностью восприятия современной цивилизации; сложностью, требовавшей от художника широкого ассоциативного мышления, постижения социально-философского смысла не только буквальных, ближайших, но и отдаленных, и скрытых общественных связей, что позволило бы найти формы обобщения, может быть, и очень смелые, но не искажающие, а передающие самую суть явления.

«Картина закончена», — услышал однажды Сандоз от Кристины. Однако это был все еще эскиз, точно художник боялся «испортить Париж своих грез» действительной законченностью. В нем были великолепные куски: фон, набережная, мыс Ситэ, группа портовых рабочих, несущих мешки с гипсом. «И только барка с женщинами в самом центре бросалась в глаза каким-то ярким чувственным пятном, совершенно неуместным в этой картине». Сандоз был приведен в отчаяние этим «великолепным недоноском». Особенное недоумение у него вызывала центральная фигура, написанная Клодом, точно «в приступе лихорадки, такая огромная и ослепительная, что казалась рожденной галлюцинацией и совершенно неправдоподобной рядом с реалистически выписанными деталями». Как будто «торжествующая Венера» поднялась из волн Сены, среди омнибусов на набережных и грузчиков с пристани св. Николая.

Что могло поддерживать здесь ощущение галлюцинации, вносить мотив ирреальности? Женщина, огромная и ослепительная, казалась воплощением материи. Ее появление на полотнах Тициана или Рубенса не смутило бы ничьего чувства реального. Однако у Клода они существовали как бы в разных измерениях — подробности урбанистического пейзажа и женщина. На-

стал день, когда даже сам Клод увидел: «Хорош один фон, а обнаженная женщина режет глаз, как грубый диссонанс». Однако он воспринял этот диссонанс как чисто живописный, в то время, как здесь прерваны логические связи. Или в этом необычном сочетании обычных планов была своя логика, которую смутно угадывал Клод Лантье, не умея проникнуть в ее смысл.

«Я снова за нее возьмусь», — сказал Клод, отказавшись отправить картину в Салон. Образ Ситэ — этого «сердца Парижа» — преследовал художника всюду, был «его наваждением». Клод приходил «на зов Ситэ» и ночью, стараясь разглядеть ускользающую тайну. Он стремился почувствовать душу острова, а различал только мосты, арки, огни над рекой — множество пятен... В густой темноте он видел на набережных двойной ряд жемчужно-матовых фонарей: мосты между этими двумя огненными лентами отбрасывали узкие полосы света, и каждая казалась сотканной «из мелких чешуек, подвешенных в воздухе». Каждый газовый рожок, отражаясь в воде, распускал свой блестящий, как у кометы, хвост. На Сене пылал настоящий «речной пожар»; под багровой стеклянной гладью, казалось, разыгрывалась «какая-то волшебная феерия, танцевали какой-то таинственный танец». А над усыпанной звездами рекой в темном небе стояло «красное облако фосфорических испарений, каждую ночь венчающее сонный город кратером вулкана». Придя на зов Ситэ, Клод разглядел еще красный фонарь у шлюза Монетного двора, который отбрасывал в воду кровавую ниточку, увидел нечто бесформенное и мрачное, наверное, отвязавшуюся баржу, медленно плывущую, которая то попадала в поток света, то исчезала во тьме.

Но «остров исчезал в небытии... Где же затонул торжествующий остров?». Потеряв представление о времени, Клод продолжал всматриваться в Ситэ, теряющийся во мраке. «Точно его взгляд мог совершить чудо, зажечь свет и воскресить перед ним образ города».

Несвязность, изолированность, дробность впечатлений, схваченных только физическим зрением, не пропущенных через сознание, не переработанных, становится препятствием к созданию целостного, отражающего истину образа и отдаляет Клода Лантье от решения его

творческих задач, которые он представляет себе в самом общем виде. Хотя и очевидно было, что эту картину Клод никогда не закончит, он продолжал писать женщину, стремясь «вдохнуть жизнь» в свое творение, работал, «как безумец, фантаст, которого стремление к правде ввергало в абстрактные преувеличения». Ее ноги были как золотые колонны алтаря, а «не имеющий в себе ничего реального» живот расцвел, по фантазии Клода, звездой, горящей золотом и багрянцем. Под кистью художника возникала «ни на что не похожая нагота», превращенная им «в священную чашу, украшенную сверкающими драгоценными камнями» и предназначенную для неведомого обряда.

Когда Клод очнулся от длительного забвения и однажды взглянул на свое творение незатуманенными глазами, женщина, увиденная ясно, наполнила его ужасом. «Кто написал этого идола никому не известной религии?» Неужели он сам из металла, мрамора и драгоценных камней «бессознательно создал этот символ неудовлетворенного желания, это сверхчеловеческое олицетворение плоти, превратившееся под его пальцами в золото и бриллианты?».

Осуществление монументального замысла Клода могло быть достигнуто при помощи более крупных эстетических категорий, чем «оскорбленная логика» Сандоза; категорий, допускающих обобщение в формах, философски насыщенных и отвлеченных от бытового реализма; но оно требовало прежде всего гармоничного сочетания анализа и синтеза в самом творческом процессе, проникновения в суть связей, смысл которых бессилён был раскрыть Клод.

«Какое несчастье — не уметь выразить себя». Источник этого несчастья заключен в самих творческих принципах Клода Лантье. Его катастрофа как художника была предопределена тем, что, не ставя себе цели познания действительности, он решал проблемы изображения ее.

* * *

«Неужели творчество бесплодно? Неужели наши руки бессильны создать живое существо?» («Est-ce donc

impossible de créer? nos mains n'ont-elles donc pas la puissance de créer des êtres?»).

В драме Клода Лантье было нечто от творческой судьбы Френхофера. Художник у Золя, как и в Бальзаковском «Неведомом шедевре», не смог пережить убийственного для него открытия: победить природу, создать на полотне полную иллюзию жизни невозможно.

Но не столько сходство развязки, почти одинаковый конец жизни Клода и Френхофера протягивает нить между этими двумя произведениями. Правдивость, «натуральность» изображения, роль и место впечатления в произведении искусства — эти проблемы, поставленные Бальзаком в первой части повести, законченной в 1831 году, обострились к концу столетия, приобрели для Золя первостепенное значение.

«Оставим какой бы то ни было разбор, а то ты придешь в отчаяние...», — сказал Френхофер Порбусу, который ждал оценки, одобрения своей картины, изображающей Марию Египетскую у лодочной переправы. «Вот здесь есть правда... И потом еще здесь...», — старик коснулся линии, где на картине кончалось плечо святой. «Но вот тут... все неверно...» Все же мастер отстаивал свое творение, твердо помня, что буквально следовал натуре: «Учитель, ... я много изучал эту грудь на нагом теле, но на наше несчастье природа порождает такие впечатления, какие кажутся невероятными на полотне».

Главный тезис своего реалистического манифеста Бальзак раскрыл в этой сцене, где Френхофер убеждает Порбуса, что нельзя еще доверяться первому облику натуры. «Впечатления! Впечатления! Да ведь они только случайности жизни, а не сама жизнь», даже если они запечатлены со всей доступной точностью. Но художник не может довольствоваться тем, что дает ему чувственное созерцание; ему должно схватить «душу, смысл, характерный облик вещей и существ». Иначе скульптору было бы достаточно снять гипсовую форму со своей модели, с абсолютной достоверностью повторив натуру²⁷ и не внося в работу творчества. Однако воспроизведение подобным образом руки возлюбленной не передаст «ни малейшего сходства, это будет рука трупа». Ведь рука — не только часть человеческого тела, «она выражает и продолжает мысль», которую

нужно постичь и раскрыть средствами искусства. Лишь ваятель-художник, «не давая точной копии», может воплотить в ней «движение и жизнь», ибо не отделяет «впечатления от причины», которые нераздельны — «одно в другом».

Важнейшее положение реалистической эстетики Бальзака: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать» — предполагает напряженную работу сознания, процесс сопоставления и отбора впечатлений. «Вы все довольствуетесь первым обликом», — говорил Френхофер, — в котором красота «соглашается вам показаться, или, в крайнем случае, вторым, третьим». Не таким путем удастся «вырвать секрет у природы». Истинные творцы упорствуют, пока не принудят ее «показать себя совершенно нагой, в своей истинной сути». Проникая от «впечатления» к «причинам», раскрывая «секрет», художник в изображении отдельного явления воссоздает «целый мир», находя «выразительные средства, источник которых — вся прошлая жизнь»²⁸.

Проблемы «Неведомого шедевра» были близки Эмилю Золя, ибо писатель искал познания более глубокого и добивался отражения более полного, чем могли дать ему импрессионистическая мгновенность или натуралистическая поверхностность.

* * *

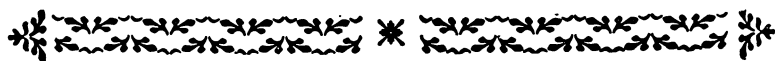
Клод «совершил свой прыжок в пустоту» перед картиной, в которой так и не смог воплотить природу, вопреки подлинным возможностям искусства, «еще более реальной, чем она есть»; Сандоз и Бонгран остались со множеством нерешенных вопросов. И судьба Клода зависела в конце концов от ответа на эти вопросы.

На новом кладбище, куда следовала бедная траурная процессия, не было тишины. Сюда вторгались мотивы, напоминающие оставшимся в живых о движении, продолжении жизни. Над кладбищем «будто кто-то провел тушью черту, перерезав ею горизонт». Это было железнодорожное полотно; грохоча промчался поезд, мелькнули, «как китайские тени на экране», силуэты вагонов и даже люди в светлых проемах окон. Геометрически

четкие линии телеграфных проводов убегали далеко. Пронзительно перекликались свистки; слова священника заглушал «гортанный низкий голос» маневрового паровоза; из его топки огненным дождем сыпались искры, озаряя сумрачный день.

Жизнь наступала так властно, что отстраняла думы о небытии и, несмотря на искреннюю печаль друзей Клода, приковывала их мысли к тому, что составляло смысл существования и писателя и художника — к творческому труду, с его бесчисленными терниями и редкими радостями, с постоянным недовольством собой и вечными сомнениями, которые он приносит. Сандоз, уже получивший известность, добившийся признания писатель, еще недавно открывался Клоду, что не нападки критиков лишают его спокойствия. «Увы, помимо них существую я сам, и вот я-то беспощаден к себе...» Сандоз впадал в отчаяние, чувствуя, что не смог выразить свое восприятие жизни; преисполнялся ненависти к себе от того, что не написал «более возвышенного, более совершенного произведения»; спрашивал у себя ответа — то ли делал, что надо, «не должен ли был пойти влево, когда шел направо», убеждался, что «яркий свет анализа» не прогнал «призраки», оставил непознанное: «дух легенды бунтует». Окидывая взором уже многое созданное, он был далек от мысли, что осуществил свою творческую цель. «Моим последним словом, последним предсмертным хрипом будет желание все переделать» («...ma dernière parole, mon dernier râle sera pour vouloir tout refaire»).

Эта неудовлетворенность Сандоза заключает в себе и стремление теоретически осмыслить путь искусства, и жажду совершенства, и понимание трудности отражения художником все усложняющейся жизни. Но «мы еще не конец, мы — переходная стадия» в движении «к торжеству разума и науки». Роман «Творчество» не замкнут в границах времени Золя. В нем живет предчувствие потребностей искусства грядущего столетия; над эстетическими проблемами, которым писатель посвятил столько труда и таланта, будут работать и следующие поколения.



К „Разгрому“

«Название «Разгром» истории не имеет. Я его выбрал уже давно. Оно яснее всего выражает суть моего романа. Это не только война, это — крушение династии, это — крах целой эпохи».

(Из письма Э. Золя к Ван Сантен Кольфу от 26 января 1892 года)

В статьях 90-х годов Франц Меринг размышлял об ограниченности познавательных и художественных возможностей натурализма, который «плоское подражание природе, отвергавшееся всяким крупным творческим художником», выдвигает как «революционизирующий принцип искусства», отворачиваясь при этом от «великих вопросов исторического прогресса культуры». Становится понятно, говорил он, почему натурализм «отличается таким неве-

роятно узким кругозором: его утлому суденышку не хватает ни компаса, ни руля, ни ветрил, чтобы пуститься в широкий океан истории, ... становится также понятно, отчего он так цепляется за рабское подражание природе»: натурализм «вынужден стоять беспомощно перед каждой социальной проблемой»¹.

Наблюдения Меринга бросают дополнительный свет на вполне заметную границу между творчеством Золя, писателя, стоявшего «неизмеримо выше своих маленьких подражателей», и современной ему натуралистической литературой.

В серии «Ругон-Маккары» высокую ценность представляют именно те книги, материал для которых автор почерпнул в «океане истории», идя навстречу самым острым, самым насущным вопросам современной ему действительности и захватывая проблемы завтрашнего дня. Пафос монументального произведения Золя составляет живое ощущение исторического процесса.

Ради того чтобы в серии «звучали все ноты», писатель мог отступать в сторону от крупных социальных полотен, создавать романы разного типа и далеко не равной в каждом случае идейной и эстетической ценности. Вслед за «Землей» (1887 г.) — произведением глубоко противоречивым, в котором сильные, правдивые, горькие страницы, реалистически рисующие участь крестьян, тонут среди грубых натуралистических сцен, в потоке настойчиво и откровенно подчеркнутых физиологических подробностей, написана была «Мечта» — «книга, которой от меня никто не ожидал», аллегорическая идиллия, «этюда о потустороннем» с полным устранением реалистических мотивировок. В романе «Человек-зверь» (1890 г.), где нашел отражение интерес Золя к сфере подсознательного, намеченные им ценные социальные аспекты были заслонены мотивами патологии. Но от узкопсихологических и физиологических проблем писатель неизменно возвращался к социально значимому искусству. Задача глубокого познания действительности и реалистического ее отображения была осознанной тенденцией, внутренним содержанием творческих поисков Эмиля Золя.

Еще в 1869 году, работая над планом серии, представив себе галерею задуманных персонажей в дейст-

вии, в сфере общественно-политической жизни Второй империи, автор сделал запись: «Для моего произведения, для его логики мне необходимо крушение этих людей. Каждый раз, когда задумываюсь над исходом драмы, я вижу только крушение. Судя по тому, как сейчас обстоит дело в действительности, маловероятно, что крушение произойдет скоро. Но оно мне необходимо». Логика произведения Золя совпала с логикой истории.

* * *

Предвестия краха Империи, основанной на крови, ощущались уже в прологе к серии — романе «Карьера Ругонов», законченном непосредственно перед франко-прусской войной: в произведении, рисующем начало «эпохи безумия и позора», в далекой перспективе намечался неизбежный итог. И в дальнейшем, после того, как история дала необходимую развязку и Вторая империя кончилась «тем же, чем началась: жалкой пародией»², автор «Ругон-Маккаров», создавая всеобъемлющую картину французского общества, сохранил этот четкий конструктивный принцип, эту убедительную логику, которой обоснован был во многих звеньях эпопеи крах изжившего себя, обанкротившегося режима, закономерность разгрома.

Роман «Его превосходительство Эжен Ругон», написанный за шестнадцать лет до «Разгрома», воспринимается как экспозиция к произведению, которое подводит трагический итог определенному периоду истории Франции. «Империя не имела государственных деятелей, она имела только дельцов» — Золя аргументировал этот свой вывод всем содержанием романа, посвященного именно государственной деятельности бонапартистского правительства, высшим сферам политики, где выступает Эжен Ругон, в котором обобщено политическое лицо Империи Луи-Наполеона.

Апофеоз Второй империи — торжества 1856 года по поводу рождения сына Луи-Наполеона, наследника престола, продолжателя династии Бонапартов — воссоздан Эмилем Золя в духе традиционной описательности. Целый поток характерных деталей позволяет ощутить блеск расточительной роскоши, почувствовать весь размах

празднеств, ознаменовавших событие, которому в официальной жизни Франции придано было крупнейшее значение. Кажется, что автор совершенно поглощен подробностями, рисуя, например, пышную церемонию в день крестин наследного принца. Несметные массы людей у Аркольского моста, где «ходуном ходила зыбь человеческих голов», сияющие и взволнованные лица в распахнутых окнах, на балконах, даже на крышах; машущие руки, развевающиеся в воздухе платки, взлетающие шляпы...; «чудовищный вздох» толпы, когда на безлюдном мосту показались открывающие процессию трубачи; эскадроны карабинеров, драгун и конвойных войск; штаб в полном составе. Слухи, передающиеся в толпе, очарованной блестящим зрелищем: суды закрыты, биржа бездействует, государственные служащие получили на этот день отпуск. Мелькающие в разговорах цифры как бы придают еще больше блеска празднеству, обошедшемуся так дорого: четыреста тысяч франков из бюджета Франции, миллион из личного императорского бюджета, двести тысяч на одну лишь крестильную процессию, восемьдесят тысяч на выпуск медалей для авторов кантат, исполнявшихся в разных театрах, сто тысяч на приданое младенцу...

Однако предшествовавшая празднествам сцена наметила определенный аспект, в котором и воспринимаются патетические описания. Докладчик в Палате депутатов, испрашивая из государственного бюджета огромные суммы для покрытия этих чрезвычайных расходов, приглашал членов Палаты «выразить всю полноту их радости». И Палата готова была выразить.

Но, говоря о великом назначении прославленной семьи, оратор дошел до имени сына Наполеона I, Франсуа Бонапарта, которому «пути провидения» не позволили послужить Франции (после низложения отца принц содержался в фактической неволе в Австрии, где и умер 21 года от роду). «Что он несет? Залез в какие-то дебри!» — прошептал один из депутатов. Все встревожились: «К чему эти исторические воспоминания, которые стесняют их рвение?» Сгладивший неприятные впечатления конец речи — «рождение одного является спасением для всех» — встречен был с облегчением бонапартистской Палатой. Спасения они жаждали всегда.

Однако автор романа не склонен отказываться от «исторических воспоминаний». Они постоянно присутствуют в подтексте и время от времени оживают в образе, создавая ассоциации, опасные для упоенно торжествующей Второй империи.

Взрыв «нервического энтузиазма» потряс толпу, когда появилась свита императора, шталмейстеры, адъютанты; потянулась вереница придворных карет — сверкающие мундиры, ослепительные туалеты дам... Давка в толпе, буря приветствий, ликование... Восторг достиг апогея, когда на мост въехали семь верховых курьеров монарха, затем золоченая, похожая на хрустальный фонарь, карета с младенцем на руках у кормилицы и, наконец, в сопровождении маршалов карета, в которой следовала императорская чета. Плавно изогнутый Аркольский мост был так легок, что казалось, будто «кареты висят в воздухе над пропастью реки».

Как кстати появилась здесь, среди толпы, малопочтенная фигура из недавнего прошлого Империи — проходимец Жилькен, который немало побегал по заданиям Эжена Ругона перед государственным переворотом 1851 года, «вернувшим счастье Бонапартам». Уж он-то знал, как достигнуто было это величие. При дележе добычи не очень щедро одаренный своим патроном, оставшийся почти что ни при чем, Жилькен сейчас с простодушной завистью и чуть ли не с восхищением бормотал: «Как они, собаки, нежатся в этих атласных коробках! И подумать, что все это — дело моих рук!»

И пышный чинный церемониал, и быющее в глаза богатство праздника воскрешали воспоминания о временах Наполеона I, о его «недолговечной Империи», которая затмевала роскошью и своей необузданной тягой «ко всему, что сверкает», даже «самые блестящие дни павшей монархии». Цитируемая характеристика Первой империи из ранней повести Бальзака³ имеет ближайшее отношение и к Империи Луи-Наполеона.

Но о Наполеоне I здесь напоминала не только вызывающая роскошь церемонии. Над всем этим величием отовсюду — с набережных, с мостов, из окон — видна была монументальная вывеска — «огромный серый сюртук, намалеванный в профиль фреской на голой

стене шестизэтажного дома, где-то в глубине острова Сен-Луи, у самой линии горизонта. Левый рукав сюртука был согнут в локте и казалось, будто одежда сохранила отпечаток и позу тела, которое уже перестало существовать». Жилькен заметил его в то мгновение, когда вывеска как бы повисла над обеими императорскими каретами. Сюртук «пустой внутри, но в ореоле солнечного сияния», составлял фон всей торжественной картины. «Взгляните-ка!.. Ведь это — дядюшка», — вскричал скандальный приятель Ругона. «В толпе пробежал смешок». Золя внес социальную символику в бытовой конкретный образ, который входит в экспозицию романа и организует все многообразные наблюдения, наполняющие первые главы. Обнажая свою сознательную сатирическую цель, писатель придал этому образу переносный метафорический смысл, включил его в цепь исторических ассоциаций и заставил служить крупному реалистическому обобщению.

Маркс писал: французы получили 2 декабря 1851 года «не только карикатуру на старого Наполеона, — они получили самого старого Наполеона в карикатурном виде, получили его таким, каким он должен выглядеть в середине XIX века»⁴. В широких социальных полотнах серии Золя установлена логическая связь между картинами апогея царствования Луи-Наполеона, когда он, как говорит Маркс, «принял всерьез свою императорскую роль, воображая себя под наполеоновской маской действительным Наполеоном»⁵, представляя свою собственную комедию — всемирной историей, и — разгромом, к которому неизбежно привел «жестокий фарс *реставрированной империи*»⁶.

* * *

Журнал «Эроп» в номере за 1952 год, посвященном творчеству Эмиля Золя, указывал на актуальность книги «Его превосходительство Эжен Ругон» и для XX столетия. «Мы должны стряхнуть пыль с романа, перечитать его и привлечь к нему внимание других»; образ Эжена Ругона имеет значение символа и не может рассматриваться только в границах Империи; в нем отражается «социальный строй, существующий и ныне»⁷.

Уже не отдельные хищники, крупные и мелкие, но общественно-политическая система Второй империи, в которой Маркс обличал «её фактический деспотизм и фальшивую демократичность, её политические фокусы и финансовые мошенничества, её высокопарные фразы и самое низкое жульничество»⁸, показана в романе с типичных сторон. «Самый значительный из Ругонов», некогда вместе с «шайкой алчных прихвостней» помогавший Империи завоевывать Францию, сейчас вкушает плоды. Услуги его оплачены, ему открылось блестящее поприще, он — председатель Государственного совета, министр внутренних дел, министр без портфеля...

Золя подчеркивает в Эжене Ругоне внушительную, тяжеловесную «красоту силы». Внутренняя характеристика соответствует внешней: «он любил силу ради силы». Невежественный и посредственный во всем, «что не касалось умения вертеть людьми», он все подчинял «неукротимому росту своего «я»; ему доставляло наслаждение «ковать громы, внушать ужас и душить целый народ толстыми пальцами выскочки-буржуа». Имя Ругона означало «крайние меры, преследования, отказ от всяких свобод, произвол правительства». Это — одна сторона его характеристики.

Но в «Наброске» к произведению высказано намерение писателя, блестяще им осуществленное: «Рамкой романа будут служить политические кулисы. Я покажу, каким образом совершаются так называемые серьезные дела». Распахнув дверь за кулисы политической жизни Второй империи, Эмиль Золя увидел фигуру всесильного министра в ином свете. «Этот человек, презирующий всех людей, в действительности работает лишь для кучки жалких личностей». Среди них и глава Империи — «самый заурядный ум своего времени», и многоголовая клика — все, кто в свое время обивал парижские мостовые, способствуя аванюре Луи-Наполеона и «проталкивая Ругона в министры». Между кликой, удивительно пестрой по общественному положению, и Ругоном поддерживается своего рода баланс: в нем обозначена степень полезности каждого и вознаграждение за услуги. Здесь и агрессивный Дюпуаза, получивший назначение супрефектом в провинцию в награду за помощь при

баллотировке Ругона в Законодательное собрание; и бес-
таланный Делестан, которому Ругон в дни государст-
венного переворота небескорыстно помог «выбраться су-
хим из воды» после рискованной интриги и даже «вы-
удил» для него должность члена Государственного Со-
вета; здесь и промышленник, депутат Кан; и военный —
Жобелен; и молодой аристократ д'Эскорайль из Плас-
сана, делающий карьеру при бонапартистском прави-
тельстве; и даже г-жа Коррер — дама сомнительной ре-
путации, в гостинице которой проживал Ругон еще в
ту пору, когда «ходил в рваных башмаках и завоевывал
Францию». Все они твердо помнили, что Ругон у них «в
долгу», требовали — каждый свою долю. И получали.
За этими фигурами, чаще других мелькающими в рома-
не, выстроились и прочие, названные по именам и не
названные. Их множество.

«Один против всех», — Ругон давно «лелеял эту меч-
ту». Но... держал около себя алчную, завистливую кли-
ку. «Он, человек сильный, был связан с этими пешка-
ми» взаимными интересами и совместными «щекотли-
выми делами». В романе речь идет о «самых условиях
власти» имперского министра — о «необходимости под-
держивать свое могущество злоупотреблениями», насы-
щать «жадные рты» и принимать на себя ответствен-
ность за «глупости и мошеннические проделки» своей
клики: ведь у Эжена Ругона «не было другой опоры», и
он как бы разделял власть с этими людьми. «Минист-
ром был не только он, но и все они, потому что они яв-
лялись придатком к нему самому». И Ругон рядом со
своей «отъевшейся кликой» ощущал, что сам он стано-
вится «меньше», а они, напротив, огромны и «его по-
давляют». Человек, который «любил власть ради вла-
сти», сам сказался в зависимости. Как это произошло?

Зрительно четкий образ рисует клику Ругона, но ха-
рактеристика распространяется и на него самого: «Сна-
чала они окружали его; потом вскарабкались до колен,
добрались по груди до горла и почти задушили его. Они
все отняли у него: ноги, чтобы самим пробираться на-
верх; руки — чтобы грабить; челюсти — чтобы кусать и
глодать...» А почуяв «агонию власти» Ругона, отпрянули
от него. «Придется стучаться в другие двери», — сказал
Дюпуаза; «Я его брошу», — решил Кан, когда изменив-

шаяся политическая обстановка приблизила отставку Ругона (ему простили бы и «злоупотребление властью» и «удушение страны», но «оскорблений, наносимых церкви», бонапартское правительство допустить не могло). Клика, «стуча ногами от нетерпения», высматривала замену Ругону: ведь «для того, чтобы его покинуть, надо сначала опереться на какую-нибудь другую силу».

В качестве «новой силы» на политическую арену выпущен был в результате сложной игры противников Ругона — Делестан. В картине ликования клики по поводу успехов «самого глупого» из их среды корыстные мотивы выступают совершенно обнаженно. Подручные Ругона полагали, что их покровитель уже «полностью использован для удовлетворения первоначальных желаний», и готовы были признать «новую силу». Но Делестан вовсе не был «силой», точнее, мог быть ею поскольку за ним — Клоринда и вся клика. Клоринда «натаскивала» супруга, как «туповатого ученика», а клика, ожидая от него исполнения своих желаний, «умножавшихся и разраставшихся без конца», проделывала с неумным, бездеятельным Делестаном то же, что и с энергичным, властным Ругоном: «сначала целуют ноги, потом руки, а затем завладевают всеми четырьмя конечностями». Не заблуждаясь касательно талантов Делестана, клика ценила в нем главное: его можно было без опасений «сделать своим богом... Такой властелин будет, по крайней мере, послушен и конечно не подведет».

«Клика» — этот собирательный, обобщенный образ, нарисованный Золя со спокойным презрением, выполняет в романе «Его превосходительство Эжен Ругон» весьма активную роль: он выступает наравне с главным персонажем, в теснейшем с ним взаимодействии и взаимовлиянии. Золя достиг великолепного уровня социального обобщения, реалистически показав буржуазию в борьбе за власть и утверждение классового господства. Это зрелище, когда «от лица Франции» говорит Ругон со своей кликой, потом Делестан с той же самой толпой беспринципных агрессивных политиканов, затем — снова Ругон; клика в действии: авантюристы, спекулянты, вымогатели, суесящиеся около национальных доходов; средства, которыми осуществляется государственное управление во Второй империи: поток провокаций, наси-

лия, глубоко укоренившаяся коррупция; рядом с этим — уголовные аферы, шантаж, воровство, даже убийство — вся эта поразительно яркая и широкая реалистическая картина, рисующая государственные сферы Второй империи, свидетельствует о глубочайшем политическом разложении буржуазии, захватившей командные высоты.

Новый взлет в карьере Ругона после трехлетнего прозябания совпал с наступлением «новой эры, эры либеральной Империи». Это парадоксальное сочетание — Эжен Ругон и либеральная эра — озадачило многих: министр «чрезвычайных мер», жестокостью и произволом «очень скомпрометировавший» себя в пору открытого террора, признан необходимым в правительстве для успехов либеральной политики Империи⁹.

Эмиль Золя очень точно выразил общественное содержание «либеральной эры» Второй империи, избрав именно Эжена Ругона для проведения новой линии в политике, при которой реакционность и агрессивность бонапартизма следовало прикрыть формами, соответствующими меняющемуся духу времени, и «железную руку» облечь в перчатку.

Заявление, сделанное Ругоном с трибуны: «Мы тоже революционеры, если под этим словом понимать людей прогресса... Мы все работаем для свободы...» — было встречено рукоплесканиями: «Браво!» «Свободу» в лице Эжена Ругона бонапартистская палата принимала с готовностью. Но все же сила Ругона как политического оратора заключалась не в либеральной фразе. Истинный темперамент и искусство убеждать проявлялись в его речах не тогда, когда он приглашал всех броситься в отеческие объятия правительства или радовался тому, как «произрастает общественная свобода», прекрасные плоды приносящая («Я взволнован, господа, взволнован глубоко!»). В последней главе романа с великолепной выразительностью показан источник подлинного пафоса Ругона: во время речи, «посреди либеральной идиллии его охватила ярость. Он задыхался, его вытянутый кулак, как таран, грозил кому-то в пространстве. Этот невидимый противник был — красный призрак. Он драматически изображал, как красный призрак потрясает своим окровавленным знаменем и идет, размахивая зажженным факелом, оставляя поза-

ди себя реки крови и грязи. В его голосе зазвучал набат восстания и свист пуль, он пророчил распотрошенные сундуки Банка, украденные и поделенные деньги порядочных буржуа».

Сложно выглядит эта речь: здесь и лицедейство, и животная ненависть к народу, и спекуляция, и действительный страх перед расплатой.. «Депутаты на своих скамьях побледнели. Но Ругон уже успокоился». И успокоил их патетическим упоминанием о монархе, «избранном по неизреченному милосердию небес для нашего спасения, ... он держит нас за руку и среди подводных камней уверенно ведет к пристани». Слова его, прославлявшие «великий разум» императора, падали, «подобно размеренно лязгающим взмахам кадила».

Свою заметную роль в Империи, приведшей страну к национальной катастрофе, Эжен Ругон сыграл до конца. Франция всего через несколько лет получила трагическую возможность убедиться в надежности его заверений, когда надвинулся разгром и политический крах Второй империи завершился военным крахом. Но и после разгрома, в условиях любого собственнического строя не потеряет в цене главный тезис речи Ругона, которой он вновь открыл себе «путь, ведущий на вершину успеха». Ибо «красный призрак» будет устрашать «республику без республиканцев» ничуть не менее, чем Империю. А прозрачный «покров парламентаризма», которым гибко решил воспользоваться Ругон, чтобы удовлетворять и впредь свое «неистовое желание власти», не помешает ни ему, ни его политическим наследникам ревностно служить реакции, прикрывая антинациональные действия социальной демагогией.

* * *

Глава из «животного эпоса» капиталистического мира, роман «Нана» (1880 г.), сохраняет теснейшую связь с социальной историей, воскрешая конец «веселого двадцатилетия», о котором писал в разгар реакции, в октябре 1871 года, Золя-публицист. «Масленица без поста», безудержное, судорожное веселье, в котором захлебывалась Империя; бешеный карнавальный галоп, продол-

жавшийся до тех пор, пока «оркестр смолк, прерванный грохотом орудий...». Вырисовывался уже Седан — «плод» этого веселья, «последняя гримаса мертвецки пьяного карнавала», а танцующим и «в голову не приходило, что рано или поздно придется остановиться»¹⁰. Эта атмосфера передана в романе, героиня которого — Нана, «вышедшая из грязи сточной канавы» куртизанка, дочь Жервезы и Купо из «Западни».

Сенсационный успех романа «Нана» представляет собой сложное явление. Несомненно, что натуралистические приемы, часто здесь встречающиеся в применении к теме нравственного разложения общества, вызвали обостренный интерес к этому произведению у буржуазной публики. И в этом смысле справедлив резкий отзыв Салтыкова-Щедрина, который полагал, что данная книга «дает мерило для определения вкусов и направления современного буржуа»¹¹. Но несомненно и то, что в намерения Золя не входило радовать читателя определенного вкуса грубо-натуралистическими сценами и подчеркнутыми физиологическими подробностями в описаниях. Еще обдумывая план «Нана», Золя признавался Флоберу: «Боюсь, что мне придется трудновато». Роман охватывает среду «особенно сложную... Я хочу сказать все, а есть вещи очень грубые»¹². И через год писал ему же: «Вы не можете себе представить, сколько горестей причинил мне, да и причиняет мой роман. Чем дальше, тем все труднее». Адская работа нужна, «чтобы выправить фразы, которые мне не нравятся, а не нравятся мне все до одной...»¹³.

Трудности действительно были велики. Автору по временам изменяло чувство меры, когда он отстаивал свое право касаться «запретных тем»; отступление от принципов реалистического художественного отбора, акцентировка физиологических мотивов, излишняя детализация оттесняли на второй план истинный смысл некоторых сцен. Однако социальная символика в этом романе возвращает внимание читателя к главным проблемам серии. «Быть может, сказать, что гниющее тело Нана — это агонизирующая Франция времен Второй империи — значит уж слишком увлечься символикой. Но, видимо, я хотел чего-то в этом роде»¹⁴, — писал Золя.

Можно с основанием полагать, что адресованные автору фарисейские обвинения в нездоровом пристрастии к низменным сценам, порнографии продиктованы были не столько целомудренными чувствами критиков, сколько их раздражением: картина глубочайшей моральной деградации общественных верхов открылась в романе, сила которого не в фактографии, но именно в социальной символике.

«Золотая муха» показана писателем во всей ее разрушительной силе. Гибельность Нана материализована. Ее безумные прихоти поглотили, как то было с наследством Ла Фалуаза, и «залитую солнцем трепещущую листву», и нивы, покрытые высокими колосьями, и золотистые виноградники, и «густые травы, в которых коровы утопали по самое брюхо», — все исчезло, точно в бездне. «Туда же ушли река, каменоломня, три мельницы...» Так же исчезли добытые широкими спекуляциями, беспощадной эксплуатацией капитала Штейнера, на которого в эльзасских шахтах трудились «рабочие, потемневшие от угольной пыли, обливавшиеся потом, день и ночь напрягавшие мускулы, чувствуя, как трещат их кости...».

Чуть ли не демонические оттенки придают образу Нана причиненные ею беды: «самосожжение Вандевра»; разорение Штейнера, «обреченного на жизнь честного человека»; крушение всей жизни опустившегося графа Мюффа; самоубийство юного Жоржа Югона; позор его брата, дошедшего до тюрьмы; судьба Фукармона, Ла-Фалуаза... «Муха, слетевшая с навоза предместий, носившая в себе растлевающее начало социального разложения, отравила этих людей одним мимолетным прикосновением. Это было хорошо, это было справедливо».

Но демоническое впечатление от образа поддерживается далеко не всеми сценами романа, в которых появляется Нана. По временам отступают в тень люди, подчинившиеся могуществу ее красоты, автор ставит Нана в обычные житейские отношения. Тогда остается совсем не похожая на роковую героиню девица с простецкими ухватками — существо примитивное, незлое, даже иногда добродушное, не чуждое сентиментальности... Как сочетать эти два лика Нана? Велика сила ее чувственного очарования, губительного и неотразимого для

многочисленных ее жертв. Но все же, что это за люди, которых легко было отравить одним «мимолетным прикосновением»? Сановник, ханжески религиозный граф Мюффа «в минуту ясновидения» постиг: «Да, это так; в три месяца она изменила всю его жизнь... Теперь в нем все насквозь прогнило. На мгновение он осознал все последствия зла, увидел, какое разложение внесла эта разрушительная сила...»

Но у камергера Мюффа, у офицера Филиппа Югона, без промедления решившегося на казнокрадство, у всех других персонажей из окружения Нана не нашлось никаких нравственных преград на пути к полному падению: понятия о чести, семейные традиции, религиозные устои — все оказалось фикциями. Требовался лишь толчок, чтобы они предстали в подлинной своей сути: во власти животной чувственности и ничем не сдерживаемой жажды наслаждения. «Приличные господа» посещали особняк на улице де Вилье, «спрятав в карман ордена... Весь лоск их пропадал». Нана существовала «за счет глупости и развращенности» всех этих людей.

Общественное лицемерие замалчивает глубоко укоренившуюся, развивающуюся болезнь — духовное гниение высших кругов Империи. Врач и есть здесь больной: недавний строгий моралист проснулся в графе Мюффа лишь тогда, когда он убедился, что у него есть соперники. Гнев его потребовал трибуны, хотя бы воображаемой: «Он увидел себя депутатом, говорил перед лицом собрания, метал громы и молнии против разврата, предвещал катастрофы», заявлял, что «общество не может существовать при таком падении нравов». Покарал на словах порок, восславил добродетель: «ему стало легче».

Приближение разгрома вряд ли слышали персонажи романа. И хотя Париж волновали «зажигательные речи», и бунтарские «призывы к оружию» раздавались каждый вечер на публичных собраниях, весь круг Нана твердо надеялся на императора. В знак полного своего презрения Золя дал Луи-Наполеону таких адвокатов: куртизанку и видного имперского сановника, которых объединял некий общий уровень. «Нет, знаете ли, республика была бы для всех несчастьем, — рассуждала

Нана, усвоившая взгляды своих покровителей. — Ах, дай бог подольше здравствовать нашему императору». «Да услышит вас господь, моя дорогая», — серьезно отвечал граф Мюффа. Ему нравились в ней такие чувства. В политике мнения их сходились».

Драматично гротескна сцена в гостинице, где остановилась Нана, возвратившаяся из дальних странствий с несметным богатством, полученным от щедрот русского князя. Товарики ее по профессии собрались у смертного ложа подруги, заразившейся оспой от заболевшего сына. В тревожные дни июля 1870 года и здесь повторяются мнения, услышанные от «компетентных лиц»; умеренные разногласия напоминают политический салон; дамы высказывают отменные чувства: «Полноте, моя милая! Мы не могли допустить дальнейших оскорблений! Честь Франции требовала войны...» Есть и другой взгляд: «Это конец! Они с ума сошли в Тюильри. Лучше бы Франция своевременно прогнала их». Но все накинулись на говорившую: разве благодаря императору «мы не утопаем в блаженстве? Разве не процветают у всех дела?». Древняя Гага помнила еще царствование Луи-Филиппа. «Хорошее было времечко, — с возмущением повествовала она. — Нищета, скряжничество, моя милая! А потом пришел сорок восьмой год, эта отвратительная республика! После февральских дней мне просто пришлось с голоду помирать, да, да! Если бы вы все это видели, как я, вы бы пали ниц перед императором, потому что он нам как отец родной, — именно, он наш отец...» Пришлось ее успокаивать».

Империю здесь поддерживали: одобрили действия Наполеона III, в бонапартистском рвении «разобрали по косточкам» Бисмарка и всех других его противников. Гага благоговейно выразила общие чувства: «О господи, пошли императору победу! Сохрани нам императора!» Все повторили эту молитву».

Финальную сцену дополняют доносящиеся с улицы крики охваченной «безумным порывом» толпы, зовущей к походу на Берлин. В темноте светились факелы; колеблющиеся тени людей тянулись длинной вереницей, «подобно стаду, которое ведут ночью на бойню». От этой картины «вяло ужасом, великой жалостью о крови, которая прольется! в будущем».

В некоторых романах 80-х годов Эмиль Золя, увлеченный экономическими и техническими успехами века «действия и победы», пытался найти оптимистическое разрешение общественных противоречий, возлагая надежды на рациональную организацию созидательных сил капитализма. Но в этих же романах особенно наглядно проявились противоречия писателя, двойственное отношение его к капиталистическому прогрессу.

«Я верю в мой век со всей нежностью человека современного... Я верю в науку, потому что это — движущая сила нашего века... Я верю в сегодняшний день и верю в завтрашний, я убежден, что жизнь наша будет все время развиваться, силам жизни я и отдал всю мою страсть»¹⁵, — писал Золя в 1881 году. Главная трудность здесь заключалась в том, чтобы определить содержание понятия «силы жизни». Отождествляя их с производительными силами капитализма, Золя существенно ограничивал это понятие.

Его интерес привлечен к деятельному герою, капиталисту новой формации, организатору нового типа производства и торговли, чей предпринимательский размах требует огромной концентрации капитала и реализуется в торговых монополиях — гигантах. Октав Муре, преуспевающий владелец крупного универсального магазина из романа «Дамское счастье» (1883 г.), действует в своей сфере, «как поэт, с таким блеском, с такой потребностью чего-то колоссального, что все, казалось, должно было трещать под его натиском». Внося монополистические приемы в торговлю, сосредоточивая в своих руках многие ее отрасли, непрерывно расширяя товарооборот, изучая законы спроса и сбыта, прибегая к шумной рекламе, Муре создает капиталистическое торговое предприятие современного типа, ослепляя парижан обилием разнообразнейших товаров («Магазин, казалось, ломился и вываливал свой избыток на улицу»).

Эмиль Золя переполнил «Дамское счастье» описаниями предметного мира, натуралистически наглядными и поэтически приподнятыми. Грандиозные натюрморты — витрины, выставки в различных гаммах цветов, знаменитая «белая симфония» тканей и кружев увидены не

только оценивающими глазами покупательниц, но глазами художника. Мощь современной ему материальной культуры, сотворившей это обилие вещей, вызывает восторг писателя, искренний и непосредственный. Но восхищение созданиями человеческих рук все чаще здесь звучит как прямое обожествление, культ материи. Предметы вырываются из уз бытового правдоподобия, перемещаются из плана «натурального» в план образный. Вещи одушевлены, они живут в романе торжествующе и победоносно, порой заслоняя человека и чуть ли не заменяя его.

В витрине манекены, задрапированные в ткани, начинают пробуждаться и двигаться. «Люди разглядывали их, остановившиеся женщины давили друг на друга перед окнами, толпа грубела от жадного желания. И материи оживали под этой страстью улицы: кружева слегка дрожали, ниспадали и таинственно скрывали недра магазина... пальто все больше выгибались на оживавших манекенах», а бархатное мантио, отделанное серебристой лисичей, «гибкое и теплое, вздувалось, как будто на человеческих плечах», пока по воле воображения писателя не ожило, наконец, в выразительном наброске «безголовой женщины», сорвавшейся с витрины и спешащей «под проливным дождем на какой-нибудь праздник, в таинственные парижские сумерки...».

«Дамскому счастью» в большей, может быть, степени, чем художественному строю других романов Золя, присуща черта, к которой сам он относился критически. В статье, посвященной Теофилю Готье, литератору парнасской школы, стоявшей на позициях «искусства для искусства», Золя в духе резкого неприятия говорит о склонности «выдающегося мастера» воспринимать окружающее преимущественно «с точки зрения пластической выразительности». Готье в своих произведениях предстает с «единственной заботой об осязаемом мире вещей — неизменно в качестве живописца и никогда в качестве наблюдателя и аналитика»¹⁶. Неодушевленная среда, которую Готье виртуозно воспроизводит во множестве вариаций, интересует его «сама по себе, — вне зависимости от человека», в то время как Золя предпочитает, чтобы «мир вещей» был одушевлен присутствием человека и «нервным трепетом его эмоций».

В некоторых описаниях «Дамского счастья» это и осуществлено с большим искусством. Однако в творческом процессе перед самим Эмилем Золя возникали трудности, где-то нарушалась невидимая граница, автор, увлеченный многопредметностью мира, практически отступал от высказанного им взгляда на среду, которая должна помочь «понять и объяснить человеческую личность». Тогда появлялись в романе страницы, переполненные самодовлеющими описаниями.

Но в «Дамском счастье» есть другой план: именно в нем сказалась сила Золя-реалиста. Разумеется, это не только изображение жесткой натуры крупного дельца Октава Муре. В романе достигнуто большее. Писателя интересует характер отношений между людьми, вовлеченными в капиталистический круговорот. Наблюдая поистине беспощадную борьбу Муре с конкурентами, сохраняющими традиционные приемы торговли, которые на фоне масштабных операций магазина «Дамское счастье» выглядят архаически, Золя-социолог проследил действие законов конкуренции и за пределами собственных кругов, дошел до самых истоков. Он обнаружил конкуренцию в среде, где она сказывается особенно жестоко, поскольку захватывает тружеников, обремененных изнурительно тяжким трудом, связанных общностью социального и материального положения. Дух буржуазных отношений вторгается на место принципов товарищества, солидарности. Целая армия подчиненных Муре живет под одним законом: «У каждого служащего отдела, начиная с новичка, мечтавшего стать продавцом, и кончая старшим, стремившимся к положению пайщика, было лишь одно настойчивое желание: подняться на ступеньку выше, свалив товарища, который стоит на этой ступеньке, и если он окажет сопротивление — проглотить его; эта борьба appetitов, это уничтожение одних другими было условием хорошей работы машины, оно подстегивало торговлю и создавало тот успех, которому дивился весь Париж. За Гютенем стоял Фавье, за Фавье — другие, целый строй. Слышалось громкое чавканье челюстей». Золя не только ярко запечатлел эти черты нравственного одичания, делающего людей социально близких — врагами. Он нашел тому объяснение в реальных условиях жизни и труда на капиталистическом

предприятия: в мертвый сезон здесь «перечисляли уволенных продавцов, как во время эпидемии перечисляют умерших». Никогда не покидающий страх перед увольнением; никогда не исчезающий призрак нужды; вечная тревога за завтрашний день; абсолютная зависимость от патрона — Золя показал почву, на которой развиваются антиобщественные, разделяющие людей отношения.

На этом фоне особенно наглядна противоречивость развернутой в данном романе программы «практического человеколюбия». Реформистские проекты Денизы Бодю, мечтающей о создании «фаланстеров торговли», где каждый «по заслугам получит свою долю прибылей», отражают иллюзорную веру писателя в возможность коренного улучшения жизни трудящихся в рамках буржуазного общества. Приказчица Дениза, в которую влюблен Муре, стремится направить энергию хозяина на благо зависящих от него людей.

Действительно, применяемая в «Дамском счастье» программа «практического человеколюбия» предусматривает удовлетворение многих материальных и духовных потребностей персонала, о которых и не помышляли предприниматели старой формации. «Все, что требовалось жизнью, находилось тут же, под руками: не выходя из магазина, каждый получал стол, ночлег, одежду и образование». Доктор, библиотека, вечерние курсы, самодеятельный оркестр, уроки фехтования и верховой езды, парикмахерские, ванны... И при этом — тонко продуманная система эксплуатации, выжимающей из работников все силы без остатка; эксплуатации весьма далекой от «патриархальных», примитивных ее форм, допускающей частные, внешние улучшения условий труда и быта, которые ни в малейшей степени не затрагивают сути отношений между работниками и хозяином.

Требуемое расходов «человеколюбие», оказывается, не только не обременительно, но удобно и выгодно для предпринимателя: все затраты, оборачиваясь прибылью, возвращаются к нему, что и было предусмотрено. Ведь Дениза основывается «не на сентиментальных соображениях, а на интересах хозяев» и требует реформ «ради блага самой же фирмы», ради блага Муре. Все в «Дамском счастье» делается для него: сбиваются с ног приказчики, безостановочно снуют посыльные, лихора-

дочно считают деньги кассиры... Каждый день «золото, серебро и медь, вытекая из мешков, разрывая сумки», образуют для него огромную грудку валовой выручки, «еще теплой и полной жизни, какой она выходит из рук покупательниц...».

И фигура деятельного героя, и силы, приведенные им в движение, выглядят в романе внушительно и должны были бы, по мысли Золя, укрепить веру в прогресс, медленно, трудно, но неуклонно развивающийся. В черновых набросках к этому произведению помечено: «Полное изменение философии» — не допускать пессимизма, сказать о «постоянной трудовой силе» жизни, о «могущественной радости ее рождения, одним словом, идти в ногу со временем, выразить век, который является веком действия и победы, усилий во всех отношениях». Но эту оптимистическую концепцию не могут поддержать картины жестокой и унижительной для человека борьбы за существование, увиденной Эмилем Золя за великолепным фасадом капиталистической цивилизации.

* * *

«Я хотел не только изучить роль денег в наши дни, но также указать, чем было богатство в прошлом и чем оно может стать в будущем... Я не ополчаюсь на деньги и не защищаю их, — я показываю их как необходимую до сего дня силу, как двигатель цивилизации и прогресса...», — писал Золя летом 1890 года, работая над романом «Деньги». Это будет история крупного банка: «внезапное его возникновение, потом настоящее владычество золота и, наконец, крах среди грязи и крови. Я снова взял Аристиду Саккара из «Добычи»¹⁷.

В романе, начало которого совпадало с первыми годами Империи, громко прозвучал «мотив золота и плоти, ... мотив струящихся миллионов». В течение трех лет собирая материалы к «Добыче», Эмиль Золя открывал «мерзкие факты, невероятные авантюры»; видел «постыдные и безумные краденые деньги»; слышал «все нарастающий шум оргий»; узнавал об отвратительных преступлениях, порожденных излишествами. «Мог ли я обойти этот взрыв распутства, озаряющий новорожден-

ную Империю подозрительным светом непотребного места?» — писал Золя в ноябре 1871 года в связи с тем, что его «сатира на Империю» вызвала опасения и у прокурора Республики¹⁸.

Саккар появился здесь неудовлетворенный, алчный; пряча лихорадочное нетерпение, высматривал, где лежит его добыча; наяву грезил о золотом дожде, который должен пролиться и на него. Намереваясь «продать себя возможно дороже», слишком долго он рассчитывал шансы Империи на успех, примкнул к ней только после 2 декабря, опоздав соответственно к дележу. Его пагубный просчет стал препятствием для политической карьеры. Саккар нашел себя в сфере финансов. «Мой Аристид — спекулянт, разбогатевший на перепланировке Парижа, бесстыдный выскочка, ведущий биржевую игру на всем, что попадает под руки — на женщинах, на детях, на чести, на мостовых, на совести».

Саккар, кондотьер по натуре, в образе которого Золя сконцентрировал черты многочисленных реальных деятелей Империи, воплощал характернейшие стороны эпохи. Среди героев серии «Ругон-Маккары» именно он должен был стать главной фигурой в романе «Деньги». Но образ его, в связи с развитием новых аспектов в социально-философской концепции Золя, не мог не измениться.

Этот типический персонаж выступает в данном произведении на исторически конкретном фоне. Деятельность Всемирного банка — гигантского акционерного общества, основанного Саккаром, поставлена в связь с судьбами Второй империи. События, характеризующие внешнюю политику Наполеона III, существенные факты внутренней жизни Франции — этот социально-исторический план в романе «Деньги» сохраняется неизменно.

Военные экспедиции Франции в республиканскую Мексику, широкие военные действия там в 1863 году, чтобы провозгласить империю и возложить корону на ставленника Луи Бонапарта — австрийского эрцгерцога Максимилиана; посредничество французского императора в военном союзе 1866 года между Италией и Пруссией против Австрии и обещание вернуть Италии папскую область за участие в войне на стороне Пруссии; итало-австрийская война 1866 года; захват Пруссии

ей без объявления войны Ганновера, Бадена, Саксонии, гессенских княжеств; знаменитая битва при Садовой в июле 1866 года, когда австрийцы были разбиты пруссаками, и Венский мир, заключенный при посредничестве Луи Бонапарта, за что ему австрийский император уступил Венецианскую область; битва 1867 года при Ментане, в которой при поддержке папской армии французской военной силой разбиты были национально-освободительные гарибальдийские войска... В цепи авантюрных, непоследовательных действий Второй империи уже начинает вырисовываться осложнение отношений с Пруссией, будущий роковой конфликт из-за претендента на испанский престол — повод для объявления франко-прусской войны.

Но накануне разгрома, в последние свои годы Империя выступила в «сказочном апофеозе», ослепляя обманчивым феерическим сиянием весь мир. Открытие Всемирной выставки в Париже весной 1867 года привлекло несметные толпы гостей. «Никогда еще ни одно царствование в блеске своей славы не созывало народы на такое грандиозное пиршество». Коронованные особы прибыли со всех концов света, «их шествию не было конца». Парижане бросались «под колеса карет, чтобы поближе рассмотреть прусского короля, за которым, как верный пес, следовал Бисмарк», а на выставке восхищались «огромными мрачными пушками Круппа, присланными из Германии». Сам же Луи Бонапарт, раздающий награды участникам выставки, «казался властелином Европы. Он говорил со спокойствием силы и обещал мир».

Эмиль Золя извлек из подлинных событий весь их драматический смысл и не случайно остановил свой взгляд на торжестве, которое «превзошло своей роскошью все прежние». В день раздачи наград в Тюильри стало известно «о французской крови и французском золоте, потерянных напрасно», — об окончательном провале безнадежной мексиканской авантюры — казни императора Максимилиана, взятого в плен и расстрелянного республиканцами Мексики. «Но эту новость скрыли, чтобы не омрачать празднеств. Первый удар похоронного колокола на закате чудесного дня, залитого солнцем».

Еще в начале романа «Деньги» появилась фигура своего рода комментатора событий. Это Мозер — не очень крупный биржевой маклер, желчный, осторожный, играющий предпочтительно на понижении. Не обманывающийся по поводу устойчивости Империи, он каждый раз очень точно оценивает ситуацию: «Да, да, кувыркаемся на краю пропасти... Придется еще платить по мексиканскому счету. Римские дела тоже запутались после Ментаны, да и Германия того и гляди нападет на нас... А эти глупцы все лезут вверх, чтобы потом грохнуться оземь с большой высоты. Да, да, дела плохи, вот увидите сами!»

Этот мрачный прогноз Мозера касательно Империи прозвучал в день триумфа Аристиды Саккара, когда акции Всемирного банка достигли высочайшего курса, день, о котором «говорят до сих пор, как об Аустерлице и о Маренго». Успех Саккара, начало которому было положено в обстановке международного смятения после битвы при Садовой, развивался стремительно: деятельность его представляла собой новую форму хищничества, которая соответствовала экономическим и политическим целям капитализма, вступившего в новую стадию, требующую максимально динамичного обращения денег, слияния финансового капитала с промышленным.

Составленные инженером Гамленом планы по разработке природных богатств Малой Азии и эксплуатации средиземноморского судоходства захватывают Саккара; его предпринимательская мощная фантазия еще расширит эти проекты, создавая бесконечный денежный круговорот: целая сеть железных дорог опутает земли Востока; серебро, каменный уголь должны быть извлечены из богатейших недр... «Покорение Востока, которое не удалось Наполеону с его шпагой», осуществит акционерное общество, «бросив туда армию заступов и тачек». В результате бурной деятельности Саккара могут быть созданы на пустынных землях реальные ценности: построены города, рудники, пути сообщения — все это представляло положительный интерес для Эмиля Золя. Однако не только материальный, но нравственный аспект проблемы привлекал его внимание, когда он оценивал агрессивно-цивилизаторскую роль Всемирного банка. «Завоевание Азии стоит миллионы, но оно даст

миллиарды» — в этом Саккар был уверен. А о цене, которой французское общество расплачивается за освоение Востока, размышляла Каролина — спокойная и мудрая сестра Гамлена: «Если там, на Востоке, ее брат радовался и торжествовал победу среди возникающихстроек, среди вырастающих как из-под земли зданий, то потому лишь, что здесь, в Париже, деньги сыпались градом, растлевая все и всех в ажиотаже игры».

Оглушительные фанфары рекламы, целый водопад цифр, мелькающие в прессе географические названия: Константинополь, Ангора, Смирна и еще целая вереница городов, «осаждаемых Всемирным банком», — в этой взвинчивающей атмосфере опьяняющих обещаний, на этой «колоссальной ярмарке», где бушевали страсти и прокатывались «волны безумия», каждый надеялся ухватить «свою долю», разбогатеть «за одну ночь».

«Вот, возьмите мою трость, поставьте ее у дверей и пусть они целуют ее», — сказал курьеру Дежуа Аристид Саккар о клиентах, штурмующих его кабинет. «Этот пресмыкающийся Париж» показан в романе во многих ликах. За состоятельными держателями акций «пошла мелкота... Азарт перекинулся из гостиных в кухни, от буржуа к рабочему и крестьянину и теперь в сумасшедшую пляску миллионов бросал жалких подписчиков» — отставных маленьких чиновников, живущих на десять су в день, слуг, удалившихся на покой, — «всю эту отошавшую и изголодавшуюся массу полунищих рантье», которых каждая биржевая катастрофа, как эпидемия, укладывает «в общую могилу». Но катастрофу пока предвидит только Мозер: «Состояние рынка слишком благополучно. Его чрезмерное полнокровие обманчиво, как нездоровый жир слишком тучных людей... спекуляция дошла до сумасшествия», а вздутый свыше трех тысяч курс Всемирного — «разве это не чистое безумие?»

В грозном поединке кондотьера Саккара с Гундерманом, солидным «торговцем деньгами», могущественным «королем золота», пользующимся старыми методами финансового хищничества, в этом вихре цифр, бешеной пляске сумм «исчезла истина, исчезла логика, понятие о ценности извратилось до такой степени, что утратило всякий реальный смысл». Добравшись до вершины, «чувствуя, как дрожит под ним земля и испытывая тай-

ный страх перед падением, Саккар был королем». Чем больше возвеличивались деньги («превыше крови, превыше слез»), тем абсолютнее выглядела его власть. И тем чудовищнее были последствия его крушения для всех, вверившихся Всемирному банку. «Безвестные мертвецы, безмянные жертвы!..» Действующие лица романа затерялись среди «целого легиона» людей, жизнь которых была разрушена в несколько мгновений. «Некоторые исчезли бесследно, раненные хрипели в агонии... Сколько ужасных немых трагедий... Крики скорби доносились со всех сторон, состояния рушились с таким грохотом, точно это был мусор и лом, выгружаемый с телег на свалку... И затем была смерть, были выстрелы, раздававшиеся во всех концах Парижа...»

У Эмиля Золя сложное отношение к виновнику этих трагедий — деньгам. В серии «Ругон-Маккары» разрушительная роль денег — одна из главных тем. Но в данном романе писателя интересует и другая, созидательная их сторона: деньги — «фермент всякого социального роста», необходимый «для успеха всех великих начинаний». Крах Всемирного банка похоронил множество надежд, но «из-под этих, еще дымящихся развалин» тянулись к солнцу «ростки, обещающие распуститься пышным цветом»; далеко от Парижа «жизнь уже прилиwała» к бесплодным и пустынным землям. Золя сделал еще одну попытку решить проблему денег и уяснить связь их с общественным прогрессом. Утопический социалист Сигизмунд Буш, преданный науке мыслитель и мечтатель, приходит к выводу о преходящем значении денежного принципа. «Нет больше денег — а, значит, нет спекуляции, нет воровства, нет отвратительного торгашества, нет преступлений, порождаемых алчностью. Никто больше не женится из-за приданого, никто не душит престарелых родителей из-за наследства, никто не убивает прохожих из-за их кошелька...» Однако в рассуждениях Буша о путях, ведущих к коллективизму, и его формах сказались реформистские заблуждения писателя, ошибочно отождествлявшего взгляды своего героя с теорией Маркса, которая известна была Эмилю Золя лишь в несовершенно изложении.

Двойственно отношение автора и к Аристиду Саккару в этом романе, хотя в предыдущих произведениях

он вызывал у Золя вполне определенные чувства. «Опущенная душа» Саккара, «сложная и непонятная в своем разложении», показана сейчас, может быть, с большей силой обобщения, чем раньше. Отказавшись почти вовсе от бытовой детализации, сосредоточив внимание на «господствующей страсти» героя, писатель придал образу Аристиды Саккара в «Деньгах» острую социальную характерность: «...он не знал ни уз, ни преград, удовлетворяя свои аппетиты и инстинкты с необузданностью человека, для которого нет никаких границ, кроме собственного бессилия». Он «продавал всех, ... продавал и самого себя», как продал бы своих помощников (Каролину и ее брата) и «стал бы чеканить монеты из их сердец и мозгов». Но другая, деятельная сторона образа призвана если не смягчить, то расширить его. После краха банка Саккар, не уничтоженный, не разбитый, затевает в Голландии «новую колоссальную аферу» — осушение болот с помощью сложной системы каналов: «он хотел отвоевать у моря целое маленькое королевство».

Ощущение вплотную приблизившегося разгрома, переданное в романе «Деньги», заставляет воспринимать и крах предприятия Саккара в более широком аспекте. Углубляется политический кризис Империи (давно уже Мозер сказал: «Во Франции всюду недовольство, революционное движение усиливается с каждым днем... Говорю вам, в плод забрался червь. Все полетит к черту»). После закрытия Выставки стал очевиден и кризис экономический: «...полное истощение государства, которое слишком много веселилось, тратило миллиарды на крупные предприятия и вскормило огромные кредитные учреждения, зияющие кассы которых лопались на каждом шагу». Крушение Всемирного банка было только первым звеном в целой цепи катастроф: «каждый день приносил с собой новый крах», банки взрывались «один за другим со страшным грохотом». Это случалось и раньше: с определенной закономерностью «периодически повторяющаяся эпидемия, «черная пятница», каждые десять-пятнадцать лет опустошающая рынок», усеивала землю обломками крушения. Шли годы, крупные банки восстанавливались, разрастающаяся «страсть к игре» вызывала «новые кризисы», новые катастрофы...

«Но на этот раз в рыжевatom дыме небосклона, в неясных далях города слышался какой-то глухой грохот, словно то близился конец мира».

* * *

Работу над романом «Разгром» Эмиль Золя начал через двадцать лет после франко-прусской войны, в ходе которой Империя Луи Бонапарта «распалась, как карточный домик». Подводя итог законченному периоду социальной истории, писатель в предпоследнем романе серии дал подлинный ее финал, грозный и трагический. Разгром под Седаном он поставил в связь с глубочайшим кризисом Империи и расценил его как завершающий момент в крушении общественной системы, не имеющей никакого исторического оправдания, очень четко отделяя политических авантюристов, виновных и в развязывании и в исходе войны, от тех французов, в которых воплощена слава и честь нации.

«Что я хочу сделать? Прежде всего рассказать правду об ужасной катастрофе, от которой чуть не погибла Франция». Это нелегко, «потому что существуют вопиющие факты, непереносимые для нашей гордости», — писал Золя Ван Сантен Кольфу в сентябре 1891 года¹⁹. Но существование фактов такого рода — не единственная трудность для художника, желающего достигнуть правды в романе о войне. Ему предстоит передать, говоря словами М. Горького, картины «безумной работы самоистребления и уничтожения культуры»²⁰ — непосредственные факты войны.

Анри Барбюс в цитированной выше книге, посвященной Золя, высказал важную теоретическую мысль о значении «правильной перспективы целого» для уяснения смысла отдельного явления: «...описание ужасов войны без ясной общей точки зрения может возбуждать националистические чувства так же, как и пацифистские... Предоставим говорить фактам, ... но по крайней мере представим их в правильной перспективе»²¹. Однако применение этой бесспорно глубокой и интересной мысли в конкретной оценке Барбюсом военной темы у Золя трудно полностью принять. «Общую точку зрения» автора «Разгрома», перспективу, в которой представлены

факты, А. Барбюс склонен оценивать, основываясь на некоторых публицистических выступлениях Золя (например, в статьях 70-х годов), утверждавшего, что источник войн надо искать в биологических инстинктах человека и что «война такая же мрачная необходимость, как смерть».

Однако и в публицистике и в литературно-критических работах Золя выдвигал и другие точки зрения, гораздо более устойчивые, подтвержденные художественным творчеством писателя (в «Разгроме» взгляд на войну как на неизбежное зло, обусловленное законами природы, высказан Морисом и звучит не в духе общей концепции произведения). В этом плане представляет несомненный интерес обстоятельная статья молодого Золя о литературной деятельности эльзасских писателей Э. Эркмана и А. Шатриана, работавших совместно с конца 40-х годов. Особенное значение их творчество приобрело, когда они расширили границы областнической тематики и в середине 60-х годов выступили с серией «Национальных романов», посвященных истории войн Первой республики и Наполеона I. Официальная критика Второй империи с бешенством о них отзывалась, а чаще — предпочитала замалчивать эти книги, в которых ясно были выражены антибонапартистские, республиканские позиции авторов.

Золя подошел к оценке творчества Эркмана-Шатриана требовательно и объективно. Его не удовлетворяет фрагментарность письма, уровень типизации, поверхностность реализма в ряде их произведений. Но из одиннадцати томов сочинений Эркмана-Шатриана критик решительно выделил четыре последние книги, воскрешающие историческое прошлое — «ту величественную и кровавую эпоху, когда мы извелили небывалые триумфы и бедствия». Золя и здесь, объединяя Эркмана и Шатриана в одном лице, отмечает черту, ограничивающую реализм автора: «он разворачивает перед нами ужасные картины войны и ратует за всеобщий мир; он требует, чтобы крестьянина не отрывали от его плуга, рабочего — от его машины», но, бросая взгляд «преимущественно на факты», Эркман-Шатриан «никогда не исследует их причин», не обращается к «великим историческим процессам высшего порядка».

Эти строгие суждения молодого критика, касающиеся очень существенных сторон реализма Эркмана-Шатриана, не помешали ему рассмотреть высокие достоинства рецензируемых книг. Эмилю Золя оказался близок взгляд на войну, раскрывающийся в романе «Госпожа Тереза»: «Какой героизм видим мы здесь, какой патриотизм, какие могучие душевные порывы». Страница истории Первой французской республики, повествующая о кампании в Вогезах зимой 1792—1793 годов, когда французские добровольцы сдерживали натиск австрийских войск, защищая Республику от контрреволюционной коалиции, — роман «Госпожа Тереза» затрагивал важнейшую проблему, которую заметил и высоко оценил Золя: речь шла о социально-нравственной стороне войны. «Дело происходит в знаменательный час нашей истории, когда другие государства угрожали нашим гражданским установлениям, завоеванным ценой неисчислимых страданий. Защита отечества была тогда святым долгом каждого, война стала священной. Эркман-Шатриан здесь за войну», — пишет Золя, разделяя взгляд авторов. Республиканские солдаты выказывают в сражениях «самоотверженность и величие духа, ибо они представляют на поле брани свободный народ, еще исполненный энтузиазма и отваги»²².

В романах «История новобранца 1813 года» и «Ватерлоо», рисующих знаменитые сражения без всякой романтизации и задуманных как записки рядового участника войны, стрелка, бывшего часового подмастерья Жозефа Берта, еще яснее проводится разграничение между агрессивными завоевательными походами в чужие земли и защитой родины²³. К этой мысли авторы подводят и самого Жозефа Берта и его товарищей. Внимание Золя здесь привлечено к картинам неисчислимых бедствий войны, потрясающим «простой неприкрашенной правдой». Изнурительные походы; госпитали и санитарные повозки; «хмельной угар битвы, страх и ужас отступления», — обо всем пережитом на полях войны поведал Жозеф Берта в своем «простодушном и грустном повествовании». Эти книги — «суд солдата над прославленным полководцем, ... порой среди мертвецов, на заалевшей от крови скорбной равнине, то тут, то там серым безжизненным призраком возникает Наполеон».

Эркман и Шатриан показали образ императора с точки зрения мирных простых людей, которым цезаристская завоевательная политика Наполеона I принесла безмерные страдания. Золя оценил этот аспект: «Я не знаю более страстного обвинительного акта войне, чем эти волнующие страницы»²⁴.

В 60-е годы, когда Вторая империя на пути к разгрому пыталась своей милитаристской политикой отвлечь общественное внимание от внутренних проблем и удержать власть в стране, изображение Эркманом-Шатрианом маршей «великого императора» как причины национальных бедствий и катастроф отражало оппозиционные настроения, широкое народное возмущение бонапартистским режимом. В этой обстановке «История новобранца 1813 года» прозвучала как политически злободневное, антимилитаристское произведение. Критик Эмиль Золя, который в своей статье раскрыл и поддержал сильные стороны творчества Эркмана-Шатриана, внес свою долю в разоблачение идеологического оружия Второй империи — культа Наполеона-завоевателя.

Золя воспринимал действительность Империи Луи-Наполеона в широком историческом аспекте, охватывая всю династию и оценивая ее роль в судьбах Франции. К проблемам цезаризма и связанных с ним войн он вновь обратился в том же 1865 году, выступив со статьей «Жизнь Юлия Цезаря», представляющей собой рецензию на издание, первый том которого только что был опубликован за подписью императора Наполеона III.

Двадцатипятилетний автор статьи полемически оценил историческое сочинение Луи-Наполеона, для которого, похоже, «трудилась целая академия», и отверг главный его тезис. «Моя задача, — писал Луи-Наполеон, — доказать, что Провидение затем призывает таких людей, как Цезарь, Карл Великий, Наполеон, чтобы они предначертали народам пути, по которым им должно следовать, отметили печатью своего гения новую эру и совершили за несколько лет труд нескольких веков».

За тремя этими фигурами явственно намечалась четвертая — сам Луи-Наполеон, чья книга — откровенный панегирик личной власти — должна была стать обосно-

ванием деспотического режима и, оправдывая уничтожение Цезарем республики, внушить французам XIX века мысль о необходимости склониться перед диктатурой: «Когда свобода препятствует прогрессу, она должна исчезнуть». Но Золя отказывается считать прогрессом эпохи, изобилующие кровавыми войнами, отказывается признавать провиденциальную миссию названных исторических деятелей: «Я не верю в посланцев неба, приходящих на нашу грешную землю с такой миссией, которая требует кровопролития... Не может посланец небес держать в руке меч». Сказанное мог бы принять на свой счет и сам историк — Луи-Наполеон. Ко времени публикации его труда он располагал военным опытом не только дяди своего, который, как писал Ленин, «создал французскую империю с порабощением целого ряда давно сложившихся, крупных, жизнеспособных, национальных государств Европы, тогда из национальных французских войн получились империалистские...»²⁵. При Луи-Наполеоне Франция в 50—60-х годах участвовала в Крымской войне, войне против Австрии, в нескольких захватнических экспедициях на Восток... И Золя решительно отклоняет демагогические фразы Луи-Наполеона о счастье народов, которым довелось выполнять волю великих завоевателей: «Здесь имеет место очевидное заблуждение. На протяжении всей истории народы никогда не понимали завоевателей и шли за ними лишь до поры до времени; в конце концов они их отвергали и восставали против них»²⁶.

С большим гражданским мужеством написанная статья, полностью раскрывающая антибонапартистские позиции критика, предложена была автором в августе 1865 года в газету «Эко дю Нор» и отвергнута ею; однако Золя не отказался от публикации статьи и поместил ее в своем сборнике «Что мне ненавистно», вышедшем в свет в 1866 году.

Не оставляет никаких неясностей в вопросе об отношении Золя к войне и его статья «Да здравствует Франция», опубликованная в газете «Ла Клош» 5 августа 1870 года.

Лишь осложнение обстановки во Франции в связи с войной избавило автора от грозившего ему судебного преследования «за возбуждение презрения и ненависти

к правительству» в этой статье. «Нас осыпали бранью за то, что мы отказывались подвывать бульварным сборищам и не скрывали, что нас удручает готовящаяся резня, — писал Золя. — Право, в наш век, видимо, считается преступлением призывать людей к миру. Показной патриотизм, своекорыстный шовинизм, отбивающий в газете барабанную дробь, — вся эта вдруг расцветшая в пустых сердцах любовь к родной земле лишь обескураживает, а не ободряет деятельного человека... И довольно с нас бахвальства...» Эмилю Золя ближе всего оказался взгляд рядового участника войны, который ее не желал, но готов принять на себя военные тяготы. «Спору нет, война скверное дело. Быть ей или нет, спросить надобно было у всей нации», — сказал писателю солдат перед отправкой к месту боев. Республиканцы во время недавнего плебисцита отказали императору «в праве распоряжаться жизнью и смертью народа. Да вот беда, в опасности оказалась не шкура императора, а вся страна, сёла, где мы родились, мать и сестры, которые ждут каждого из нас». Не эта Франция «затекала войну», но защищать родную землю будет именно она. Равнодушию «к участи наших солдат», скрытому за «патриотическими юродствами» политических авантюристов, Золя противопоставлял глубокую человечность: «Мы оплакиваем французскую кровь». Но в час национального несчастья он призвал: «Отвернемся от тех, кто желал этой бойни, займемся только границами, которым угрожает враг»²⁷.

В публицистике Золя наметилась «общая точка зрения», перспектива, в которой раскрылась в «Разгроме» тема войны. В романе писатель подтвердил свою неизменившуюся позицию системой образов, логикой контрастов, общей концепцией произведения.

* * *

В сентябре 1871 года Виктор Гюго возвращался во Францию из четвертого, «пустячного», говорил он, изгнания. Поезд, следовавший из Бельгии, остановился в местности, «похожей на огромный сад, ... трава, необычайно густая трава пестрела цветами». Все здесь ды-

шало безмятежным спокойствием. «Несказанно ласково светило солнце... Долина была тиха и прекрасна». Прелестное кольцо холмов поддерживало синюю небесную твердь. Кто-то спросил: «Как называется это место?» Другой ответил: «Седан». Я вздрогнул... Слово «Седан» как бы сорвало завесу. Пейзаж вдруг стал трагическим». В эти дни Гюго дополнил свою книгу «История одного преступления» заключительной главой, названной им «Падение».

Находясь на месте, где год тому назад разыгран был последний акт национальной трагедии, начавшейся кровавым государственным переворотом в декабре 1851 года и закончившейся грудой костей под Седаном, Виктор Гюго восстановил перед своими глазами седанскую катастрофу. «Сквозь мглу раздумья я видел долину. На волнах Мааса мне чудился багровый отсвет». Каждый из пригорков, покрытых сочной зеленью, обозначал место гибели какого-нибудь полка: «здесь полегла бригада Гийомара; здесь погибла дивизия Леритье; там был уничтожен 7-й корпус; вот там «размеренными и меткими залпами», как сказано в прусском отчете, была скошена, не успев даже доскакать до вражеской пехоты, вся кавалерия генерала Маргерита...» С двух возвышенностей — Деньи против деревни Живонны и Фленье против плоскогорья Илли — батареи прусской гвардии расстреливали сосредоточившуюся в долине французскую армию. «Уничтожение обрушивалось сверху с ужасающей непреклонностью судьбы. Казалось, все эти люди пришли сюда нарочно: одни — убивать, другие — умирать. Долина была ступой, немецкая армия — пестом; вот сражение при Седане»²⁸.

Потрясенно увидев «поле, где совершился разгром, ... все складки местности, не укрывшие наших солдат, овраг, где погибла наша кавалерия», Виктор Гюго в «Истории одного преступления» передал главное: чудовищную нецелесообразность действий французского командования, приведшего армию к месту, «где ее ждало истребление», губительную беспечность, преступную нераспорядительность, нерадивость, трусость официальных лиц, представлявших прогнивший режим, во главе которого почти двадцать лет стоял «слепой владыка отупевшего мира».

Эмиль Золя внес в экспозицию романа «Разгром» драматизм иного рода, чем у Гюго. Сухая деловитость констатации положения в армии сама по себе способна вызывать чувство тревоги. Факты крупные и мелкие — целый поток — говорят, свидетельствуют, не нуждаясь в комментировании. Экспрессивно окрашенные наблюдения прорываются редко: тем драматичнее они звучат. Условия, в которые была поставлена Шалонская армия (на судьбе ее показана седанская трагедия), воспроизведены с документальной точностью. Именно эта тщательность и четкость описаний позволяет ощутить весь хаос, царящий в армии, без стратегических целесообразных планов, без знания местности, ощупью продвигавшейся к Седану. По пути следования «три батареи где-то заблудились»; одну бригаду оставили в Лионе, «опасаясь народных волнений»; корпус, направленный для охраны прорыва в Шварцвальде, «прибыл туда в невероятном беспорядке, неполный, лишенный самого необходимого»; бельфорские склады оказались пустыми: ни палаток, ни котелков, ни походных аптек, ни кузниц. Выяснилось в последнюю минуту, что не хватает тридцати тысяч запасных ружейных частей. Посланный за ними в Париж офицер раздобыл только пять тысяч.

Ощущение драматизма предстоящих событий, представление о масштабе грядущего разгрома вносит в экспозицию Вейс — местный житель, служащий на суконной фабрике Делаэрша в Седане. Еще трудно пока представить этого штатского, скромного, мирного человека с оружием в руках, одержимо сражающегося с пруссакми до последнего патрона и погибающего с великопепным мужеством. Сейчас, допущенный в лагерь под Мюльгаузенем к родственнику, он высказывает свои сомнения. «Поражение? Нет, нет! Я не допускаю и мысли об этом!.. Но только... Как вам сказать?.. Я беспокоюсь...» Генералы не знают местности, предпринимают нелепые передвижения войск, не хотят видеть очевидных вещей: «границе угрожает враг», пруссаки производят разведку, перерезают телеграфные провода, нападают на деревни, а французские офицеры пожимают плечами: «Это галлюцинация трусов, неприятель далеко!» Нельзя

терять ни одного часа, а проходят дни за днями. Вейс был сдержан и рассудителен: конечно, французская армия «славится замечательной природной храбростью», увенчана лаврами, но — развращена возможностью для военнообязанных откупаться от рекрутчины, слишком уверена в победе, не владеет новой техникой, «прозябает в рутине времен африканской войны».

Это не пустое опасение. Фигура, характеризующая рутину африканской войны, сохранившуюся во французской армии до 70-х годов, присутствует здесь же. Лейтенант Роша, выслужившийся из солдат, воинственный и невежественный, слушая слова Вейса об этой «страшной аванюре, в которую все бросились, закрыв глаза, без настоящей подготовки», впадает в бешеный гнев, а потом громогласно хохочет: около 30 лет тому назад 123 француза под Мазаграном «четыре дня держались против двенадцати тысяч арабов». И против пруссаков есть верное оружие: «Мы их погоним пинками в зад...» В словах Роша, исполненного «детской чистоты и простодушной веры», звучало «полное непонимание пространства и времени». Бурно радуясь, он повторял длинный перечень географических названий из единственной прочитанной им книги о наполеоновских победах. «Весь земной шар мы поколотили сверху донизу, вдоль и поперек!.. И чтоб теперь поколотили нас?.. Разве мир изменился?» Уже в ближайшие минуты депеша из Базейля известит о том, что под Фрешвиллером корпус, проявивший чудеса храбрости, разбит; первая дивизия, сражавшаяся двенадцать часов, уничтожена; вся армия отступает; «дорога во Францию открыта». Эту жестокую весть Роша встретит с искренним недоумением: «Нас разбили! Как разбили? Почему разбили?»

Заблуждения в широких кругах относительно военных возможностей Империи поддерживали министры Наполеона III, заявляя и в Палате и в прессе о совершенной готовности Франции к победоносной войне. На фоне многих заблуждающихся колониальный лейтенант Роша не более чем рядовая фигура. Но его недоумение мог бы разделить показанный в романе свитский генерал Бурген-Дефейль. Играющий важную роль в командовании французской армии, он не меньше, чем Роша, связан рутиной африканской войны.

Роша изумлялся; Морис был «вне себя»; Жан сказал «спокойно и упрямо: «Ну, ничего! Если получаешь оплеуху, это еще не значит, что надо сдаваться... Придется все-таки бить».

Так приоткрылись в экспозиции характеры персонажей, которым предстоит играть в романе заметную роль. Морис Левассер, молодой интеллигент, только что приписанный к корпорации адвокатов, «пошел на войну добровольцем, совершив крупные ошибки по легкомыслию, слабохарактерности и возбудимости», способный и на благородный подвиг и на жалкое малодушие. Капрал Жан Маккар после испытанных им жестоких несчастий (роман «Земля») оставил крестьянский труд, вернулся на военную службу — спокойный, мужественный, надежный. Впрочем, постоянное внимание автора не будет приковано к этим героям. Анатоль Франс в статье о «Разгроме», написанной тотчас после публикации романа, проницательно заметил: «Именно армия — истинная героиня и, можно сказать, единственный персонаж этой драмы, ... индивидуумы не имеют особенного значения: армия живет, страдает, находится в агонии и умирает».

От динамичной экспозиции романа, сложность которой соответствует богатству тем в этой книге, протянулась нить к личной драме.

Из лагеря свободно вышел огромный детина, бродяга, заподозренный в шпионаже. «Наверно, он показал свои документы, рассказал какую-нибудь басню», и его решили просто выгнать. К нему метнулся артиллерист Оноре Фушар. «Да не может быть, — бормотал он. — Как, Голиаф!» Но тот уже скрылся за пирамидой ружей, «уходил, исчезал в темноте». Накануне генерал Бурген-Дефейль, «прожигатель жизни, очень неумный, что, впрочем, ему нисколько не мешало», допрашивал бродягу, а сам за обедом «выболтал перед ним все с невероятной беспечностью», что принесло французской армии большие беды. Но с исторической трагедией связаны и ею обусловлены личные судьбы людей: несбывшиеся надежды погибшего Оноре, драма батрачки Сильвины, прекрасной в горьком своем материнстве, открывшей в себе столько любви к сыну и ненависти к его отцу — пруссаку Голиафу, оставшейся в «вечном трауре» по Оноре.

В экспозицию входит и «день безумной печали», когда отступающие войска, «истомленные, плетущиеся вразброд», уже смешались с бесчисленными толпами беженцев. Изнемогая под тяжестью ноши, «гонимые ветром ужаса», целые семьи бежали по раскаленной солнцем дороге. «Полуодетые матери на ходу кормили грудью плачущих младенцев. Люди испуганно оборачивались, бешено размахивали руками, словно желая закрыть ими горизонт...»; этот сплошной поток, как «неудержимый напор разлившейся реки», преграждая дорогу к Бельфору, останавливал войска.

И сцена, от которой у Мориса осталось жгучее воспоминание, как «от полученной пощечины», а у Жана выступили на глаза слезы: старуха крестьянка провожала отступающие войска яростными проклятиями; по солдатским рядам «пробежал холод», все опустили головы, а старуха, казалось, «вдруг выросла. Она предстала, худая, трагическая, в оборванном платье, водя рукою с запада на восток таким широким взмахом, что заполняла все небо. «Труссы! Рейн не здесь! Рейн там! Труссы, труссы!»

Тоскливое тревожное ожидание на бивуаке у крепости Бельфор: «...ни одного известия! Где армия Мак-Магона?.. Что делается под Метцем?» Унизительное чувство: «Здесь, под Бельфором, они еще не видели ни одного пруссака и уже разбиты».

Радость, вызванная приказом о выступлении («все предпочитали что угодно такому прозябанию»); водка вместо полагающегося довольствия; погрузка пьяных, горланящих песни солдат в вагоны для скота; кружный путь через Париж к Реймсу, в лагерь Шалонской армии: «Поезд мчался; в вагоне, окутанном табачным дымом, нельзя было различить друг друга; было невыносимо жарко; от этой кучи тел пахло потом; из черного поезда доносились брань и рев, которые заглушали грохот колес и затихали вдали, в угрюмых полях». Жители окрестных мест — «вся испуганная, трепещущая перед нашествием Франция» — ожидали известий на дорогах. А перед ними «только мелькал паровоз и белый призрак поезда, окутанного паром и грохотом, и прямо в лицо им неслись рев всего этого пушечного мяса, увозимого с предельной быстротой».

В самых ранних набросках к «Разгрому» Золя поместил: «К чему я в особенности стремлюсь, это правдиво изобразить поле боя, без всякого шовинизма, и сделать понятными истинные страдания солдата». В ходе работы над романом он писал Ван Сантен Кольфу о достоверных «человеческих документах», побывавших у него в руках: это — пять-шесть записных книжек, принадлежащих добровольцам французской армии, хранящих впечатления, память о днях войны. «В этих записях меня больше всего интересовала жизнь, пережитое. Все они были похожи друг на друга. Их объединяла совершенная общность впечатлений. И вот самую суть «Разгрома» я получил из этих книжек»²⁹.

Тема войны несла в себе существенную опасность именно для Золя. Художник, постоянно отстаивавший свое право запечатлеть средствами искусства самые мрачные стороны действительности, мог в творческом процессе отклониться от реалистических принципов, увлечься собственно натуралистическими изображениями бесчисленных страданий человеческой плоти, сделать нагнетание ужасного — самоцелью. Этого не произошло.

Автор «Разгрома» стремился к суровой подлинности картин войны. Описания здесь жестоки, как сама реальность. Это — один аспект романа; есть и другие, не менее важные.

Батальной живописи Золя присуще ценное достоинство: писатель, не ограничиваясь воссозданием фактов войны во всей их внешней, физической достоверности, проникал глубже поверхности явлений. Реалистическая природа таланта Эмиля Золя заявляла о себе в сценах, где в обстоятельствах крайних, обостряющих инстинкты, на грани жизни и смерти приоткрывался внутренний мир персонажей, показан был человек на войне. Тема войны давала писателю возможность еще раз и с наибольшим основанием обратиться к проблемам сознания, всмотреться в различные состояния человеческой психики, запечатлеть их в статике и в движении. Золя рисует и стихийные, не контролируемые разумом состояния, обнаженные необузданные инстинкты. Среди людей, «достигших предела человеческих бед» в лагере

для военнопленных, самым одичавшим и иступленным был Лапуль — воплощение некоей неуправляемой тупой силы, ужасный и одинаковый в своей свирепости и когда зверски добывает издыхающую от голода лошадь, чтобы насытиться, и когда закалывает ножом товарища, чтобы отнять у него хлеб (Шуто и Лубе, которые сами способны на многое, не осмеливались требовать свою долю, видя, «какой он страшный, когда утоляет голод»). Крайний примитивизм характера «скотины Лапуля» обусловил и формы, в которых он раскрылся. В данном случае простое следование натуре выглядело уже как резкий натуралистический нажим.

Несравненно больший интерес представляют в «Разгроме» моменты, когда автор наблюдает и показывает у своих героев работу сознания, даже если это только проблески мысли.

Через два дня после штурма Крестовой горы кавалерист Проспер, бывалый солдат «не трусливее других», не мог мысленно восстановить, что происходило тогда. Эти «два дня он жил словно во сне, среди неистово мелькавших смутных событий», не оставивших после себя «никаких точных воспоминаний» (Проспер, кажется, видел, как упал на свое оружие Оноре и еще твердо запомнил последние минуты своего верного друга — коня Зефира). «Вы думаете, там можно что-нибудь разобрать?.. Обо всем этом сражении я не мог бы рассказать вот столечко!.. Там ведь совсем дуреешь, честное слово!» А там было вот что: кавалерию подняли на заре и беспрерывно перемещали на плоскогорье Илли с одного края на другой. Проспер «сильно страдал от тяжелых ночей, от давней усталости, от непобедимой дремоты в седле под мерный скок лошади». Его одолевали видения: наяву чудилось, что он спит — то на камнях, то в хорошей постели... Иногда он действительно на несколько секунд «засыпал в седле, был только движущимся неодушевленным предметом, несущимся по воле коня». Так было и с его товарищами.

Сквозь это оцепенение пробилась мысль: «Да что они с нами делают, что с нами делают?» Она закрепилась в чувстве «раздражения» от этой «военной прогулки по полям сражений, бесполезной и опасной»; кавалеристы видели вдали передвижения пехоты, «но не

имели никакого понятия о битве, о ее значении, исходе: генералы обрекли их на полное бездействие». Несколько позднее пришла относительная ясность: «...в час дня Проспер понял, что решено вести их на смерть и дать им возможность достойно умереть». Осталось выполнить солдатский долг, к этому Проспер был готов.

Теперь он стал жить в новом измерении: после сигнала трубы «Спешиться» осмотрел снаряжение и подтянул подпруги Зефиру «с огромной нежностью и жалостью к коню». Застыв, ждал приказа: «в мертвой тишине ни звука, ни дыхания под жгучим солнцем». Потом неся на прусское каре «точно во сне, легкий, парящий, ... в голове была необычная пустота, не осталось ни одной мысли», только забота держаться стремя к стремени, чтобы придать рядам «гранитную стойкость». Рысь перешла в «дьявольскую скачку», адский, неистовый галоп. Проспер мчался «в урагане ветра и грома». Был уничтожен прусским огнем первый эскадрон, скошены второй и третий: сплошная чудовищная волна «беспрестанно разбивалась, восстанавливалась и уносила все, что попадалось на пути». Только во время четвертой атаки французы врезались в прусские ряды. Проспер, «как в тумане», принялся рубить саблей каски, темные мундиры; в оглушительном гуле «он уже не слышал своего крика, от которого разрывалась его грудь».

Все это было. Однако воспоминания еще не приобрели ясности, таились где-то глубоко. Но когда Сильвина спросила его об Оноре, «Проспер вздрогнул, словно темный уголок в его памяти вдруг озарился светом».

Некоторые сцены «Разгрома» объективно могут служить ярким доказательством того, что Золя не рассматривал власть биологических законов над человеком как фатальную и неодолимую.

В обстреливаемом шквальным огнем Гаренском лесу, где столетние дубы падали с трагическим величием, буки рушились, «как колонны собора», и всюду проносилась «безобразная смерть», Морис — впечатлительный интеллигент, впервые видящий войну, и Жан — уравновешенный крестьянин, побывавший в походах солдат, испытали одинаковое чувство. «Это было даже не малодушие, а властная, растущая потребность больше не слышать ни воя снарядов, ни свиста пуль, уйти, зарыть-

ся в землю и там исчезнуть». Осталась тонкая нить сознания: «боязнь осрамиться», «стремление показать товарищам, что выполняешь долг»; если бы не эта мысль, они «потеряли бы голову и против воли пустились бежать». Но некая поддерживающая сила явилась и извне, из самой этой обстановки. Морис и Жан «стали привыкать» к ней, «и в самом их неистовстве появилась какая-то бессознательность, опьянение, которое и было храбростью».

Еще большее значение в этом плане имеет сцена при отступлении французов после захвата пруссаками Илли: в ней Золя еще более решительно высвободил своего героя из-под власти низменных инстинктов и подвел его к определенным нравственным выводам.

Морис, «тщедушный и слабый», один нес раненного Жана, падая под своей ношей: Лапуль и Паш «с обостренным чувством самосохранения думали только о себе» и даже не слушали просьб о помощи. Разорвавшийся снаряд не задел Мориса, но обострил и в нем чувство самосохранения: «Он медленно встал, ощупал себя. Ни царапины! Почему же ему не бежать?» Несколько прыжков до стены и он будет спасен. Морис «обезумел от ужаса, ... уже рванулся прочь...» Выбор надо было сделать мгновенно. Он остался с Жаном: «его удержали узы, которые были сильнее страха смерти. Нет! Нельзя!» («des liens plus forts que la mort le retinrent. Non! ce n'était pas possible!»). В этом молниеносном решении, заглушая животный инстинкт, участвовало высокое чувство. Покинуть раненого друга — этому сопротивлялось сердце Мориса, оно «изошло бы кровью». Чувство братской любви к Жану, родившееся среди ужаса смерти, «проникло до самых глубин его существа, до самых корней жизни» («...allait au fond de son être, à la racine même de la vie»). Это было древнее чувство, которое восходило, быть может, «к первым дням мироздания; казалось, во вселенной только два человека, и ни один не может отречься от другого, не отрекаясь от самого себя» («Cela remontait peut-être aux premiers jours du monde, et c'était aussi comme s'il n'y avait plus eu que deux hommes, dont l'un n'aurait pu renoncer à l'autre, sans renoncer à lui-même»).

Этот вывод имеет отношение не только к оценке данного эпизода, он приобретает более широкий смысл. Поднятый писателем до уровня философского обобщения, он выступает как один из главных критериев человечности.

* * *

Принципиально важное значение в «Разгроме» имеет подход к изображению войны, освобожденный, с одной стороны, от парадности, мишурных украшений, а с другой — от нарочитого эгрубления темы. Писатель показал войну как тяжелую, опасную работу, требующую мужества, умения, терпения. Большая нравственная сила этого романа проявляется полнее всего в картинах, рисующих повседневный тяжкий труд войны.

Работали под огнем пристрелявшихся прусских орудий артиллеристы батареи, где унтер-офицером был Оноре Фушар. Каждый делал свое дело: бригадир, шесть канониров, фейерверкер, ездовые. Два канонира несли орудийный патрон и снаряд; другие два канонира, обслуживающие жерло, вводили патрон — заряд пороха, завернутого в саржу, тщательно забивали его с помощью пробойника; потом загоняли снаряд — его ушки скрипели вдоль нарезов. Помощник наводчика быстро обнажал порох ударом протравника, втыкал стопин в запал, брал в руки шнур, готовясь дернуть зубчатое лезвие, от которого запал воспламенится. Оноре, полулежа на хоботе лафета, передвигал винт регулятора и безостановочным движением руки указывал направление наводчику. Долговязый капитан подходил проверять прицел. Можно ли говорить о фактографии при всей подробности, четкости, последовательности данного описания? Нет, здесь нечто большее и принципиально иное, чем просто фиксация происходящего. Благородная достоверность, с которой Золя изображает военную работу, усиливает значение нравственно-психологического вывода: из того, что каждый здесь исполнял умело и старательно часть общей работы, возникала «великая согласованность», ощущение «прочности и спокойствия».

Убило одного из канониров, его труп оттащили, «работа продолжалась с той же тщательной точностью, так же неспешно». У каждого орудия двигались люди в таком же строгом порядке: «втыкали оружейный патрон и снаряд, устанавливали прицел, производили выстрел, подталкивали колеса на прежнее место».

Работа ездовых на поле боя заключалась в том, чтобы сидеть «верхом на конях, в пятнадцати метрах позади пушки, выпрямившись, лицом к неприятелю». Эта работа была, наверное, еще труднее, чем у канониров: те, поглощенные своими снарядами, «ничего не видели и не слышали», а ездовые, «не двигаясь, видели перед собой лишь смерть и могли вдоволь думать только о ней одной и ждать ее». Но стоять лицом к неприятелю были обязаны: повернись они спиной — солдатами и конями могла бы овладеть непреодолимая потребность бежать. Время от времени ездовые производили опасный маневр: молниеносно поворачивали коней, подвозили передки, чтобы канониры могли прицепить их к орудию, и снова застывали. «Видя опасность лицом к лицу, ее презирают. В этом — наименее прославленное и величайшее геройство».

Разлетелось на куски колесо орудия Оноре — «лучшего — как он считал — орудия батареи». Тут же он принял «безумное решение» заменить колесо другим, «немедленно, под огнем»; нашел в обозной фуре запасное колесо, «и опять началась работа, опаснейшая из всех, какие можно производить на поле битвы». Она уносила жизнь, то одну, то другую... Высокий капитан появлялся всюду. Внезапно, на глазах, «его разорвало пополам; он переломился, точно древко знамени». Ездовому Адольфу снаряд раздробил грудь, его другу Луи осколок пробил горло и оторвал челюсть — они рухнули рядом и в последнем содрогании словно обнялись. «Казалось, земля и небо слились, камни треснули», оглушенные кони стояли, понурив головы. «Неторопливая упорная работа» продолжалась. «Скоро должен был прийти приказ отступить окончательно». Но еще не пришел. Убитый Оноре упал на орудие, «простерся на нем, как на почетном ложе». Его лица смерть не тронула, оно оставалось «гневным и прекрасным»; он держал голову прямо и, казалось, «смотрел на врага».

На поле под обстрелом работали санитары. Они ползли на коленях, прикикая к земле, стараясь пользоваться всеми ее неровностями. «И как только находили упавших, сейчас же начиналась тяжелая работа...» Санитары выпрямляли руки и ноги тем, кто еще дышал, приподнимали им голову, очищали рот от земли, обмывали, как могли. Под огнем подолгу стояли на коленях, стараясь привести раненого в чувство, потом взваливали на себя и несли. «А эта переноска сама по себе являлась трудным делом». Одних несли на руках, «как малых детей», других — на спине, «обвив их руками свою шею». Осыпаемые снарядами, санитары «шли поодиночке или по несколько человек со своей ношей, опустив голову, нащупывая ногою землю, продвигаясь осторожно и вместе с тем героически смело». Казалось иногда, что «трудолюбивый муравей несет слишком большое зерно». Кто-то из санитаров споткнулся и вместе с тяжелой ношей исчез в дыму разорвавшегося снаряда. Когда дым рассеялся, снова стало видно муравья с ношей. Но это был уже другой санитар: он осмотрел погибшего товарища, взвалил раненого сержанта себе на спину и унес.

Работали в госпитале. Доктор Бурош тяжело дышал от усталости. Раненых несли и несли. Сквозь дыры в шинелях видны были раны, наспех перевязанные, или «зияющие во всем своем ужасе»: из них «красной струей истекала жизнь». Безжизненно висели руки и ноги, одеревеневшие от боли, свинцово-тяжелые; сломанные, почти оторванные пальцы чуть держались на лоскутках кожи... «Больше всего пострадали головы: разбитые челюсти, кровавая каша из зубов и языка, вышибленные из орбит, почти вылезшие глаза, вскрытые черепа, в которых виднелся мозг...» На свалке за ракетником уже лежало в ряд с десятком трупов: одни как будто все еще плакали, у других ноги, казалось, удлиннились от боли... Санитар выплескивал и выплескивал ведра кровавой воды на клумбу с маргаритками. Раненые звали Буроша со всех сторон: «Ко мне! Господин доктор, ко мне!»

Доктор «работал, никого не слушая», громко говорил сам с собой, пересчитывал пальцем раненых, нумеровал, распределял: «Сначала этого, потом того, потом вот

этого... Челюсть, рука, бедро...» Его помощник старался все запомнить. Потом врач лежал на охапке соломы, опустив руки по самые плечи в ледяную воду. «Изнемогая душою и телом», Бурош отдыхал здесь, «измученный, сраженный печалью, безысходной скорбью». Встал, выпрямился «в силу привычки и требовательной дисциплины». «Номер второй сейчас кончился. Кто это номер второй? Рука. А-а!.. Так принесите номер третий — челюсть!» Бурош продолжал работать: «исследовал раны зондом, резал, пилил, зашивал». Но с его лица так и не сходило «выражение страшной усталости и грусти».

Создавая реалистические картины войны, автор «Разгрома» не ограничился сдержанно строгими, точными, конкретными описаниями, хотя эта деловитая сухость в соединении с темой войны способна производить глубочайшее впечатление. Он обратился и к другим художественным средствам.

Всю силу своего воображения призвал Золя, чтобы передать ужас ада, в который ввергнуты живые люди на войне. В Гаренском лесу «с первых же шагов все почувствовали, что попали в ад, но выйти уже не могли». Со всех потерянных позиций к Седану неудержимо катился поток людей, коней, пушек. Пруссак засыпали пулями, забрасывали снарядами единственный путь к отступлению — лес.

Французский лес словно разделил долю людей: живой, он тоже умирал. Его гибель была трагедийно величественна. «Снарядами рассекало деревья; под пулями облетали дождем листья; из расколотых стволов как будто исторгались жалобные стоны; при падении сучьев, влажных от сока, словно слышались рыдания...» Деревья погибали «на своем посту, как... неподвижные солдаты-великаны». Лес покидала жизнь, и чудилось, что «вопила закованная толпа, точно ужас и отчаяние охватили тысячи пригвожденных к земле существ, которые не могли сдвинуться с места под этой картечью», не могли бежать... «Нигде еще не веяло такой смертной мукой, как в этом обстреливаемом лесу», где пули сталкивались. И солнце медлило садиться, не двигалось. Кажалось, оно остановилось над лесом, не оставляя надежды, что кончатся когда-нибудь терзания всего живого.

Никогда еще антропоморфные образы в произведениях Золя не выполняли такой активной художественной роли, вплетаясь в повествование о человеческих бедствиях, и не служили столь непосредственно гуманистической теме романа.



Первая глава третьей части «Разгрома» с ее высокой поэзией и глубочайшим драматизмом — это еще один аспект в изображении войны. Женщина прошла по следам войны, увидела ее лик, соприкоснулась со всеми ее бедами...

Весь долгий день битвы Сильвина не отрываясь смотрела с холма Ремильи на окутанный дымом Седан. Услышав о гибели Оноре, сказала с выражением «непреклонной решимости» на лице: «Ладно! Я поверю только тогда, когда увижу сама, собственными глазами». Попросила Проспера, два дня как пришедшего из разваливающейся армии, показать ей места боев. Выпросила у скупого Фушара ослика, запряженного в тележку, и пустилась в путь. Под Седаном уже перестали грохотать пушки. Панорама, которая разворачивалась перед Сильвиной и Проспером, всюду являла «немую скорбь».

В занятом пруссаками Базейле господствовала чуждая французам, непонятная, тупая и жестокая воля. Базейль «с его веселыми домиками и садами» был «повержен, уничтожен». Уцелевшие дома, иссеченные картечью, высились, подобно «обглоданным скелетам». Исчезли целые улицы, на месте их остались разбитые кирпичи, пепел, сажа... У догоравших жилищ баварцы поставили стражу: «Солдаты с заряженными ружьями, с примкнутыми штыками, казалось, охраняли пожары, чтобы пламя совершило свою работу. Угрожающим взмахом руки, гортанным окликом они отгоняли зевак». Жители молча смотрели на это уничтожение, «дрожа от сдержанной ярости». Молодая женщина пыталась раскопать горящие угли — искала погибшего ребенка, часовой ее не подпускал. У обломков другого дома рыдал мужчина с двумя маленькими девочками. Патруль разгонял толпу. Остались только часовые. Механически

исполнительно они следили «за соблюдением своего злодейского приказа».

На окраине Седана перед путниками открылось удивительное зрелище: у подъезда усадьбы, под открытым небом, в голубых атласных креслах расположились французские солдаты. Веселая компания кутила — два зуава как будто смеялись, маленький пехотинец согнулся от хохота, стрелок протягивал руку за стаканом. Но Сильвина в ужасе отшатнулась. Солдаты были мертвы. «Дотащились ли они сюда, когда были еще живы, чтобы умереть всем вместе? Или, верней, это пруссаки шутики ради подобрали их и усадили в кружок, издеваясь над старинным французским балагурством».

Смерть принимала подобие жизни. Труп артиллериста плыл по течению реки, «словно купаясь». Зацепился за траву, покружился на месте и поплыл дальше. В лесу, где множество людей погибло, как будто продолжалась мучительная, ужасная, непереносимая жизнь. Убитый капитан, приподняв голову, казалось, кричал от боли. Лейтенант вцепился руками в землю, «словно вырывая пучки травы». Некоторые спокойно спали в зарослях. Сержант улыбался, полуоткрыв губы. Но другие застыли в неестественных, судорожных позах; из широко раскрытых ртов все еще вырывались неслышные вопли. Бригадир и после смерти закрывал глаза руками от ужаса, «чтобы ничего не видеть...».

На равнине Илли продолжали сражаться. Семь солдат, убитых во время стрельбы, «стояли, припав на одно колено, приложив ружья к плечу», и целились, целились... Убитый унтер-офицер, казалось, еще командовал. Поодаль в ров свалилась под картечью целая рота — «лавина упавших, сплетенных, изувеченных людей, которые судорожно цеплялись за желтую землю руками и не могли удержаться».

Рядом с этим разрушением сохранился нетронутым уголок в маленькой ложине. Он был неправдоподобен в своей тишине, свежести, трепетной прелести. Ни одно дерево не задето, «ни одна рана не омочила кровью мох. Затянутый ряской протекал ручей, ... в тени высоких буков тянулась тропинка». Проспер и Сильвина взглянули с облегчением на эту уцелевшую жизнь. Но поле, расцветшее чудовищными цветами, вернуло их к

ужасу смерти. Истерзанная земля, развороченная снарядами, вытоптанная, «окаменелая под пятою пронесшихся толп», казалось, была обречена на вечное бесплодие. Но алые маки — солдатские кепи — усеяли свекловичное поле. А обломки оружия, сабли, штыки, шаспо будто «выросли из земли», словно «обильная жатва».

Сильвина «озиралась с возрастающей тоской. «Где же это?». Ослик зашагал дальше.

Всюду, где проходили путники, успела побывать смерть. Но на равнине стихийная, раскованная, перед ними пронеслась жизнь. Земля содрогнулась от бешеного топота. Сотни вольных коней, оставшихся на поле битвы, ничьих, голодных, чутьем объединившихся в табуны, мчались, как смерч, с адской быстротой. Сильвина едва успела поставить ослика под прикрытие стены. «Раздался как бы раскат грома» — кони перескочили преграду, исчезли...

Сильвина отыскала Оноре. Убитый наповал, лежавший на охромевшей пушке, как на почетном ложе, он все еще глядел на немецкие батареи. А она нашла одно только слово, выражавшее ее нежность и скорбь, и бесконечно его повторяла.

Невеста везла погибшего жениха «по этой проклятой равнине». Снова прогремел гром. Словно апокалиптические видения, вновь «мчались бродячие, вольные и голодные кони, ... гривы развевались по ветру, ноздри покрылись пеной, а косой луч багрового солнца отбрасывал на другой конец плоскогорья тень этих иступленно скачущих коней...». Сильвина раскинула руки, готовая защитить от этой грозной стихии драгоценную свою поклажу. Но, не достигнув ее, табун свернул. Прогрохотали копыта, посыпался град камней, кони унеслись... Сильвина опять взяла ослика под уздцы.

Ощущая безмерную тяжесть жизни, Проспер и Сильвина устало шли к Гаренскому лесу. Дорожный патруль приказал под страхом ареста идти через Седан. Это сокращало им путь. Тогда где-то глубоко таившийся инстинкт жизни шевельнулся и оказалось, что они еще могут радоваться, хотя бы тому, что дорога стала короче.

Все в этой главе масштабно, огромно. Необыкновенная острота восприятия, могучий темперамент, потря-

сающая сила эмоций — эти особенности творческой индивидуальности Эмиля Золя раскрывались особенно ярко, когда он ставил своих героев непосредственно перед дилеммой жизни и смерти; решение ее в произведении искусства, видимо, наиболее убедительным становится тогда, когда автор не прибегает к абстракциям. Писатель, который так полно, материально, многомерно воспринимал жизнь, столь же полно ощутил и передал ужас уничтожения жизни.

* * *

Приобщая рядового француза к общенациональной трагедии, вовлекая его в поток истории, соотнося с событиями, далеко выходящими за пределы частной жизни, Золя углублял реалистические достоинства своего романа. Характеры его героев, не претендующих на первое место, приобретают объемность, расширяется их внутренний духовный масштаб, они являются в новом свете.

Вейс, мирный житель, до конца разделивший участь солдат, — образ особенно значительный в этом плане. Когда Вейс отправился из Седана в Базейль, где недавно купил домик, он, обещая жене вернуться при малейшей опасности, твердо был «уверен, что сдержит обещание». Но владелец фабрики Делаэврш, пришедший оттуда, рассказал Генриетте, что муж ее сражается в Базейле. «Сражается? Да почему?» — «О, это неистовый человек! Он ни за что не хотел пойти со мной, пришлось, конечно, его оставить».

Действительно, запирая в Базейле свой дом, Вейс не торопился, «невзирая на опасность», всматривался в даль, «упорно стараясь разобраться в положении дел». Исход начавшегося сражения ему представлялся так: Вейс «широко раздвинул руки, как тиски, и, повернувшись к северу, соединил их — словно челюсти тисков внезапно сомкнулись». Еще накануне он скорбно думал об этой возможности, зная места и «отдавая себе отчет о передвижении войск». Сражаться он не собирался, но, видимо, внутренне был подготовлен к тому, так как решение принял мгновенно. На глазах Вейса убило снарядом сторожиху красильни Франсуазу, снесло тру-

бу его дома. С бешенством он вскричал: «Вы убиваете женщин и разрушаете мой дом!.. Теперь я не могу уйти, я остаюсь». Вейс схватил ружье убитого солдата.

В этом мирном человеке в грозный для Франции час раскрылись героические стороны характера и обнаружались такие силы души, о которых он и сам, может быть, не знал. Свой путь к скромному благосостоянию Вейс начал «чуть ли не чернорабочим», учился, «ценой многих усилий достиг должности счетовода». Фабрикант предложил старательному служащему войти компаньоном в дело. Все эти успехи, которыми он не мог не дорожить, как бы исчезли из памяти Вейса: он забыл «свою обычную жизнь, жену, дела, обывательскую осторожность»; осталось только негодование, оскорбленные патриотические чувства, «неутолимая жажда борьбы». Он забаррикадировался в доме и приготовился защищаться.

Генриетта бежала к Вейсу в Базейль под обстрелом через затопленные луга и лабиринты дорог. «Свою безумную затею она приводила в исполнение с величайшим хладнокровием, со всей смелостью и спокойствием, на какие была способна душа этой хорошей жены и хозяйки». А домик ее в Базейле тем временем превращен был в крепость, там собрался «целый гарнизон»: группа солдат и офицер, отрезанные от своего отряда, соседский садовник — меткий стрелок Лоран и сам Вейс. В пылающем селении, где баварцы брали приступом дом за домом, скоро осталась только одна эта цитадель, приводившая в ярость врагов: так долго задерживаться, «терять столько людей на этот жалкий домишко!».

Убывал героический гарнизон, не раз казалось, что дом Вейса «снесет хлещущей железной бурей, но под этим шквалом, в дыму, он показывался снова, он непоколебимо стоял, продырявленный, пробитый, растерзанный, и, наперекор всему, извергал пули через все щели». Чтобы справиться с этой крепостью, немцам потребовалось орудие: «честь, которую враг оказывал осажденным, направив на них артиллерию, всех развеселила». Вместе с пятью уцелевшими товарищами Вейс стрелял. «не допуская даже мысли, что он может сдаться». Сквозь пролом в крыше увидев солнечное голубое небо, он удивился, «пополз на коленях, чтобы его не убили».

Но то был не страх: ему надо было отыскать патроны около мертвого солдата и продолжать бороться.

Схваченный ворвавшимися в дом баварцами, за минуту перед расстрелом Вейс «вздрогнул в отчаянии», видя «свое потерянное счастье». Лоран, стоявший рядом, сунув руки в карманы, «явно возмущался этой пыткой: гнусные дикари, они убивали мужа на глазах у жены». Но ни слова о пощаде враги от Вейса не слышали: «лицо этого мирного толстяка восторженно сияло чудесной мужественной красотой»; при прощании с женой у него упало с носа пенсне, Вейс «быстро надел его, словно желая взглянуть смерти в лицо» («comme s'il avait voulu bien voir la morte en face»).

Одна эта подробность, с таким проникновением в образ найденная, многое говорит о том, какое уважение питал к своему герою писатель, как дорог был ему умный, добрый, самоотверженный Вейс.

Во многих сценах «Разгрома» Золя с суровой правдой передал внутренний крах армии, «деморализованной, созревшей для всякого рода катастроф». Режим, который постепенно разъедал и обессиливал Францию, принес свои плоды. И недоверие солдатской массы к командованию; и чувство обреченности; и развал дисциплины, когда воинская часть на глазах превращается в толпу, беспорядочно мечущуюся, охваченную паникой, — все эти проявления упадка в армии показаны в социально-психологической их обусловленности.

Но неизменно в романе сохраняется противопоставление, которое автор настойчиво подчеркивает, говоря о живых силах нации, не затронутых распадом, воплощая и в обобщенных и в индивидуализированных образах высокие патриотические черты.

Едва обученные молодые солдаты, прибывшие из Тулона, Рошфора, Бреста, «сражались храбро и стойко, как ветераны». Их вели «обратно в Базейль после того, как принудили оставить его»; чтобы снова занять селение, предстояло отвоевывать «каждую пядь земли». Солдаты это знали, «в их сердцах поднимался гнев», но они ощущали за собой всю Францию и «показали себя самыми дисциплинированными бойцами, братски объединенными чувством долга и самоотречения». Стоило горнистам затрубить, и они снова шли «в огонь, в атаку...».

Образ полковника Винеяля внутренне связан именно с этой Францией, готовой до последнего дыхания защищать свою землю. Благородный и бесстрашный воин, он при штурме Крестовой горы в момент паники преграждал беглецам дорогу, «находил для каждого нужные слова, говорил о Франции, и его голос дрожал от слез». Гибельный для родины ход войны полковник Винеиль воспринимал как величайшее несчастье и под пулями неподвижно возвышался на коне, «подобно мраморному изваянию безнадежности». После ранения вынужденный оставаться в оккупированном Седане, в доме своего родственника Делаэрша, он угасал, «словно его губила тайная отравка». Врач не мог обнаружить причины этого «медленного умирания»: рана полковника была не смертельна. Но, отказавшись от дневного света, не допуская к себе вестей извне, замкнувшись в молчаливом отчаянии, он действительно умирал от «некоей единственной мысли», осознав до конца катастрофу Франции, ее тяжкое национальное унижение. Однажды он найден был мертвым, и скоропостижную его смерть объяснил клочок старой газеты. Известие о падении крепости Мец, которую с гарнизоном и оружием предательски сдал немцам маршал Базен, вернее, чем пуля, убило полковника Винеяля.

Поднимая некоторых даже эпизодических героев до уровня событий, Золя брал их в решающий момент жизни, в состоянии крайнего напряжения душевных сил. Близ Седана, когда уничтожена была почти вся рота и остался чуть ли не один горнист, Золя увидел прекрасное «героическое безумие» Года, чей образ, раньше очень скупо намеченный, приобретает сейчас черты подлинно эпического величия. Зная, что «ни один солдат не явится на его призыв, он... протрубил сбор так неистово, будто хотел поднять мертвых. Пруссакки подходили, а он не трогался с места, трубил все сильнее, во всю мочь («à toute fanfare»). Его повалило градом пуль. Последний его вздох взлетел в медном звучании», заставившем содрогнуться небо.

Лейтенант Роша, которому его наивная хвастливость придавала иногда снижающие, несколько комические оттенки, остается самим собой до конца: в битве под Седаном, вопреки жестокой очевидности, не хочет ве-

рить, что «это — опять поражение», хотя и увидел, что «все меняется; теперь даже воюют по-другому». Однако в данной обстановке присущие Роша черты раскрываются уже с иной стороны. Император капитулировал, но лейтенант об этом вовсе не думает. Он весь во власти своей вдохновенной мечты: победить во что бы то ни стало. «Кучка людей там, напротив» — это немецкие армии? «Он опрокинет их в два счета!» Грозовым голосом он воодушевлял солдат: «Держись, ребята! Не уступай!.. А! Труссы! Они уже удирают... Мы здесь только для того, чтобы задать им трепку!.. А ведь это не может кончиться иначе». И, действительно, солдаты его дрались так ожесточенно, что было мгновение: «пруссаксы отступили и побежали обратно в лесок». Последней заботой лейтенанта Роша было спасти знамя полка от пруссаков. Он разрывал шелк на куски. «В эту минуту его ударило в шею, в грудь, в ноги, и он рухнул среди трехцветных лоскутьев, которые накрыли его, как одежда». Его страстная жажда победы и полная готовность жизнью заплатить за нее; его беззаветная храбрость и возвышенная смерть объективно как бы перечеркивают мотивы, соединенные с его образом в начале «Разгрома».

* * *

В романе прошли лица, воплощающие тот преступный авантюрный режим, который превратил путь французских армий, состоящих из превосходного человеческого материала, в путь позорных поражений и неисчислимых потерь. Среди них и подлинные исторические фигуры и персонажи, созданные автором. С разных сторон они характеризуют и объясняют разгром.

Существенные черты Империи типизированы в образе генерала Бургена-Дефейля, который воспринимал разгром армии как «личную неудачу» — крушение своей карьеры придворного любимца. В решающие для Франции часы он ищет выход и находит: «Матушка! Сюда!.. Где тут Бельгия?» Забыв, что говорит с крестьянкой, генерал растолковывал: он не намерен возвращаться в Седан «немцам в лапы, как простофиля, а в два счета махнет напрямик за границу... Где тут Бельгия?» Ста-

рука указала рукой вдаль, где большие леса. Подошедший сержант заметил: «Вот сегодня утром еще можно было бежать». Генерал подпрыгивал в седле, «как бурдюк, надутый гневным ветром»: «Теперь, когда хочешь туда пробраться, Бельгии нет!» Он поневоле повернул в Седан.

Жалкое и страшное зрелище являет собой Наполеон III, ожидающий подписания капитуляции в убогом домике ткача, на дороге в Доншери: «Под какой крышей ждать? Тюильрийский дворец исчез, затерялся вдали, в грозовой туче». Седан словно отрезан «рекою крови». Во всей Франции не осталось уголка, где Луи Бонапарт «посмел бы отдохнуть». Потом «жалкое бегство», легендарная встреча императора на плоскогорье Илли с французскими пленными, «изможденными, запыленными, окровавленными...». Они выстроились по краям дороги: одни молчали, другие сжимали кулаки, роптали, «оскорбляя, проклиная» его. Бесконечный путь по полю битвы, по дорогам поражений, «среди трупов, глядящих открытыми грозными глазами...».

Движущийся по его следам обоз, втихомолку ночью вывезенный из Седана, выглядел, как награбленное добро; «не знали, как упрятать все это, убрать подальше от несчастных людей, подыхавших с голоду». Повозки, фургоны, груженные серебряной посудой, припасами, корзинами тонких вин, — «в дни поражений вызывающий, наглый облик этих вещей казался страшной, невыносимой насмешкой».

Наполеон III уходит из истории и из романа, уходит постыдно. Его недавние приверженцы остаются, меняя ориентацию, что вовсе не затрагивает их существа. В этом смысле весьма характерны метаморфозы «пламенного бонапартиста» фабриканта Делаэрша, чей образ тесно связан с социально-исторической линией серии «Ругон-Маккары». Вину за первые военные неудачи Франции Делаэрш возлагал не на императора, но на депутатов-республиканцев из оппозиции, которые голосовали против «необходимого количества» солдат и кредитов. Что касается «необходимого количества» солдат, то тут г-н Делаэрш скупиться, конечно, не стал бы. По мере продвижения пруссаков в глубь Франции бонапартистские симпатии его «странно охладели». И пат-

риотические чувства здесь были не при чем. «Император меня здорово надул»: убытки фабриканта от войны составят сотню тысяч франков — «это уже слишком». Капитуляции Наполеона Делазрш желал страстно и весть о ней принял с бурной радостью: «О! Какое облегчение!.. Фабрика спасена!» Оккупацию переносил без тяжести, только суммы военных платежей находил чрезмерными, высчитывая свою долю в них. Отрекался от Империи и в приятельских разговорах с живущим в его доме немецким капитаном Гартлаубеном открывал душу: «Я за господина Тьера, который хочет произвести выборы, а что касается их Республики, — да боже мой! — она мне не мешает, если понадобится, мы сохраним ее в ожидании лучшего» («...et, quant à leur République, mon Dieu! ce n'est pas elle qui me gêne, on la gardera s'il le faut, en attendant mieux»).

Третья республика уже в ближайшие дни оправдывает ожидания Делазрша и действительно не будет ему мешать. А пока немец вежливо кивал головой в знак одобрения отличных мыслей: «Конечно, конечно...» После каждой беседы они «сближались все больше».

Но Золя запечатлел в «Разгроме» и более сложный и исторически характерный тип завоевателя. Офицер Отто Гюнтер выступает как воплощение духа немецкого милитаризма. Речь в данном случае идет не только о действиях пруссаков, которые разрушают города, «убивают детей, угрожают сжечь музеи и библиотеки», мародерствуют, бесчинствуют на захваченных землях, глумятся над пленными, попирая всяческие законы. Здесь следует говорить уже о своего рода философском обосновании этих действий, о сочетании средневекового варварства с мифом о высоком патриотическом назначении и цивилизаторской миссии германской расы. В образе Гюнтера Золя наметил черты, которые полного развития достигнут в XX веке. Жест офицера, простершего руку к горящему вдаль Парижу, выражал «расовую ненависть» («sa haine de race»), убеждение в том, что он является во Франции орудием возмездия... Германцы снова спасут мир («De nouveau, les Germains sauveraient le monde»), сметут последнюю пыль латинского растления». Он взмахивал рукой, «словно желая смести весь горизонт». Его мстительные чувства требовали

удовлетворения «за нестерпимо долгую», вопреки ожиданиям, осаду Парижа, где «немецкие снаряды задевали лишь водосточные трубы».

Но не только завоевателей раздражало героическое сопротивление Парижа в то время, как «пруссаки были везде». После 46 дней осады и 37 дней бомбардировки пал Страсбург: «его стены были проломаны, памятники прошлого разбиты почти двумястами тысячами снарядов»; дважды взят немцами Орлеан; они были в Руане, Дижоне, Дьеппе, Мансе. «Фальсбург открыл свои ворота только на двенадцатой неделе яростного сопротивления»; сдались Верден, Суассон, Туль, взорвана цитадель Лаона... «Казалось, вся Франция горит и рушится под неистовой канонадой». В эти дни Делзэ, «как и вся старая консервативная буржуазия», стоявшая «за плебисцит», желал только капитуляции Парижа: «скоро не останется ни сил, ни денег, надо сдаваться...». Весной 1870 года — участие в плебисците, который по мысли Наполеона III должен был восстановить в стране пошатнувшийся престиж императора; осенью — готовность к сговору с врагами. В образе провинциального промышленника, написанном в строго реалистической манере, без малейшего сатирического заострения, Золя раскрыл чудовищную логику падения космополитической буржуазии, нашедшей точки соприкосновения с захватчиками, отказывающейся в интересах капитала от таких понятий, как честь родины, ее национальные интересы, ее будущее. Делзэ был из тех, в ком «поднималась глухая злоба против Парижа, который упорствовал в своем сопротивлении».

* * *

Как вершину трагедии Франции, преданной обанкротившимися правителями, измученной под властью прогнившего режима, показал Золя осаду Парижа. В этой трагедии открылось величие духа народа, не желавшего примириться с оккупацией, видевшего в сопротивлении необходимое условие существования Франции, вопреки намерениям Тьера и «людей, захвативших власть после 4 сентября», — реакционного Национального собрания.

Огромный и прекрасный дар эпического художника позволил Золя воссоздать в полном историческом масштабе образ непокоренного Парижа — образ целостный, монументальный, в котором целью писателя было обобщение, а не индивидуализация отдельных судеб.

«Чем дольше продолжалось сопротивление Парижа, тем требовательнее и суровее становились оккупационные войска»; однако к бомбардировке жилых кварталов Парижа приступили лишь в январе, через четыре месяца после начала осады. В этой медлительности пруссаков хотели видеть «чувство человечности», а она «была вызвана только трудностями установки орудий».

Париж, «оправившись от ужаса первых дней, и под бомбами снова с героическим упрямством принялся жить». Страницы «Разгрома» запечатлели жизнь осажденного города, «отрезанного от всего мира»: патриотизм гражданского населения; неугасимую надежду на изгнание врага, сохранявшуюся в массе людей, «бредивших от голода и мук»; жестокие лишения, выпавшие на долю парижан. «О, эти мучительные очереди в дни осады» в городе, где съедены лошади, собаки и платят бешеные деньги за крыс... «Бесконечные убийственные очереди» за «установленной нормой» в триста граммов темного липкого хлеба из риса и овса. «Бедные женщины, которые тряслись от холода под проливным дождем, увязая в ледяной грязи, героическая нищета великого города, не желавшего сдаться» и вопреки всему стремившегося к победе. В «пушки, отлитые по подписке», Париж «вложил всю свою душу». И когда армия, обессилив, чувствуя приближение конца, склонялась к миру на любых условиях, парижане все еще хотели «произвести общую вылазку, ... всем вместе, с женщинами и даже детьми, броситься на пруссаков разлившейся рекой, которая все опрокинет и унесет». Узнав 29 января о переговорах Жюль Фавра с Бисмарком по поводу трехнедельного перемирия и о предстоящей безоговорочной капитуляции Франции, «остолбенев от правды, которую ему наконец открыли, угрюмый Париж уступил». Однако и в это время, когда одни впали в полную праздность и после долгих лишений предавались чревоугодию в своей тюрьме (у ворот по-прежнему стояли немцы), другие не смирились.

Воссоздавая картину величайшего напряжения общенародных сил, действующих, казалось бы, согласно, Золя однако почувствовал душу второй Франции, увидел пробуждение инициативы народа.

26 февраля толпы мужчин и женщин тащили по бульвару Батиньоль пушки — 170 орудий без запряжек, захваченных на площади Ваграм, «чтобы Национальное собрание не выдало их пруссакам». Орудия на руках подняли, на веревках дотянули до самой вершины Монмартра, спасая от правительства, которое не пожелало «уберечь великий героический город от небывалого позора», предательски согласившись на вступление немцев 1 марта в Париж. Торжественная церемония была испорчена, и пруссакам пришлось удовольствоваться тем, что они заняли всего на один день квартал Елисейских полей. «Когда победители, точно испуганное стадо, теснились за городскими заставами», Париж «словно вымер, окутанный черным крепом скорби».

Однако для Тьера и его сторонников немецкие завоеватели были менее опасны, чем французский народ: правительственные войска предприняли внезапную попытку «разоружить Париж, отнять на рассвете монмартрские пушки». Тьер замыслил «этот удар, чтобы Национальное собрание в Версале могло безопасно провозгласить монархию». Был март 1871 года. «Восстание, которого жаждали, казалось, даже камни, разрослось».

* * *

«Я с самого начала намеревался дойти до Коммуны, ибо Коммуну я рассматриваю, как прямое следствие краха Империи и войны, — писал Золя Ван Сантен Кольфу в январе 1892 года. — Впрочем, много сказать о Коммуне я не могу»³⁰. Автор трезво оценил последние две главы романа, повествующие о днях Коммуны.

Уже в «Жерминале» проблема общественного переустройства завладела вниманием Золя; после окончания романа он сказал: «За какое исследование я теперь ни берусь, я неизменно наталкиваюсь на социализм»³¹ и повторил это признание через четыре года, в связи с романом «Деньги»³². Но концепция естественной эволю-

ции, реформистский социализм, которому отдал дань Эмиль Золя, не позволили ему в «Разгроме» подняться до осознания исторического значения первого опыта пролетарской диктатуры, хотя в его публицистических выступлениях весной 1871 года звучало сочувствие коммунарам³³.

В ряде романов серии «Ругон-Маккары», запечатлев признаки политического и экономического кризиса, который переживала Франция в последний период существования Второй империи, Золя объективно касался и непосредственных предпосылок возникновения Парижской Коммуны. Но вне поля зрения писателя осталась серьезнейшая сторона социально-исторического процесса: он не смог взглянуть на Коммуну как на результат длительного развития рабочего движения, увидеть идейные ее предпосылки. Это обстоятельство заметно сказалось на страницах «Разгрома», повествующих о Коммуне.

Автор связал с Коммуной (главным образом, внешне) Мориса Левассера. Он примкнул к восставшим «с восторгом и решительностью», однако не в силу убеждений, а в состоянии растерянности, внутреннего брожения, сомнений во всем... Коммуна казалась ему «мстительницей за весь пережитый позор, избавительницей, принесшей каленое железо, очистительный огонь. Он сознавал все это пока не совсем ясно» («Cela n'était pas très clair dans son esprit...»); представление о Коммуне ассоциировалось у него с вольными городами далекого прошлого. Его духовный мир лишен устойчивости; Морис не располагал осмысленным жизненным опытом; «безумная мечта», владевшая им, быстро потускнела. В последние дни Коммуны Морис сражался на баррикадах «только от смертной тоски» («il ne se battait plus que dans la détresse»), и смертельную рану, которую нанес ему Жан, не узнав своего друга и брата, принял как избавление. Внутренний масштаб этого героя оказался совершенно недостаточным, чтобы через него передать сущность событий, подлинный великий смысл которых ускользал и от самого Эмиля Золя. Образ Мориса Левассера остается в рамках ошибочной концепции писателя, истолковывающего революционную борьбу сил будущего с реакцией как результат обману-

той любви к отечеству, которая, «напрасно воспламенив души, превращается в слепую потребность мщения и разрушения».

Золя пытался перешагнуть этот рубеж, размышляя о Коммуне. В отдалении вырисовываются в романе силы, нравственную правоту и душевое величие которых он готов признать; об этом говорит, например, воссозданная в «Разгроме» со всей исторической точностью картина смерти коммунара, журналиста Шарля Делеклюза. 25 мая, когда весь левый берег Сены был уже захвачен версальцами, на правом все еще держались баррикады — «две настоящие крепости», которые вели «беспрерывный грозный огонь». После того как уцелевшие защитники баррикады ее покинули и Делеклюз остался один, он «взял свою трость, спокойно, словно гуляя, дошел до баррикады, преграждавшей бульвар Вольтера, и там, сраженный пулей, пал смертью героя».

Но «великое социальное усилие» («le grand effort social») неизбежно было связано с гражданской войной, необходимостью подавления врагов революции, что писатель воспринимал как кровавый хаос. Однако если серьезные противоречия помешали Эмилю Золя глубже определить свое отношение к Коммуне, то аспект, в котором показаны враги Коммуны, не оставляет ни малейшей неясности в вопросе об отношении к ним автора. В цитированной выше статье «Французская революция в книге Тэна» (1878 г.) Золя, называя цифры, утверждал, что число жертв среди коммунаров во время версальского террора только при взятии Парижа в 1871 году намного превосходило число жертв за весь период якобинской диктатуры. «В три дня было больше расстреляно, нежели... гильотинировали революционеры в несколько месяцев»³⁴.

В «Разгроме» Золя вернулся к истории и в этом плане: восстановил события и наглядно показал торжество реакции. Маршал Мак-Магон, сам «побежденный под Фрешвиллером», вывесил после разгрома Коммуны на стенах прокламации, «возвещающая победу, но он был только победителем кладбища Пер-Лашез», где во время расстрела коммунаров с каменной стены «крупными слезами» лилась кровь. Тьеру при всей его славе из-

бавителя страны от оккупации суждено было остаться «легендарным убийцей Парижа». Коммунары «всюду мерещились бредовому воображению перепуганных обывателей», встречающих партию арестованных — «живой поток горя и возмущения» — палочными ударами и с удовлетворением взирающих на расстрел. Буржуа (снова их спасли) «оказались еще более жестокими, чем солдаты».



Заново воздвигнуть «сожженный дом», лежащий в развалинах, призван, по мысли Золя, Жан — крестьянин, прошедший через все испытания войны, «сильный своим невежеством и рассудительностью, здоровый духом благодаря тому, что вырос далеко от Парижа, на земле труда и бережливости».

В «Разгроме» Золя заметно отступил от той характеристики, которую дал Жану в романе «Земля». Сын Антуана Маккара, брат Жервезы, почти не связанный с семейной линией цикла, капрал Жан появился в деревне Ронь после итальянской кампании, радуясь, что можно наконец «снять саблю и никого не убивать». Меньше чем через год «столяр превратился в хорошего батрака», научился выполнять все крестьянские работы, трудолюбивый, «умиротворенный соприкосновением с землей», к которой привязался: «его влекла к себе необъятная равнина, печальная Бос...»

Однако с людьми деревни у Жана тесной близости не было: он чувствовал себя здесь «пришельцем», «всегда оставался городским рабочим, солдатом». У него «иной склад мыслей, чем у жителей Рони», собственническое их озверение ему чуждо. Потому так легко и был Жан побежден и вытеснен с земли. В «Разгроме» Золя прочнее связал его с крестьянством, развив при этом другую, лучшую сторону психологии труженика. Но автор «Разгрома» отказался от существенной части его характеристики из книги «Земля», где сказано, что военная служба очень расширила кругозор Жана. «Политика, к которой раньше он был равнодушен, теперь чрезвычайно занимала его, и он охотно пускался в рассуждения о равенстве и братстве», хотя мысли о том,

как понимать социальные перевороты, у него были «смутные», «неясные».

В «Разгроме» подчеркнута аполитичность Жана. Ища положительные жизненные начала вне политического действия, вне социальной борьбы, Золя обнаружил глубокую противоречивость своей программы созидания. Выбор писателя, который видит в Жанае «оплот нации» и готов вверить ему «великое трудное дело», может пояснить другая сторона образа: и среди самых тяжких бедствий этот герой «сохраняет какой-то запас сил, способность самой земли к возрождению». Еще в Седане, перед капитуляцией, когда Морис рыдал: «Все пропало! Теперь нас превратят в пруссаков». Жан с трудом уложил в стройный ряд свои мысли: «Как? Моя земля больше не будет моей? Я позволю пруссакам ее отобрать? Да ведь я еще не помер...» («Comment! mon champ ne serait plus à moi? je laisserais les Prussiens me le prendre, quand je ne suis pas tout à fait mort...»). И он окончательно определил свое мироощущение: «Все пропало? Ну, нет! Нет! Я не пропал, я этого не чувствую» («Moi, je ne suis pas fichu, je ne sens pas ça»). Среди смятения и разгрома он сохраняет спокойствие и бесстрашно выполняет свой долг.

Ему предстояло еще, быть может, самое жестокое испытание — стать причиной смерти своего названного брата. Со смертью Мориса он теряет и Генриетту, с которой в мечтах уже связал свою жизнь. Пытаясь спасти Мориса, Жан вел его через огненный хаос горящего Парижа. Золя наполнил метафорическим смыслом эти картины. Среди «крушения целого мира» Жан и Морис искали пристанища. Они плыли в лодке по течению «зажженной реки», ночью — точно «под полуденным солнцем». От моста Сольферино было видно, как горел Тюильри: крыши зияли огненными щелями, «разверзаясь, как вулканическая земля, под напором внутреннего жара». Дворец Почетного легиона догорал в огромных вспышках «словно костер». Государственный совет — раскаленный «гигантский каменный куб» — яростно извергал потоки бушующего огня, грозно метал в небо цинковые листы крыши, содрогаясь «до самого основания». Морис в бреду лихорадочно смеялся: ему чудился последний праздник Империи, подобный оргиям Со-

дома и Гоморры, когда порок освещало такое множество факелов, что дворцы загорались сами.

А дальше открывался лишь «бесконечный мрак, небытие, словно весь охваченный огнем Париж уже поглотила вечная ночь. И небо тоже погибло...».

Но после горьких утрат, среди груд развалин и трупов, испытывая смертельную тоску, Жан ощутил в себе и «живучую надежду». Она явилась и из великого спокойствия неба, которое простиралось над «ревушим пеклом», и из сознания «необходимости восстановить целый мир».

Страстная жажда обновления, потребность «перепачкать и очистить землю» составляют пафос финала романа «Разгром».

* * *

Выступив с книгой о франко-прусской войне 1870 года, воскрешая в памяти своих современников сравнительно недавний жестокий исторический урок, Эмиль Золя высказал свое отношение и к событиям политической жизни Франции конца 80-х годов. Националистические силы в стране, разжигая реваншистские настроения, стремились развязать новую войну с Германией за возвращение утраченных Эльзаса и Лотарингии. Действия реваншистов, среди которых наиболее влиятельной фигурой был политический авантюрист и демагог, генерал Буланже, заключали в себе угрозу нового государственного переворота, ликвидации республиканских форм и установления военной диктатуры. В этой обстановке значение публикации романа «Разгром», который получил широчайший резонанс и вызвал отклики в печати многих стран, было особенно велико.

Но актуальность данной книги не исчерпывается ближайшими результатами. Золя писал, работая над «Разгромом»: «Ничего не скрывая, я хотел «объяснить» наши бедствия»³⁵. Реализуя эту цель, объясняя катастрофу Франции в 1870 году, писатель неизбежно соприкасался с крупнейшими социальными проблемами. Роман, поставленный на исключительно тщательно разработанную документальную основу, подводил к выводу о зависимости современных войн от социальной организации

государств. Конкретно исторические наблюдения, сделанные в «Разгроме», откристаллизовались в широких обобщениях на лучших страницах некоторых поздних романов-трактатов Золя, излагающих его социально-утопические концепции.

О последних битвах народов сказано в романе «Труд» (серия «Четыре евангелия»). Войны в годы «мучительного рождения нового общества», в начале «тех крупных социальных потрясений, которые обновили мир», были так ужасны, что после них «люди навеки сломали свои сабли и пушки». Проклятие войне звучит в картинах чудовищных ею приносимых разрушений. «Всюду словно разила молния, целые корпуса исчезали в одном громовом раскате. Бойцам даже не нужно было сходиться друг с другом, видеть друг друга: пушки стреляли из-за горизонта, выбрасывая снаряды, которые, взрываясь, уничтожали все вокруг на площади в несколько гектаров, удушали, отравляли. Воздушные шары метали с неба бомбы, сжигали на своем пути города. Наука изобрела новые взрывчатые вещества, изобрела новые снаряды, сеявшие смерть на огромном пространстве, снаряды, способные разом уничтожить целый народ, словно под действием землетрясения...»

Писатель говорит об ответственности человечества за уничтожение жизни. На бескрайних полях сражений бесчисленные жертвы «словно вопияли о человеческом безумии...» и, очнувшись от страшного опьянения, «все поняли, что... всемогущая наука должна творить жизнь, а не сеять смерть...».

Углубляя проблемы, поставленные в «Разгроме», Эмиль Золя близко подошел к великой теме прогрессивной литературы XX века — теме войны с войной.

* * *

«Завтрашний день принесет нам свои творения, и, я надеюсь, они будут тем значительнее, чем шире будет брешь, выходящая в XX век. Нельзя себе представить, чтобы после той грандиозной умственной деятельности, которая знаменует наше время, мы присутствовали при агонии. Вне всякого сомнения — это зарождение нового, начало некоего огромного исторического периода»³⁶.

Глубокий философский оптимизм, пронизывающий эти слова, обоснован всей гигантской работой писателя, который страстно желал постигнуть законы общественного развития и, исключительно остро воспринимая современность, пытался предусмотреть проблемы завтрашнего дня.

Расширяя «брешь», выходящую в XX век, — век торжества знания, Золя полагал, что первые шаги науки принадлежат «поэтам столько же, сколько и ученым». Поэты «часто открывают неведомые страны, предугадывают близкое решение». Обосновавшись на пространстве «между уже завоеванной бесспорной истиной и тем неизвестным, у которого вырвут истину завтрашнего дня», они наблюдают различные стороны исторического процесса, видят назревающие социальные конфликты.

«Однако же видеть — это еще не все: надо передать»³⁷. Такой проблемы не существовало для писателей, удовлетворявшихся натуралистически пассивным воспроизведением лишь внешних форм жизни. Приведенные выше слова Золя заставляют вспомнить взгляд Бальзака на творческий процесс: «Дело не только в том, чтобы видеть, нужно еще помнить, нужно выразить свои впечатления ...литературное искусство состоит из двух совершенно отличных частей: *наблюдение — выражение*»³⁸.

Эмилю Золя известны были трудности, ожидающие писателя именно на этой стадии творческой работы, когда наблюдение нужно реалистически передать, то есть, говоря словами Бальзака, «перевести события из жизни в литературу».

Романы и статьи Золя, являющиеся предметом исследования в настоящей работе, дают материал для суждений о его реализме. Однако представляется необходимым привлечь внимание к теоретическим выступлениям, наиболее тесно связанным с его художественным творчеством: к статьям «Чувство реального», «О собственной манере писателя», «Критическая формула в применении к роману» и «Об описаниях». Центром каждой из названных статей, включенных в сборник «Экспериментальный роман», является проблема отображения действительности.

«Вы хотите рисовать жизнь? Так прежде всего вы должны видеть ее такую, какова она есть, и давать верное ее отражение» («l'exacte impression»)³⁹. Золя не скрывает иронии, говоря о буквальном перенесении в литературу неотобранных, непереработанных впечатлений писателями, у которых «вместо творческого мозга... огромный запас избитых слов, ходячих выражений, безликий затасканный стиль». За их фразами «нет человека, который действительно что-то прочувствовал и выразил посредством творческого усилия»⁴⁰. Натуралистический подход к изображению жизни и не предполагал творческого усилия у писателей, которым «достаточно отвернуть кран, чтобы строчки потекли струею».

Золя отрицал упрощенное понимание чувства реального. Предполагается, что «поскольку у всех есть глаза, каждый может видеть, а посему обладать чувством реального — свойство самое заурядное. Однако же оно оказывается чрезвычайно редким. Художники хорошо это знают».

В концепции Золя творческое видение, художественное своеобразие тесно связаны с процессом сознания. «У каждого глаза видят по-особому. И, наконец, есть глаза, которые ровно ничего не замечают. Должно быть, в них имеется какой-то изъян — нерв, соединяющийся с мозгом, поражен параличом, который наука еще не умеет определить»⁴¹. Беспомощность авторов, лишенных «своеобразия в восприятии действительности и в ее отображении», ничто не может возместить: ни отделка слога, ни благие намерения. Их произведениям, пассивно фиксирующим чаще всего явления случайные, Золя противопоставляет книги, в которых раскрывается «реальный мир, претворенный писателем, ...пульсирует мысль, бьется живое сердце». Еще в начале литературной деятельности, полемизируя с Прудоном, Золя выдвинул формулу, сохранившую для него значение на всем его творческом пути: «Произведение искусства есть кусок действительности, воспринятый сквозь призму темперамента художника». А. В. Луначарский делает важное уточнение в истолковании этой формулы: в искусстве «правильным остается выражение Золя об изображении действительности сквозь призму темперамента, если только понимать

слово *темперамент* широко, как характер и образ мыслей»⁴².

Произведения серии «Ругон-Маккары» свидетельствуют именно о таком понимании писателем данной формулы. Творческую переработку жизненного материала он сделал одним из принципов своей реалистической программы, неизменно при этом сохраняя в виду главную цель искусства. Талант Флобера, Доде, Гонкуров обнаруживается, по мысли Золя, «не в том, что они блещут воображением, а в том, что они с огромной силой передают натуру»; Бальзак и Стендаль с их могучими способностями к наблюдению и анализу «велики, потому что рисуют свою эпоху, а не потому что сочиняют сказки»⁴³.

Цитируемые статьи из сборника «Экспериментальный роман» представляют интерес и в том смысле, что проясняют некоторые существенные черты реализма второй половины века, касаются проблемы среды, ее роли, границ, материально-вещественного и социального ее аспектов. «Если хочешь обрисовать правдиво и полно человеческую драму, надобно искать ее истоки во всем, что ее окружает. Я прекрасно знаю, что это уже затрагивает область философии»⁴⁴. Не всегда мог Золя этот философский вопрос решить, сохранить в своем творчестве пропорции между материально-вещественной и социальной средой. «Природа ворвалась в наши произведения столь стремительно, что переполнила их и нередко затопляет человеческое; точно река в половодье, несущая обломки и стволы деревьев, она уносит персонажи, заставляя их погружаться на дно»⁴⁵.

Критическая оценка собственного творчества соединяется у Эмиля Золя с объяснением этой диспропорции, поэтичным и искренним. «Бесспорно, ничто так не вредит рассудку поэта, как яркое солнце». Он опьяняется «вольным ветром», создает «симфонии листвы», «поэмы, сотканные из света и запахов», наполняет свои творения вереницами антропоморфных образов... Золя признавался: «...мы мечтали всемерно расширить границы человеческого и потому одушевляли даже придорожные камни»⁴⁶. Подобный способ расширения границ человеческого был противопоставлен «абстрактной формуле прошлых веков»; писатель связал с ним и полемический

смысл. «Обычно противодействие бывает бурным... Надо набраться терпения и дать новому методу возможность обрести равновесие, найти свое законченное выражение»⁴⁷.

На многих страницах серии «Ругон-Маккары» Золя достиг этого мудрого равновесия. Он воссоздал жизнь в ее чувственно-полнокровном облике, со всем богатством плоти и разнообразием форм, донес всю свежесть, силу и несомненность материи. Он проник к потаенным глубинам сознания своих персонажей, изучил их желания, страсти и стимулы действий, и члены разветвленной семьи предстали как герои социальной истории. Монументальное свое творение он наполнил критическим пафосом и прорывался нередко к сути общественных причин.

«Сила творчества» сочеталась в Эмиле Золя с «величием действия». Анатолий Франс, чье отношение к автору «Ругон-Маккаров» менялось, развиваясь в сторону все более глубокого понимания его значения в искусстве и общественной жизни Франции, запечатлел самые существенные черты духовного облика Золя: его демократизм, свободный от лести народу, его «могучую доброту» и «суровую жалость», его великое трудолюбие, неподкупную честность, твердость и мужество борца, который «нападал на общественное зло всюду, где бы он его ни находил»; наконец, силу его влияния, гражданский темперамент и непоколебимую стойкость перед лицом злобствующей реакции.

«Здание его строилось у нас на глазах, и оно поражаало величием своими очертаний, им любовались, ему удивлялись», его хвалили и бранили с одинаковой силой. «А здание все росло и росло»⁴⁸, писатель работал, воодушевленный стремлением к истине. Однажды он увидел: «...моя старая страсть к истине привела меня к борьбе за справедливость», подтвердив этими словами закономерность, при которой честное и непредвзятое исследование и правдивое изображение капиталистического общества подводит автора к социалистическим выводам, даже если этот путь и не будет пройден до конца.

Анри Барбюс размышлял о непреходящей ценности деятельности Эмиля Золя — писателя, который «с глу-

боким волнением приблизился к реальной жизни»⁴⁹, открыл в ней неисчерпаемые источники творчества и, широко понимая свой долг художника, осуществил переход «от мысли» к «действию».

Не закрывая глаза на противоречия Золя, Барбюс увидел в нем черты писателя нового типа. «Надо поставить эту великую тень не позади нас, но перед собой, ...повернуть ее не к XIX веку, но к XX и к будущим векам...»⁵⁰.

Примечания

Вместе с веком

¹ Эмиль Золя. Собрание сочинений в 26-ти томах, т. 26. М., Гослитиздат, 1967, стр. 186. В дальнейшем тексты Э. Золя цитируются по этому изданию, за исключением оговоренных случаев. Тексты на французском языке приводятся по изданию: E. Zola. Les oeuvres complètes (1927—1929).

² А. Барбюс. Золя. М., ГИХЛ, 1933, стр. 185.

³ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 237.

⁴ Там же, стр. 336.

⁵ Там же, стр. 363.

⁶ Там же, стр. 252.

⁷ Там же, стр. 255.

⁸ Там же, стр. 317.

⁹ Там же, стр. 253—254.

¹⁰ А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30-ти томах, т. XX (кн. I). М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 439—441.

¹¹ Там же, т. XX (кн. II), стр. 588.

¹² Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 254.

¹³ Там же, стр. 256.

¹⁴ Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 523.

¹⁵ Литературный архив. «Материалы по истории литературы и общественного движения», вып. 3. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 242.

¹⁶ См., например, статьи Э. Золя: «Жермини Ласерте» (роман гг. Эдмона и Жюль де Гонкур) — 1865 г., «Эркман-Шатриан» — 1865 г., «Парижские хроники» Сент-Бева — 1879 г., «Шод-Эг и Бальзак» — 1880 г., «Жюль Жанен и Бальзак» — 1880 г. и др.

¹⁷ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 282.

¹⁸ Там же, стр. 289.

¹⁹ Там же, стр. 286.

²⁰ Там же.

²¹ Там же, стр. 290.

²² Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 392.

²³ Там же, стр. 375.

²⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 28, стр. 128.

²⁵ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 455.

²⁶ Там же, стр. 370.

²⁷ Там же, стр. 482—483.

- ²⁸ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 474—476.
- ²⁹ И. Тэн. Критические опыты. СПб., 1869, стр. 106—109.
- ³⁰ Жюль Валлес. Жак Вентра. М., Гослитиздат, 1949, стр. 573.
- ³¹ См. там же, стр. 795—796.
- ³² Jules Vallès. Littérature et Révolution. Paris, 1969, pp. 424—425.
- ³³ Цитируется по кн.: J. Vallès. L'Insurgé. Paris, 1968, pp. 10—12.
- ³⁴ См. в журн. «Europe» 1968, № 470—472 статьи Белле: «Les Goncourt, Zola, Tourguéneff, et Vallès» (pp. 152—170), «Une correspondance Vallès — Zola» (pp. 171—181).
- ³⁵ См. статьи Валлеса: «M. Zola dérange la pot-bouille du roman» (1878), «Le roman bête a du plomb dans l'aile: à propos de Zola» (1878), «Dickens et Zola» (1880). Jules Vallès. Littérature et Révolution.
- ³⁶ Г. Флобер. Собр. соч. в 10-ти томах, т. IV. М., ГИХЛ, 1936, стр. 200.
- ³⁷ Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 514.
- ³⁸ Г. Флобер. Собр. соч., т. VII, стр. 272—273.
- ³⁹ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 436.
- ⁴⁰ В каждом случае назван год первой публикации книги отдельным изданием.
- ⁴¹ Н. А. Добролюбов. Избр. соч. М., Гослитиздат, 1948, стр. 104.

«Карьера Ругонов»

¹ В 1868—1869 годах Золя изучал повстанческое движение на юге Франции. В августе 1869 года он поместил в газете «Трибюн» антибонапартистскую статью по поводу книги Ноэля Блака «История восстания в департаменте Вар в декабре 1851 г.».

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 32, стр. 496.

³ Краткий конспект книги Э. Тено «Провинция в декабре 1851 г.» есть в подготовительных материалах Золя к «Карьере Ругонов».

⁴ О. Верморель — автор книг «Деятели 1848 года» и «Оппозиция» и Э. Тридон — автор работы «Жиронда и жирондисты» — участники Парижской Коммуны.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 16, стр. 375.

⁶ Установление режима военно-буржуазной диктатуры племянника Наполеона I — Луи-Наполеона Бонапарта, который, ведя жизнь политического проходимца, дважды (в 1836 и 1840 гг.) покушался захватить власть во Франции, а в декабре 1848 года в обстановке недовольства народных масс политикой буржуазных республиканцев, потопивших в крови июньское восстание парижского пролетариата, добился избрания на пост президента Второй республики. Ослабление сил рабочего класса, раскол между монархическими партиями легитимистов и орлеанистов, страх буржуазии перед революционной инициативой народа позволили Луи-Наполеону 2 декабря 1851 года совершить государственный пере-

ворот. Указом президента от этого числа Национальное собрание и Государственный Совет были распущены, в пределах 1-го военного округа объявлено осадное положение. Республиканское сопротивление контрреволюционному перевороту было жесточайшими мерами подавлено. Через год, 2 декабря 1852 года, состоялась официальная реставрация бонапартистской Империи, и Луи-Наполеон провозглашен императором под именем Наполеона III.

⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 8, стр. 121.

⁸ А. И. Герцен. Собр. соч., т. V, стр. 212—214.

⁹ В. Гюго. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 5. М., Гослитиздат. 1954, стр. 70.

¹⁰ Там же, стр. 97.

¹¹ Там же, стр. 509—510.

¹² Там же, стр. 21.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же, стр. 25.

¹⁵ Там же, стр. 27.

¹⁶ Там же, стр. 497.

¹⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 16, стр. 375.

¹⁸ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 290.

¹⁹ Среди естественнонаучных трудов, которые изучал Золя, готовясь к созданию серии «Ругон-Маккары», были «Происхождение видов» Ч. Дарвина, «Философский и физиологический трактат о природной наследственности» д-ра П. Люка, «Введение в экспериментальную медицину» известного физиолога и патолога Клода Бернара, научное наследие которого охватывает почти все области физиологии.

²⁰ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 122—123.

²¹ «Вестник Европы», 1872, т. IV (36), кн. 7, стр. 112—113.

²² Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 522.

²³ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 487.

²⁴ H. Mitterand. Zola-journaliste. Paris, 1962, p. 145.

²⁵ Эмилю Золя была близка демократическая сущность творчества Кладеля. Уже приближаясь к завершению эпопеи «Ругон-Маккары», в 1892 году он писал: «Его излюбленные герои — бедняки городов и деревень, все, кто раздавлен социальной несправедливостью; это — простые, величественные, нежные люди, и каждый их час в битве за существование героичен».

²⁶ Г. Флобер. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 5. М., «Правда», 1956, стр. 466. В дальнейшем тексты Г. Флобера цитируются по этому изданию.

²⁷ Анри Барбюс. Золя. М., ГИХЛ, 1933, стр. 134.

²⁸ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 331.

²⁹ Статья «Об описаниях» (1880 г.), включена в сборник «Экспериментальный роман» (Э. Золя. Собр. соч., т. 24). Романы, созданные в год написания этой статьи или вслед за ней («Нана», «Накипь»), свидетельствуют о том, что описание у Золя иногда утрачивало указанную выше реалистическую функцию и становилось именно самоцелью.

³⁰ Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 189.

³¹ Там же, стр. 552.

³² В романе «Марсельские тайны» Золя дал еще более обобщенную и ироническую характеристику дворянству, которое в «Карьере Ругонов», не нарушая концепции произведения, не могло занимать первостепенного места.

«Слушайте внимательно нашу историю, — говорит легитимист, дворянин де Жирус, изредка позволяющий себе вольнодумствовать. — Мы называем себя цветом Прованса и думаем, что это дает нам право сидеть сложа руки, в постоянном бездействии... И мы гордимся своим пустым существованием. Мы не работаем, ибо презираем труд».

Де Жирус очень трезво оценивает исторические перспективы дворянства: «Клянусь богом, одиночество и лень убьют нас прежде, чем появится какой-нибудь законный государь. Будь у нас немножко прозорливости, мы увидели бы ход событий. Мы кричим фактам: «Ни с места!», а факты спокойно проходят по нашим телам и дают нас» (Э. Золя. Собр. соч., т. 2, стр. 61).

³³ Заключительные главы романа «Марсельские тайны», создавая которые Золя обращался и к газетным публикациям 1848 года и к историческим документам, содержат превосходную экспозицию материалов, вошедших затем в исторический план «Карьеры Ругонов». Избранный писателем в данном случае жанр романа-фельетона потребовал строгой точности и публицистической заостренности оценок, раскрывающих самую суть типического явления — поворота буржуазии к реакции. «Этот торговый люд, консервативный по самой своей природе, не хотел поступиться ни одним су из накопленных богатств». «Не имея никаких иных интересов, кроме материальных», буржуа лучшим правительством считали то, «которое предоставляет дельцам наибольшую свободу действий». Сохраняют большой интерес страницы романа-фельетона, где сказано об очевидном после 1848 года факте вырождения революционных традиций французской буржуазии, которая рисовала теперь некий идеал «доблестной свободы, скроенный по ее обыкновенной мерке», а на деле страстно желала «только одной свободы — наживать миллионы» (Э. Золя. Собр. соч., т. 2, стр. 309—310).

³⁴ Об атрофии гражданских чувств у буржуа говорил и В. Гюго в «Наполеоне Малом»: «Скажем прямо, человеческий рассудок, а мозги буржуа в особенности, таит в себе непостижимые загадки». Лавочник и банкир, мелкий торговец и биржевой маклер, понимающие, «что такое человек, заслуживающий доверия... что значит отдать ключ в верные руки, голосовали после 2 декабря за Бонапарта». Гюго задает им всего два вопроса: «Вы выбрали Луи Бонапарта президентом республики? Да. А взяли бы вы его к себе кассиром? Ну, разумеется, нет!» (В. Гюго. Собр. соч., т. 5, стр. 151).

³⁵ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 17, стр. 273—274.

³⁶ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 34, стр. 83.

³⁷ Метаморфоза Пьера Ругона раскрыта Золя с такой психологической и социальной достоверностью, что не может не восприниматься в широких ассоциациях: в масштабах, соответствующих маленькому провинциальному городу, процесс возвышения Ругонов выявил типичнейшие черты бонапартизма, и в подтексте «Карьеры Ругонов» явственно присутствует образ авантюриста,

домогавшегося Империи. В «Истории одного преступления» (опубликованной в 1877 г.) Гюго писал: «До страшного дня 4 декабря Луи Бонапарт, возможно, сам еще не знал себя по-настоящему». Однако «такие чудовищные дела не могут быть импровизацией, они возникают не вдруг, не сразу; смутные, едва намеченные, они долго развиваются и зреют; круг идей, в котором они всходят, поддерживает в них жизнь; они всегда наготове для подходящего случая...». Все, изучавшие «эту любопытную личность, метившую в императоры, не усматривали в ней признаков дикой, бесцельной кровожадности... Резня на бульваре внезапно обнажила перед всеми эту душу... Смешные прозвища — Горлопан, Баденге — исчезли... Все содрогнулись...» (В. Гюго. Собр. соч., т. 5, стр. 510—511).

³⁸ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 185—187.

³⁹ Там же, стр. 194.

⁴⁰ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 565—566.

⁴¹ Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 457.

⁴² Там же, стр. 459.

⁴³ Там же, стр. 456.

⁴⁴ Там же, стр. 457.

⁴⁵ А. И. Герцен. Собр. соч., т. X, стр. 48.

⁴⁶ Там же, стр. 45.

⁴⁷ Там же, стр. 48.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Р. Фокс. Роман и народ. Л., ГИХЛ, 1939, стр. 157.

⁵⁰ Г. Флобер. Собр. соч., т. 3, стр. 328.

⁵¹ Р. Фокс. Роман и народ, стр. 123—124.

⁵² Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 402.

⁵³ Р. Фокс. Роман и народ, стр. 157.

⁵⁴ См. там же, стр. 159—160. Современник Эмиля Золя Марк Резерфорд (псевдоним писателя Уильяма Хейла Уайта) в 80-х годах приобрел известность романами: «Автобиография Марка Резерфорда» (1881 г.), «Освобождение Марка Резерфорда» (1885 г.) и «Революция в Тэннерс-Лэйк» (1887 г.).

⁵⁵ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 424.

⁵⁶ Р. Фокс. Роман и народ, стр. 186.

⁵⁷ Нельзя не видеть влияния Золя в этюде Мопассана «Жизнь пейзажиста», напечатанном в год публикации романа Золя «Творчество» (1886 г.). Наиболее близкий к Золя посетитель «вечеров в Медане» Ги де Мопассан пишет: «До сих пор я работал со спокойной уверенностью. Теперь же я ищущий!.. Лист, камешек, луч, пучок травы останавливают меня на бесконечно долгое время, и я жадно рассматриваю их, волнуясь гораздо больше, чем золотоискатель, нашедший слиток золота, и с таинственным и упоительным наслаждением разлагаю их еле различимые тона, их неуловимые отливы.

И я замечаю, что никогда не умел смотреть, никогда! А это — славное занятие, это лучше и полезнее, чем заниматься болтовней об искусстве перед стопками тарелок и пустыми пивными кружками.

Порой я останавливаюсь в изумлении перед ослепительными вещами, о которых никогда не подозревал. Посмотри на деревья

и траву, ярко озаренные солнцем, и попробуй их написать... Надо уметь видеть, или, вернее, уметь открывать. Глаз, самый изумительный из человеческих органов, может совершенствоваться без конца, и, если разумно его воспитывать, он способен достигнуть поразительной остроты» (Ги де Мопассан. Полн. собр. соч. в 12-ти томах, т. 11. М., «Правда», 1958, стр. 324—327; в дальнейшем тексты Ги де Мопассана цитируются по этому изданию).

⁵⁸ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 565.

⁵⁹ Там же, стр. 439.

⁶⁰ Имеются в виду стихи главы Плеяды Пьера Ронсара и, в данном случае, его ода «*Mignonne, allons voir si la rose...*» (1553 г.).

⁶¹ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 441.

⁶² См. P. Laumonier. Ronsard — poète lirique. Paris, 1923, pp. 686—698; R. de Souza. Du rythme en français. Paris, 1912, p. 53.

⁶³ О ритмичности прозы в массовых сценах «Жерминаля» пишет современник Золя J. Guyau в работе «*L'Art au point de vue sociologique*». Paris, 1889.

⁶⁴ Вопросу о ритме прозы придавал очень большое значение и Г. Флобер. «В поэзии, — говорил он, — поэт следует твердым правилам. У него есть метр, цезура, рифма и множество практических указаний — целая теория его ремесла. В прозе же необходимо глубокое чувство ритма, ритма изменчивого, у которого нет ни правил, ни определенной опоры, необходимо врожденное дарование, нужны способность рассуждать и художественное чутье, бесконечно более тонкие, более острые: ведь прозаик ежеминутно меняет движение, окраску, звук фразы сообразно тому, о чем он говорит». См. Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 236. Статья «Гюстав Флобер» (II).

⁶⁵ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 161—162.

⁶⁶ Г. Флобер. Собр. соч., т. 5, стр. 83.

⁶⁷ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 287—288.

⁶⁸ Г. Флобер. Собр. соч., т. 5, стр. 354.

⁶⁹ П.-Л. Курье. Памфлеты. М., Гослитиздат, 1957, стр. 288.

⁷⁰ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 156.

⁷¹ Ф. Меринг. Литературно-критические статьи в двух томах, т. II. «Academia». М., 1934, стр. 308—309.

«Завоевание Пассана»

¹ Письмо от 2 июля 1874 года. Г. Флобер. Собр. соч., т. 5, стр. 431—432.

² В статье «Республика и литература» (1879 г.) Золя называл это избранное «отчаянной авантюрой Мак-Магона». См. Э. Золя Собр. соч., т. 24, стр. 495.

³ Письмо от 3 июня 1874 года. Г. Флобер. Собр. соч., т. 5, стр. 428—429.

⁴ Письмо к Л. Ульбаху от 6 ноября 1871 года. Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 489—490.

⁵ Ж. Шарпантье, ставший с 1872 года постоянным и единственным издателем Золя, выразил пожелание, чтобы в произведении, следующим за «Чревом Парижа», было поменьше «искусства», очевидно, имея в виду перегруженность этого романа описаниями.

⁶ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 156—157.

⁷ А. И. Герцен. Собр. соч., т. X, стр. 125.

⁸ А. И. Герцен. Собр. соч., т. XVI, стр. 135—136.

⁹ См. Э. Золя. Собр. соч., т. 23, стр. 597—636. Очерки «Типы французского духовенства» были впервые опубликованы в России, в журнале «Вестник Европы», в кн. 1 за 1877 год.

¹⁰ Бальзак в повести «Турский священник» (1832 г.) показал в пределах другого исторического периода причастность церкви к политическим интригам. Тайный агент иезуитской организации, смиренный аббат Трубер, от которого нити тянутся к палате депутатов и министрам, воплощает власть церковной клики, действовавшей в эпоху Реставрации в теснейшем союзе с королевским правительством. Образ аббата Трубера позволяет воспринять героя Золя в исторических ассоциациях.

¹¹ Э. Золя. Собр. соч. в 18-ти томах, т. 16, стр. 87.

¹² М. Е. Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч., т. V. М., ГИХЛ, 1937, стр. 168.

¹³ Широко популярна была во Франции, как и в России, работа английского философа-позитивиста и физиолога-дарвиниста Дж. Г. Льюиса «Физиология обыденной жизни» (1859 г.), в которой подробно изложена теория бессознательных, или, как их называл Льюис, «непознанных», психических процессов. В ряду трудов по физиологии для Эмиля Золя представляла особый интерес работа Ш. Летурно «Физиология страстей» (1868 г.). Социологическая тенденция и значение, которое Летурно придавал среде, привлекали внимание Золя к этой книге. Из нее он делал выписки в период разработки общего плана серии «Ругон-Маккары». Золя обращался также к работам доктора-психиатра Трела «Тихое помешательство, изученное и рассмотренное с точки зрения семьи и общества» (1861 г.) и доктора Моро «Тождественность состояния безумия и галлюцинаций» (1855 г.).

¹⁴ А. И. Герцен. Собр. соч., т. V, стр. 182.

«Проступок аббата Муре»

¹ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 494.

² См. там же, стр. 581. В письме Э. Золя к Ван Сантен Кольфу речь шла о романе «Мечта» — произведении, идейная и эстетическая ценность которого несравненно ниже «Проступка аббата Муре».

³ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 25—26.

⁴ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 161.

⁵ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 439.

⁶ Там же, стр. 441.

⁷ Там же, стр. 442.

⁸ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 161—162.

⁹ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 440.

¹⁰ Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 550.

¹¹ Там же, стр. 408—409.

¹² Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 334, 335, 338.

¹³ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 184.

¹⁴ «Вестник Европы», 1875, т. I (51), кн. 1, стр. 253.

¹⁵ Д. Дидро. Собр. соч. в 10-ти томах, т. III. М.—Л., «Академия», 1937, стр. 167, 171.

¹⁶ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 256.

¹⁷ Там же, стр. 498.

¹⁸ Доктор Паскаль с чувством вины припоминал, что Серж и Альбина были в Параду предоставлены самим себе, в то время как он сам не покидал своей лаборатории: «Я как раз ставил тогда большие опыты».

¹⁹ Статья от 19 апреля 1875 г. включена в этюд «Эмиль Золя». J. Barbey d'Aurevillili. Les oeuvres et les hommes. Le roman contemporain. Paris, 1902, pp. 216—227.

²⁰ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 37.

«Западня»

¹ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 504.

² Там же, стр. 515.

³ Доктор Паскаль говорил ученику и другу Рамону о своих многолетних исследованиях: «Вы найдете заметки, любопытные наблюдения... Словом, я склонен верить только в труд, в то, что здоровье обуславливается рабочим равновесием всех действующих органов, — тут, я бы сказал, нечто вроде динамической терапии».

⁴ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 515.

⁵ Золя писал 2 сентября 1877 года Леону Эннику: «Из «Западни» делают драму в пяти актах и двенадцати картинах. Я усердно работал над ее планом... Мы включили туда самые рискованные сцены романа. Переделка «Западни» внушила мне страсть к театру...» (Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 523). В письмах к Гюставу Флоберу от сентября и октября 1877 года Золя упоминал о том, что «дал себя втянуть» в создание инсценировки «Западни», и это его увлекает: «Я сам много работал над пьесой, хотя и поставил непременно условием, что останусь в тени» (Там же, стр. 525—526). Премьера «Западни» (инсценировка В. Бузнаха и О. Гастино) состоялась в театре Амбигю 18 января 1879 года. Спектакль вызвал к себе большой интерес и имел шумный успех в течение всего сезона.

⁶ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 48.

⁷ Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 539.

⁸ Письма от 3 и 9 сентября 1876 года. Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 502, 503, 504.

⁹ Там же, стр. 512.

¹⁰ Там же, стр. 514.

¹¹ Там же, стр. 514—515.

¹² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 8, стр. 237.

¹³ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 516.

¹⁴ Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 538.

¹⁵ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 514.

¹⁶ Эту точку зрения Золя подтвердил в ближайшее время в статье «Реалисты Салона» (1866 г.), где, очень четко пользуясь

термином «реализм», он критически оценивает творчество нескольких живописцев, для которых «реализм... состоит в выборе грубого сюжета» («Мой Салон». Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 186).

¹⁷ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 29.

¹⁸ Гегель. Лекции по эстетике. Соч., т. XII. М., Соцэкгиз, 1938, стр. 267—268.

¹⁹ Представляет интерес взгляд на жанр мелодрамы, высказанный Эмилем Золя в одном из писем: «Отнюдь не вечные движения сердца, не вечные радости и вечные горести человеческие нужно порицать в мелодраме, но глупость формы и средств выражения» (Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 574).

²⁰ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 184.

²¹ Герцен в «Письмах из Франции и Италии» сделал наблюдения, касающиеся очень важных социальных различий внутри парижского «бедного мещанства». «Часть его... ненавидит... богатую буржуази... это сословие республиканское, благородное, здесь люди имеют верования, здесь живы предания Великой революции... тут я встречал гордую и величавую бедность, у них не утратился даже живой, веселый, чисто французский ум». Но «возле них» Герцен увидел людей, весьма напоминающих персонажей из «Западни»: это «такая же бедная буржуази, но отделившаяся от народа, — это мелкие лавочники, мастеровые-хозяева, сидельцы, эписы (бакалейщики), консьержи богатых домов, лакеи, главные наемщики — тут во всей грубости являются все недостатки мещанства...» (А. И. Герцен. Собр. соч., т. V, стр. 320).

²² Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 513.

²³ Там же, стр. 504.

«Жерминаль»

¹ H. Barbusse. Paroles d'un combattant. Paris, 1920, pp. 188—189.

² Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 559.

³ Paul Lafargue. «L'Argent» de Zola». Critiques littéraires. Paris, 1936, p. 135.

⁴ См. письмо от 22 марта 1885 года. Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 565—566.

⁵ Говоря о «Жерминале», нередко упоминают имя современника Эмиля Золя — выдающегося мастера мирового демократического искусства, бельгийского живописца и скульптора Константина Менье. Созданные этим певцом труда образы типического значения и индустриальные пейзажи близки главной теме «Жерминаля». В людях «черной страны», прототипами для которых художнику послужили шахтеры угольного района Бельгии — Бороинажа, ощущается физическая и моральная сила. Менье передает и состояния трудового напряжения. Но в известной степени связанный специфическими законами пространственных искусств, не желая нарушать требований гармонии человеческого тела, он вынужден останавливаться там, где писатель идет дальше. Золя, рисуя портреты своих персонажей, с большей силой позволяет ощутить тя-

жесть труда. «Возвращение из шахты» на полотне Менье, возможно, дальше от истины, чем в сценах «Жерминаля», а «Зовущая откатчица», полная энергии и юношеской живости, никак не напоминает Катрин Маэ, у которой шахта отняла юность, силу, здоровье... Старик Бессмертный, тело которого изломала многолетняя изнурительная работа («он был небольшого роста, с непомерно широкой шеей, с вывороченными икрами и пятками; длинные руки с короткими распухшими пальцами доходили до колен»), выглядит у Золя как конкретное воплощение тяжести капиталистической эксплуатации.

⁶ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 185.

⁷ В обширной статье Н. Русанова, посвященной воспоминаниям о Поле и Лауре Лафарг, приведены слова Лафарга о том, что Эмиль Золя «приезжал расспрашивать» Жюля Гедо о жизни «рабочего на копях». См. Н. Русанов. Поль и Лаура Лафарг (Из моих воспоминаний). «Русское богатство», 1911, № 12, стр. 200.

⁸ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 186.

⁹ Там же, стр. 567.

¹⁰ На это обратила внимание и критика. В цитированном письме Э. Золя Ф. Маньяру от 4 апреля 1885 года автор упоминает статью Анри Дюамеля, в которой говорится, «будто «Жерминаль» описывает на самом деле не прошлое, а настоящее, будто изображенная мною стачка — это стачка, разразившаяся в прошлом году в Анзене».

¹¹ «Вестник Европы», 1892, т. IV (156), кн. 7, стр. 157—158.

¹² См. письма Э. Золя по поводу «Жерминаля» от марта и декабря 1885 года. Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 563 и 571.

¹³ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 565.

¹⁴ Хотя Золя и говорил, что в его намерения «не входило покрыть Францию баррикадами», однако действия цензуры и выступления реакционной критики, не скрывавшей враждебности и страха, подтверждают объективно революционное звучание «Жерминаля».

¹⁵ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 564—565.

¹⁶ Гегель. Лекции по эстетике. Соч., т. XIV. М., Соцэкгиз, 1958, стр. 375.

¹⁷ К последней сцене было привлечено особенное внимание в инсценировке «Жерминаля» в 1888 году, чем воспользовалась реакционная критика, расценивая весь роман как концентрацию «ужасов, действующих на воображение».

¹⁸ J. Fréville. Zola semez d'orages. Paris, 1952, pp. 159—160.

«Творчество»

¹ В русском переводе книга впервые опубликована была газетой «Биржевые ведомости» в том же 1886 году под названием «В мире художников».

² В. В. Стасов. Собр. соч., 1847—1886, т. II. СПб., 1894, стр. 969.

³ И. Н. Крамской. Письма. Статьи, в двух томах, т. I. М., «Искусство», 1965—1966, стр. 354.

⁴ И. Н. Крамской. Письма. Статьи, т. II, стр. 246.

⁵ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 184.

⁶ И. Н. Крамской. Письма. Статьи, т. I, стр. 203—204.

⁷ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 325.

⁸ И. Н. Крамской. Письма. Статьи, т. II, стр. 132.

⁹ Мнение Репина не расходилось с точкой зрения Крамского. Его «Письма об искусстве», появившиеся в 1894 году, говорят о дальнейшем отходе уже собственно эпигонов импрессионизма от глубоких задач искусства. «Свежесть непосредственных впечатлений сошла у них на эксцентричность положений, на кричащие эффекты и условную радужную раскраску точками и штрихами ярких красок, сильно забеленных» (И. Е. Репин. Далекое близкое. М., Изд-во Акад. Художеств СССР, 1960, стр. 421).

¹⁰ И. Н. Крамской. Письма. Статьи, т. II, стр. 141.

¹¹ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 162.

¹² Д. Дидро. Избр. произв. Л., Гослитиздат, 1951, стр. 379.

¹³ М. Ямщикова (Ал. Алтаев). Памятные встречи. М., «Советский писатель», 1959, стр. 276.

¹⁴ Повесть Гоголя «Портрет» впервые напечатана была в «Арабесках» в 1835 году. Во время пребывания писателя в Риме в 1841—1842 годах она была переработана и в новой, окончательной редакции опубликована в «Современнике» в 1842 году.

¹⁵ Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1949, стр. 120.

¹⁶ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 372—373.

¹⁷ G. Riat. Gustave Courbet. Paris, 1906.

¹⁸ Интересно сопоставить эту мысль Эмиля Золя, которую он передал художнику, с письмами Герцена. Из Милана в декабре 1867 года А. И. Герцен писал М. Мейзенбуг о своих впечатлениях от осмотра знаменитого Миланского собора, строительство которого было начато в 1386 году и закончено лишь в XIX веке: «После Венеции мне еще ни разу не довелось видеть такой каменной глупости, как этот огромный мраморный собор, такой безумно прекрасный, бесцельно возвышенный, сталактито-сумасшедший». Правда, Герцен просит не передавать этого мнения ни Кинкелю, ни Альгаузу-Стрюбингу (искусствоведам): «не то они побьют меня камнями». Однако через день Герцен уже в письме к Тургеневу снова говорит: «Я смотрю на эту мраморную беловежскую чашу здешнего собора. Такого великого, изящного вздору больше не построят люди» (А. И. Герцен. Собр. соч., т. XXIX, кн. I, стр. 242).

¹⁹ В. В. Стасов. Собр. соч., т. II, стр. 978.

²⁰ См. Г. В. Плеханов. Письма без адреса. Искусство и общественная жизнь. М., Гослитиздат, 1956, стр. 212—213.

²¹ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 164.

²² В статье 1896 года «Элита и политика», включенной в сборник «Новый поход», Э. Золя вспоминал: «В начале своей литературной карьеры я испытывал крайнее презрение к политике... Я был тогда весьма нетерпеливым поэтом, смотрел на вещи весьма упрощенно и теперь все это кажется мне ребячеством и недомыслием... с годами жизнь меня многому научила, и я отбросил это

заблуждение», понял, что политика — «это обширное поле, где народы борются за жизнь, где творится их история — забрасываются семена, которые со временем принесут урожай истины и справедливости» (Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 165).

²³ Жюль Фавр — адвокат и политический деятель, депутат Учредительного и Законодательного собраний, после февральской революции 1848 года принимал участие в подготовке расправы с парижским пролетариатом в июне 1848 года; с конца 50-х годов — лидер буржуазно-республиканской оппозиции. Позднее активно участвовал в подавлении Парижской Коммуны, поддерживал белый террор версальцев.

Эжен Руэр — адвокат и депутат Учредительного и Законодательного собраний, активно содействовал государственному перевороту Луи-Наполеона, по степени влияния на него прозван был «вице-императором». В годы Второй империи занимал высшие государственные должности. Имена Фавра и Руэра слишком тесно связаны с реакционной политикой Второй империи, чтобы можно было не замечать их существования.

²⁴ И. Е. Репин. Далекое близкое, стр. 170—171.

²⁵ И. Н. Крамской. Письма. Статьи, т. II, стр. 182.

²⁶ А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., Гослитиздат, 1959, стр. 43 (запись от 22 апреля 1897 г.).

²⁷ Бальзак в «Неведомом шедевре» очень ясно проложил границу между копированием, даже самым натуральным, и собственно творчеством. Учитель Френхофера Ян Госсарт — голландский художник, названный по месту рождения — Мабузе, на торжественной церемонии при выходе императора Карла V присутствовал в одежде, удивившей всех роскошью. И не сразу обнаружился обман: беспечный Мабузе пропил узорчатую ценную ткань и, раскрасив бумагу под шелк, добился совершенной иллюзии дорогой материи. Он и фигурам умел придать «необычайную жизненность». Но все же решение высших задач искусства этому мастеру оказалось недоступно: на полотне, изображающем Адама, написанном художником в тюрьме, куда его заключили займодавцы, человек был — «только человек. Между тем в этом единственном человеке, только что вышедшем из рук бога, должно было бы чувствоваться нечто божественное, а его-то и не достает. Мабузе сам сознавался в этом с грустью, когда не бывал пьян», — вспоминал Френхофер.

²⁸ О. Бальзак. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 13. М., Гослитиздат, 1955, стр. 376.

К «Разгрому»

¹ Ф. Меринг. Литературно-критические статьи в двух томах, т. II. М., «Academia». 1934, стр. 513.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 17, стр. 3.

³ См. повесть «Супружеское согласие». О. Бальзак. Собр. соч., т. 2; стр. 5—7.

- ⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 8, стр. 121.
- ⁵ Там же, стр. 168.
- ⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Избр. произв., т. II. М., Политиздат, 1970, стр. 207.
- ⁷ «Европе», 1952, № 83—84, р. 107.
- ⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Избр. произв., т. II, стр. 207.
- ⁹ Декрет от 24 ноября 1860 года предоставлял право Сенату и Законодательному корпусу ежегодно подвергать рассмотрению и оценке деятельность правительства. Министрам без портфеля поручалось защищать политическую линию Второй империи перед палатами. В полицейско-диктаторском строе Империи эти призрачные свободы и мнимое возвращение к конституционным принципам ничего не изменили.
- ¹⁰ Статья «Добрые старые времена». Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 308—309.
- ¹¹ М. Е. Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч., т. XIV, стр. 202.
- ¹² Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 531.
- ¹³ Там же, стр. 540—541.
- ¹⁴ Там же, стр. 580.
- ¹⁵ Там же, стр. 99—100.
- ¹⁶ Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 695.
- ¹⁷ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 587—588.
- ¹⁸ Письмо Золя к Луи Ульбаху, редактору газеты «Ла Клош», где печатался роман «Добыча». Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 489—490.
- ¹⁹ Там же, стр. 590.
- ²⁰ Предисловие к роману А. Барбюса «Огонь». М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24. М., Гослитиздат, 1953, стр. 196.
- ²¹ А. Барбюс. Золя, стр. 134.
- ²² Статья «Эркман-Шатриан», опубликованная в «Салю публик» 29 апреля 1965 года. Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 98—100.
- ²³ Представляет интерес статья Э. Золя «Мои воспоминания из военных эпох» («Вестник Европы», 1877, кн. 6), где автор обращается к этим же проблемам.
- ²⁴ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 102.
- ²⁵ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 30, стр. 5.
- ²⁶ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 139—140.
- ²⁷ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 303.
- ²⁸ В. Гюго. Собр. соч., т. 5, стр. 638.
- ²⁹ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 592.
- ³⁰ Там же, стр. 593.
- ³¹ Там же, стр. 572.
- ³² Там же, стр. 587.
- ³³ См. H. Mitterand. Zola-journaliste, pp. 146—150.
- ³⁴ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 346.
- ³⁵ Там же, стр. 591.
- ³⁶ Там же, стр. 97.
- ³⁷ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 410.
- ³⁸ О. Бальзак. Собр. соч., т. 15, стр. 436.
- ³⁹ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 408.
- ⁴⁰ Там же, стр. 414.
- ⁴¹ Там же, стр. 407.

⁴² А. В. Луначарский. Статьи о литературе. Памятники мировой эстетической и критической мысли. М., Гослитиздат, 1957, стр. 361.

⁴³ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 404.

⁴⁴ Там же, стр. 424.

⁴⁵ Там же, стр. 425.

⁴⁶ Там же, стр. 427.

⁴⁷ Там же, стр. 425.

⁴⁸ А. Франс. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1960, стр. 566, 569.

⁴⁹ Н. Барбюс. *Paroles d'un combattant*, p. 188.

⁵⁰ А. Барбюс. Золя, стр. 221.

Содержание

<i>Вместе с веком</i>	7
<i>„Карьера Ругонов“</i>	37
<i>„Завоевание Плассана“</i>	113
<i>„Проступок аббата Муре“</i>	151
<i>„Западня“</i>	184
<i>„Жерминаль“</i>	227
<i>„Творчество“</i>	284
<i>К „Разгрому“</i>	343
<i>Примечания</i>	412

Елизавета Петровна КУЧБОРСКАЯ

РЕАЛИЗМ ЭМИЛЯ ЗОЛЯ

Редактор *И. И. Лебедева*

Художественный редактор *Л. В. Мухина*

Переплет художника *Е. А. Михельсона*

Технический редактор *З. С. Кондрашова*

Корректоры *В. П. Кададинская,*
И. С. Хлыстова, Л. А. Костылева

Тематический план 1972 г. № 73

Сдано в набор 2/III 1972 г. Подписано к печати 12/I 1973 г. Л. 56 014. Формат 84×108/32. Бумага тип. № 1. Физ. печ. л. 13,875. Усл. печ. л. 22,47, Уч-изд. л. 22,70. Изд. № 1555. Зак. 389. Тираж 12100. экз. Цена 1 р. 72 к.

*Издательство Московского университета
Москва, К-9, ул. Герцена, 5/7.*

Набрано в типографии НИИЭИР. Отпечатано в Московской типографии № 8 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Хохловский пер., 7. Зак. 488.



