

Е.П. Кучборская

Из книги:
ЭМИЛЬ ЗОЛЯ – литературный критик:
К истории реалистического романа
во Франции
XIX века

(М., Издательство Московского университета, 1978)

ГЛАВА ПЕРВАЯ **«На пороге века науки»**

Я снова повторяю: у критика и у писателя тождественные задачи.

*Э. Золя.
Из статьи «Критическая формула и применении к роману».*

«Мое мнение таково: критика должна высказывать суждение и сражаться. Ей нужен метод. Она должна иметь цель, знать, к чему она идет... Критик должен биться за свою идею... О, как нам необходимо такое пробуждение!»¹. Мысль Эмиля Золя о том, что на литературу распространяется общая научная эволюция эпохи и реалистический метод в искусстве должен быть обоснован научной теорией, соответствовала духу времени. «Наука — это единственное, на что можно положиться... Вы на скале, которая не пошатнется»².

Соединение литературы с передовой научной мыслью, казалось, могло открыть широчайшие перспективы. Но, связанный границами буржуазной науки, Золя испытывал известное влияние позитивистских теорий, которые, апеллируя к достижениям естественных наук, отрицали возможность проникновения в сущность явлений, познания их внутренних закономерностей, связей и отношений. Влияние это далеко не было безусловным, активно преодолевалось писателем, который искал и находил плодотворные решения, обогащавшие его творчество. Нельзя не отнестись с вниманием к тому, как Золя поясняет термин «натурализм», постоянно применяющийся в его теоретических и литературно-критических работах: термин этот «встречается еще у Монтеня в том самом значении, какое мы придаем ему в наши дни. Слово это уже тридцать лет, как употребляют в России...»³. Критик соединял с этим термином представление о реализме. Однако позитивистские влияния вносили противоречия в некоторые его теоретические работы, затрудняли его путь к истине.

Писателю Пьеру Сандозу — герою романа «Творчест-

во», в образе которого несомненны элементы автобиографичности, Эмиль 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». Это программное заявление Сандоза заканчивается тревожным признанием, в котором отразилась вся сложность освоения новых принципов, положенных в основу творчества: «Но вопрос в том, что почерпнуть из науки, как идти с нею вровень? Я сразу сбиваюсь с ноги...» Однако автор привел своего героя, который искал, испытывал сомнения и столько раз порывался все, созданное им, «переделать», к принципиально важному, твердому выводу. «Конец века, гибель старого общества, ... эпоха разрушения свергнутых памятников, перепаханной сто раз почвы... Именно тут и лежит новый путь искусства». Возникновение новых форм в искусстве поставлено в связь с развитием исторического процесса.

Для Эмиля Золя — литературного критика — ведущей наукой стала история. Хотя высшие его достижения как романиста отмечены глубоким чувством историзма, не всегда в его художественном творчестве история занимала подобающее ей положение. Но «пройдут годы, и все станет на свои места. Критика отделил от романиста, установят, что он страстно искал истину, пользуясь научными методами, и нередко наперекор собственным произведениям»⁴.

Основой литературно-критических концепций Золя является взгляд на литературу как на процесс.

Литературное направление «складывается исподволь, пускает корни постепенно, долгое время развивается подспудно и только потом выходит на поверхность»⁵. Наблюдая развитие литературы на протяжении веков, смену форм, возникновение новых идей, критик устанавливает определенную закономерность: «Между умирающей школой и школой нарождающейся никогда не происходит внезапного разрыва: между ними имеется множество промежуточных ступеней, бесконечно тонких, едва уловимых связей; то, что появится завтра, уже зреет в том, что существует сегодня, и будущее не в силах полностью порвать с прошлым»⁶. И только когда новое направление в этом глубинном процессе развития достигнет известной зрелости, появляется крупный художник, который «властно возводит в закон», собирает воедино то, что «едва нащупывали» его предшественники, отмечает печатью своего таланта «идеи, уже носившиеся в воздухе его эпохи». У его таланта будут новые черты, новое качество, он не повторит буквально своих учителей. Понятие «преемственность» Золя рассматривал в

широком философском аспекте. И реализм он воспринимал как категорию развивающуюся, требующую обновления форм и способов обобщения.

«С кого, скажите, в истории литературы начинается цепь предков? ... Если бы внуки обязательно должны были принимать то же выражение лица, какое было у их дедов, мир застыл бы в благочестивой неподвижности»⁷.

Критик ощущал динамику литературного процесса; живя всеми интересами литературного движения, он умел возвыситься от конкретных наблюдений к размышлениям более широким — эстетического, исторического порядка, направлял свое внимание на важнейшие, определяющие черты и прошлого и современного искусства, стремился уловить и синтезировать основные тенденции развития литературы. Он искал и находил связь между индивидуальным опытом творческой личности и историческим процессом искусства: Ведь писатель — «отдельная фраза» на странице истории человеческих обществ, и эту фразу надо услышать.

«Высокая, научная критика», как ее определил Эмиль Золя, ставит перед собой и задачи истории литературы: «изучение главных черт, характеризующих каждый век группировка темпераментов, изучение борьбы школ», умение установить связь между фактами — все эти труды подчинены главной цели: «следить за движением умов из века в век, понять законы, управляющие этим движением»⁸.

Обращаясь в ряде статей к практике рецензирования, Золя всегда оставался неумолим в своем требовании: литературно-критическая статья должна иметь и историко-литературную ценность.

* * *

Литературно-критические труды составляют значительную часть огромного наследия Эмиля Золя — критика и публициста, которое сам он объединил в сборниках, охватывающих тридцать с лишним лет работы: «Что мне ненавистно», «Мой Салон», «Экспериментальный роман», «Натурализм в театре», «Наши драматурги», «Романисты-натуралисты», «Литературные документы», «Поход», «Новый поход», «Истина шествует»⁹.

Собственно литературно-критические статьи Эмиля Золя ближайшим образом соприкасаются с его выступлениями, посвященными изобразительному искусству, театру, с его публицистикой. Давая блестящий анализ творчества французских живописцев 60 — 70-х годов («Жюри», «Наша живопись сегодня», «Реалисты

Салона», «Эдуард Мане»), критик решал проблемы широкого эстетического значения, имеющие непосредственное отношение к литературе; статьи о театре содержат интереснейшие наблюдения, относящиеся к жанру романа. Ассоциативность мышления, свобода ориентации в жанрах и видах искусства поднимали его оценки до крупных обобщений. В романе «Творчество» он передал свое глубокое убеждение: «переворот», совершающийся в одном виде искусств, не может не обновить и другие виды. «Разве искусства не должны двигаться вперед сомкнутым строем?»

Ценность и интерес литературно-критических статей Золя заключаются не только в том, что они дополняют общую характеристику писателя и позволяют глубже судить о его теоретических высказываниях. Статьи эти имеют самостоятельное значение: они рассматривают важнейшие стороны историко-литературного процесса всего XIX века и в целом воссоздают одну из наиболее интересных эпох в истории французской литературы. Статьи о Бальзаке, Стендале, Гюго, Жорж Санд, Флобере, Доде, Гонкурах, Дюма, Готье; аргументированная и систематическая полемика с Сент-Бевом — крупнейшей фигурой во французской критике; тонкий и точный анализ системы Ипполита Тэна в его эстетических и исторических сочинениях — все эти труды раскрывают реалистическую концепцию Золя и характеризуют его как выдающегося критика и публициста, внесшего новые, научные основы в оценку литературных произведений.

Некоторые общие черты свойственны литературно-критическим статьям Эмиля Золя в целом.

Этот критик — писатель. Он сохраняет принципы художественного мышления, когда объясняет созданное другими художниками. Его интерпретация иногда поражает глубиной проникновения в тайну искусства. Он слышит, когда автор говорит свое собственное слово. Он способен увлечься: при всей строгой добросовестности статей не может не проявлять своей личности, и это всегда интересно. Но живость воображения подчиняется аналитической дисциплинированной мысли и постоянно сохраняет дистанцию, необходимую для обзора явления, которое критически оценивается. Проблемы психологии творческого процесса его близко касаются. Слово Золя-критика само принадлежит искусству как результат и его переживания, его мировосприятия.

Черты нравственного облика Эмиля Золя проступают в его статьях: это не тот случай, когда личность критика теряется в отвлеченностях. Открытая, смело заявленная позиция характеризует его работы; искренность, решительность и нелицеприятность суждений не

допускают недомолвок и неясностей. Нейтралитет в литературно-критической борьбе, которую он вел с великолепным мужеством, был совершенно чуж Зюля. Poleмический, дискуссионный дух пронизывает его творчество, но далеко не всегда претендовал он на бесспорность своих воззрений, готов был выслушать противников, начать обсуждение вопроса в интересах истины. Строгая убедительность и аргументированность уждения его статей — свидетельство уважения критика и к своему материалу, и к читателю.

Работы Эмиля Зюля — несомненное доказательство развития критической мысли: аналитической, синтезирующей, направляющей. Они продиктованы интересами искусства и широкими общественными интересами. Масштабность суждений Зюля, их социальная содержательность и реалистическая ориентация, стремление критика увидеть и оценить явление искусства в свете философских, нравственных, политических проблем современности позволяют говорить о публицистичности его литературно-критических работ в высоком смысле слова.

* * *

На пороге большой жизни в искусстве, еще «смутно ощущая трепет крыльев за своей спиной», двадцатилетний Зюль делился мыслями о творчестве с другом юности Полем Сезанном, к которому слава выдающегося художника придет поздно, собственно, уже после смерти. «Пять страничек — самые серьезные, которые я когда-либо написал в своей жизни», — поверяет свои размышления Зюль, дают представление о круге вопросов, волновавших начинающего литератора: это и восприятие художником действительности, и функция формы в произведении искусства, и роль техники в творческом процессе... Суждения его хотя и относятся непосредственно к искусству Сезанна, однако не замкнуты в сфере живописи и имеют более широкий эстетический аспект. В этом письме (апрель 1860 г.) проступают принципы, которые впоследствии составят сильные стороны творческой системы писателя.

Говоря об увлечении Сезанна живописно-техническими исканиями и разделяя эти интересы художника, Зюль, 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», в гармонии всех его сторон, найти в нем неуловимое «нечто», передающее «особое отношение художника к миру»¹⁰. Это последнее положение развернуто будет позднее в нескольких работах Золя. Ближайшая из них — статья «Прудон и Курбе» (1865 г.) отстаивает значение индивидуальности художника во имя искусства; гениальность, полагает критик, проявляется «в умении показать и вещь и человека под новым углом зрения, благодаря которому достигается большая правдивость или содержательность произведения». Если в произведении не ощущаются мысль, чувство, воля художника, если оно «лишено крови и нервов, если в нем не отражена полностью и с истинно впечатляющей силой некая неповторимая человеческая личность, я его отвергаю, будь то хоть сама Венера Милосская».

Именно в этой статье, развивая мотивы, намеченные в письме к Сезанну, Золя формулировал принцип, который сохранит для него интерес на протяжении всего творческого пути и займет видное место в его эстетической программе: художественное произведение — «это кусок действительности, увиденный сквозь темперамент»¹¹.

А. В. Луначарский сделал 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»¹². Надо полагать, Золя приближался к такому именно пониманию. Уже в цитированном письме к Сезанну, основные положения которого отвечают высоким требованиям реалистической эстетики, говорится о своего рода философском состоянии художника, поглощенного творчеством: о «душевном настрое», о «благородной мысли», которая должна пронизать произведение искусства. Необходимость совершенной техники предполагается сама собой: 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 о т н о ш е н и е х у д о ж н и к а к м и р у (разрядка моя.— Е. К.) не менее существенно. Словом, это два элемента, которые недействительны врозь, а вместе составляют некое грандиозное целое»¹³.

Гармония этих двух элементов была творческой целью самого Золя-романиста в годы его художественной зрелости, — целью, не всегда достижимой. Эту гармонию он искал и высоко ценил в творчестве других писателей. Понять мировосприятие художника, его отно-

шение к жизни было главной заботой Золя — литературного критика.

Необходимо иметь в виду, что проблема индивидуальности интересовала Эмиля Золя не только в плане психологии художественного творчества: в нее принесены вполне заметные социальные оттенки. В «значительный и тревожный век», когда разум людей открывает «новую истину», когда «горизонты ширятся», «пейзажи меняются», Золя, сохраняя веру в «непрерывную преемственность человеческого духа», отказывался тем не менее «мерить настоящее меркой прошлого»¹⁴, отстаивал право творческой личности на самостоятельное, независимое от рутины суждение. «Художник — истолкователь действительности, — писал он в обширном очерке «Эдуард Мане» (1867 г.), — и его произведения для меня имеют ценность точного описания, сделанного своеобразным и человеческим языком».

Новые аспекты в разработке данных проблем открыла статья о Дюма-сыне (1875 г.), написанная в связи с избранием известного драматурга и романиста во Французскую Академию¹⁵.

Теоретические положения этой статьи значительнее, чем сам объект рассмотрения; можно заметить, что не так уж много внимания уделено собственно творчеству писателя, к которому Золя относился весьма критически. «Мне не по душе дарование г-на Александра Дюма, — писал он через год в другой работе, — это крайне поверхностный писатель», находящийся «во власти нелепых теорий... Полагаю, потомство сурово отнесется к нему. Его вознесли на чересчур высокий пьедестал, и это раздражает людей правдивых и честных»¹⁶.

В данной же статье 1875 года деятельность Дюма-сына скорее повод для постановки серьезных проблем искусства.

Как понимать точность в передаче действительности средствами искусства? Какова должна быть степень точности? «Особый взгляд художника на мир», о котором столько раз писал Золя, не предполагал отступлений от точности. Но это понятие — «точность» — истолковывалось не в узком смысле копирования. «Сравнивать произведение с жизнью, исследовать, верно ли оно передает действительность», — вот «исходная точка» в оценке всех произведений. Но этот «первый и легкий прием» и недостаточен и ненадежен: «Так дойдешь до того, что станешь требовать фотографий и самым прекрасным произведением сочтешь наиболее точное, что не всегда бывает справедливо»¹⁷.

Математическая точность вовсе не идеал для художника. Золя постоянно сохраняет в поле зрения специфици-

ку языка искусства. Но каков должен быть при этом критерий точности? «Убийственная, право, вещь в литературе — правда. У писателей нет уверенности математиков. Результат математических действий ясен и бесспорен. Но у литераторов «всегда есть место сомнению». И здесь критику приходит на помощь формула, высказанная им ранее: произведение искусства — «кусочек действительности, увиденный сквозь темперамент». Она сохранила для Золя свой смысл и сейчас: так, по крайней мере, «приобретается орудие критики», которое не даст заблудиться в «предвзятых фантазиях». Одна действительность без творческой переработки и осмысления, буквально переносимая в произведение, еще не составляет искусства. Эмилия Золя в особенности интересуется «человеческий элемент», то, что художник «прибавляет к природе», «заново» воспроизводя ее по логике «своего видения». Так в искусстве появляется богатство аспектов, «разнообразии толкований». Литературные творения «создаются из века в век, и вечно новы, и цветут тем роскошнее, чем глубже преобразуются общества»¹⁸, — новы в той степени, в какой обновляется жизнь.

Статья «Дюма-сын» — блестящий журналистский дебют Эмилия Золя в России — положила начало его систематическому сотрудничеству в журнале «Вестник Европы».

* * *

В 1896 году Золя писал одному из своих русских корреспондентов: «Вот уже много лет, как добрейший Тургенев, мой большой друг, способствовал возникновению моего духовного общения с русским народом ... Я знаю, что в вашей стране меня охотно читают и немножко любят»¹⁹. Много ранее, сразу после кончины И. С. Тургенева, Золя в письме А. Сеару говорил о своей печали, о том, как любил Тургенева и как «ему благодарен за его добрые услуги в России ... я теряю друга, и утрата эта огромна». В этих словах звучало не только чувство признательности, но и понимание значения творчества великого русского писателя²⁰.

Знакомство Э. Золя и И. С. Тургенева состоялось в начале 1872 года в доме Флобера. Это было время все увеличивающейся известности Золя-романиста в России. Русские читатели с глубокой заинтересованностью встретили подробное изложение содержания «Карьеры Ругонов» и «Добычи», опубликованное критиком В. Чуйко в «Вестнике Европы» (июль — август 1872 г.), и

отдельное издание «Карьеры Ругонов» в конце этого же года. По мнению Чуйко, автор заслужил 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 оценивает «Карьеру Ругонов» как произведение, которому в современной французской литературе нет равного «по серьезности замысла, новостности приемов, свежести красок, художественности обработки. Талантливый автор Ругонов является вполне сформировавшимся ярким представителем нового реализма».

Об интересе русской критики и читателей к творчеству Золя говорит то, что в 1873 году роман «Чрево Парижа» печатался в России одновременно в шести журналах; «Завоевание Плассана» в 1874 году было опубликовано в шести журналах и газетах и тогда же вышло в трех отдельных изданиях. Создавалась обширная критическая литература о Золя²².

Деятельная роль И. С. Тургенева в установлении связей Золя с русской общественной мыслью очень велика; эта роль далеко не ограничивалась помощью в практических вопросах, которые имели существенное значение. В июне 1874 года Тургенев известил Золя, что М. М. Стасюлевич, издатель журнала «Вестник Европы», желал бы печатать новые его романы прямо с рукописи или с корректурных листов. В письме от 29 июня, благодаря Тургенева «за трогательную заботу», Золя отвечал: «Конечно же, я с восторгом принимаю предложения, которые Вы мне делаете от имени редактора журнала». В сентябре 1874 года Тургенев сообщил ему о своих переговорах со Стасюлевичем, предложившим Золя постоянное сотрудничество в журнале.

В марте 1875 года Эмиль Золя выступил с первой статьей как парижский корреспондент журнала «Вестник Европы».

После журналистского дебюта Золя в «Вестнике Европы», открывшего его цикл «Парижских писем», В. В. Стасов 30 марта 1875 года писал И. С. Тургеневу: «Быть может, Вы припомните, еще в прошлом году я рассказывал Вам, как высоко ставлю его книжечку критических этюдов под заглавием «Mes haines»²³ и его брошюру о Мане, даром что кое с чем там и не согласен, а теперь, после его великолепного письма в «Вестнике Европы» про Дюма-фиса я еще более убедился, что он просто самый лучший художественный критик последне-

го времени. Никто из немцев (мне очень твердо известных) не может сравниться с ним, а Тэн хоть и блестящ, но близорук, мелок и ограничен»²⁴.

Систематическая работа Золя в «Вестнике Европы» продолжалась до конца 1880 года. За шесть лет им было опубликовано в журнале 64 корреспонденции под рубрикой «Парижские письма»: социально-бытовые очерки, беллетристические произведения, публицистические статьи. Несомненно, главное место в «Парижских письмах» занимают литературно-критические работы (помещены в 24 номерах); представляют интерес и четыре статьи художественной критики, а также шесть статей критики театральной.

Среди опубликованных в «Вестнике Европы» материалов Золя, рисующих картину сложной и богатой литературной жизни Франции XIX века, почти все крупнейшие статьи — о Бальзаке, Жорж Санд, Гюго, Мюссе, Флобере, Доде, Гонкурах, Готье, так же, как и ряд статей, посвященных теоретическим проблемам искусства, были напечатаны здесь впервые. Эти работы составили самые значительные сборники Золя: «Романисты-натуралисты», «Литературные документы» и частично «Экспериментальный роман».

В России в 1878 году (раньше, чем во Франции — 1881 г.) вышла в свет книга, составленная полностью из литературно-критических статей Золя: «Парижские письма. Из литературы. и жизни. 1875 — 1877 гг. Том первый»; повторное издание последовало в 1882 году.

О роли, которую в творческой биографии Золя сыграла связи с русской литературой и журналистикой, сказал сам писатель в предисловии к сборнику «Экспериментальный роман»: «Да будет мне позволено выразить здесь публично глубокую мою благодарность великому народу, принявшему и усыновившему меня в ту пору, 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. Благодаря ей я стал в критике тем, что представляю собою теперь. Я не могу говорить об этом без волнения и сохраню вечную к ней признательность»²⁵.

* * *

Страницы «Вестника Европы» служили Эмилю Золя трибуной и для публицистических его выступлений. Среди них были статьи далеко не равной ценности; в

некоторых из них (например, «Тьер — основатель Республики») сказывались временные заблуждения автора.

Наиболее значительный образец публицистики Золя — острополюемическая статья «Французская революция в книге Тэна», написанная через две недели после выхода в свет второго тома труда Ипполита Тэна «Происхождение современной Франции» и опубликованная в майской книжке «Вестника Европы» за 1878 год²⁶.

Рассматривать эту обширную, тщательно аргументированную статью как просто рецензию, пусть мастерски написанную, — значит существенно ограничить ее значение. Она — выдающееся явление даже в блестящем публицистическом наследии Золя; историческая концепция автора «Ругон-Маккаров», его взгляд на революционную инициативу народа изложены здесь с наибольшей полнотой. Золя не только резко разошелся с Тэном в оценке определенного исторического периода, но выдвинул существенные возражения и против практического применения его эстетических принципов.

Представители французской прогрессивной исторической мысли критически отнеслись к реакционному сочинению 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 выступили против него. Эмиль Золя, статья которого написана много ранее указанных работ, первый дал принципиально справедливую оценку «Происхождению современной Франции» Тэна.

Размышляя о причинах, побудивших Тэна выступить с этим исследованием, Золя пришел к выводу: для того, чтобы историк, питавший антипатию к изучению ближайших фактов, занялся сравнительно недавними событиями, «нужно, чтобы он испытал какое-нибудь потрясение». Таким «потрясением» была для Тэна Парижская Коммуна, которая не оставила ему возможности пребывать «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». Освещение Великой французской буржуазной революции Ипполитом Тэном выглядит как своего рода образец фальсификации истории. Отнесшийся к выступлениям пролетариата в 1871 году враждебно, он «освещает прошлое светом настоящего»²⁷.

Для Золя неприемлема исходная позиция Тэна, стремящегося доказать, что «революция была делом одной горсти бунтовщиков», являющих собой «население без корней». Публицист иронически отнесся к ут-

верждению Тэна, что 89-й год создан агитаторами из сада Пале-Рояль и деклассированными элементами, а также иностранцами. «... Это вызывает улыбку... Спрашиваю вас, что мог бы сделать Пале-Рояль, не будь позади него целой Франции». Золя отверг укоренившуюся в реакционной историографии легенду, которой охотно пользовался и Тэн, о кровожадных страшилищах, «выходящих из-под земли в дни восстаний» и наводящих ужас на добропорядочных людей. «Восстание набирает в свои ряды людей из народа»; в дни Коммуны «то были рабочие, мелкие лавочники, с которыми ежедневно сталкиваешься на улице»; лица их утомлены, «закопчены пылью — вот и все».

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 освещения их в труде Тэна убедил Золя в том, что взятая на себя историком роль якобы бесстрастного наблюдателя, регистратора фактов не помешала ему тенденциозно исказить события. В словах публициста 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.

Данная статья Золя имеет широкое, многоплановое содержание и в известной степени итоговое значение. Автор, даже и в ранних своих статьях не принимавший систему знаменитого историка, философа, литератора безоговорочно, сейчас намерен «высказать окончательное суждение об интересной личности Тэна».

Для Золя оказалась неприемлема историческая концепция Тэна — «консерватора, которого Коммуна привела в негодование и устрасила»²⁹. Через его книгу проходят от начала до конца «два течения», идет спор между «духом анализа, излагающим факты в превосходном порядке, и духом реакции, который глухо возмущается и ежеминутно проскакивает и извращает логику выводов». Приемы, которыми историк здесь пользовался, он применяет и в своих эстетических трудах. Наблюдения публициста касаются всей системы Тэна.

«Он почти всегда показывает одну сторону истины». Тенденциозность автора Золя обнаруживает уже в нарушении пропорций при группировке материала: «он отбрасывает, как ненужные, документы, которые могли

бы его стеснить». Есть манера классифицировать подлинные факты, которая «совершенно изменяет значение целого». И в таком случае подлинность факта теряет свою ценность и смысл.

В этой связи Золя высказал исключительно важное соображение: «Излагать правдивые факты — еще не значит быть правдивым историком, необходимо при этом излагать их в правдивом порядке, если не хочешь прийти к совершенно ложному заключению»³⁰. Логизм построений Тэна сам по себе еще не может служить доказательством истинности его выводов, ибо существует и «логика предвзятой мысли, самой беспощадной из всех».

Данная статья Золя, трактующая исторические проблемы, должна быть принята во внимание и при рассмотрении его эстетических позиций.

* * *

Рядом с плодотворными эстетическими принципами еще очевиднее выглядит узость наиболее известных материалов, представляющих собственно натуралистическую линию в теории Золя. Часть статей, опубликованных в сборнике «Экспериментальный роман», изобилует декларациями в позитивистском духе. Наиболее последовательно эта линия выражена в статье «Натурализм в театре», трактующей и проблемы романа. «Натура не нуждается в домыслах», ее должно изображать, «ни в чем не изменяя». Романисту отводится пассивная роль «регистратора фактов», «доступных наблюдению», взятых в ближайшей, узкопонятой среде. Он остерегается «выносить суждения и делать выводы», оставаясь в сфере «более или менее глубокого анализа» и «не отваживаясь на синтез». Его произведение — «протокол, и только». Этот натуралистически обедненный взгляд на творческий процесс приводил Золя в теории к отказу от обобщения, к преуменьшению значения художественной формы как определенной системы, строго законченной и подчиненной внутреннему единству; наконец, к отрицанию роли сознания художника в творческом акте.

Разве могла бы состояться как крупное художественное явление серия «Ругон-Маккары», если бы автор ее следовал теории «нравственно безличного», безоценочного искусства, в котором не ощущается и «следов волнения мастера» («Мы не судим ни тех ни других»)? Натуралистические декларации Золя противоречили действительному направлению его творчества и ни в какой степени не могли объяснить создание та-

ких шедевров, как «Жерминаль», «Творчество», «Разгром», написанных уже после этих выступлений. С положениями цитированной выше статьи в жесточайшее противоречие вступает ее главный, реалистический, тезис: «Нынешний роман — это современное орудие познания»³¹.

Золя говорил: «Меня всегда удивляет, как трудно бывает понять смысл написанного»; мои оппоненты знают «не хуже меня, какой смысл я вложил бы в такие слова, если бы в пылу увлечения заявил, что задался целью с абсолютной точностью отражать жизнь. Наше творчество всегда относительно, я десятки раз это повторял»³². Вряд ли можно этим объяснением удовлетвориться. Собственно натуралистические высказывания Золя были громко декларированы, широко известны, имели распространение и за пределами Франции и выполняли заметную роль в литературном процессе. Однако и не считаться с этими его заявлениями было бы ошибочно.

Только немногие критики в данную эпоху отказывались рассматривать Золя и золаизм как нечто единое, например, Франц Меринг (статьи «Натурализм и современное рабочее движение» — 1898 — 1899 гг., «Эмиль Золя» — 1902 г.). Говоря о «невероятно узком кругозоре» современных натуралистов, которые останавливаются беспомощно перед каждой социальной проблемой, не имеют «ни компаса, ни руля, ни ветрил», чтобы направить свое «утлое суденышко» в «широкий океан истории», и, отворачиваясь от «великих вопросов исторического прогресса», «цепляются за рабское подражание природе»³³, критик отделял их от Золя, судил о нем как о писателе, стоящем «неизмеримо выше своих маленьких подражателей».

Эмиль Золя знал о своих противоречиях. В статье «Натурализм» он говорил о великих трудностях возвращения «к началу вещей», когда приходилось двигаться «порою ощупью, во мраке», и случалось не раз терять почву под ногами. «Написать историю этого движения, всех ошибок и заблуждений, которые, казалось, могли остановить его, многочисленных причин его ускорения или замедления — это значит написать историю самого XIX века»³⁴.

Золя знал, что в его искусстве, полемически противопоставленном «абстрактной формуле прошлых веков», существует диспропорция между материально-вещественным и социальным. «Бесспорно, ничто так не вредит рассудку поэта как яркое солнце». Он опьяняется «вольным ветром», создает «симфонии листвы», «поэмы, сотканые из света и запахов», его творения наполнены

антропоморфными образами. Критик признавался: «Природа ворвалась в наши произведения столь стремительно, что переполнила их и нередко затопляет человеческое... мы мечтали всемерно расширить границы человеческого и поэтому одушевляли даже придорожные камни».

Писатель не рассматривал эту диспропорцию как устоявшуюся черту своего творческого метода, он видел в ней момент развития и полагал, что его метод должен совершенствоваться. На первых порах «обычно противодействие бывает бурным... Надо набраться терпения и дать новому методу возможность обрести равновесие, найти свое законченное выражение»³⁵.

Представляется необходимым обратиться к тем сторонам теории Эмиля Золя, которые наиболее тесно связаны с его художественным творчеством. В том же сборнике «Экспериментальный роман», из которого часто цитируются одни и те же полемически заостренные положения касательно безоценочного, объективистского искусства, рядом с выступлениями Золя в натуралистическом духе помещены его статьи 1878 — 1880 годов: «Чувство реального», «О собственной манере писателя», «Критическая формула в применении к роману», «Об описаниях».

Указанные статьи, представляющие интерес с точки зрения реалистической эстетики, должны быть приняты во внимание при характеристике литературно-критических работ Золя: они позволяют судить о том, каковы его критерии художественности, проливают свет на то, что он больше всего ценил в творчестве других писателей, наконец, проясняют вопрос о действительном месте натуралистических принципов в его эстетике. Именно в этих статьях, которые обычно меньше всего учитываются в суждениях о теории критика, можно встретить понятия, несовместимые с натуралистической доктриной, составляющие единство с высшими художественными достижениями автора «Ругон-Маккаров».

Упрощенное понимание чувства реального было несвойственно Эмилю Золя: об этом говорят лучшие страницы многих его романов, и об этом же свидетельствуют упомянутые выше его теоретические труды; центром каждой из упомянутых статей является проблема отображения действительности.

В реалистической концепции Золя творческое видение, художественное своеобразие писателя тесно связаны с процессом сознания. «Обладать чувством реального — это значит чувствовать природу и передавать ее такую, какова она есть». Он знал, что это требование может быть примитивно истолковано. «Сперва кажется,

что поскольку у всех есть глаза, каждый может видеть, а посему обладать чувством реального — свойство самое заурядное. Однако ж оно оказывается чрезвычайно редким. Художники хорошо это знают». Золя не склонен был ставить знак равенства между творческим видением и видением, ограниченным оптической сферой, зрением в физическом смысле. Писатель связывал с понятием «видение» интенсивную мыслительную деятельность и художественное своеобразие рассматривал как некий результат процесса 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»³⁶.

Такие встречающиеся в статьях Золя понятия, как «творческий мозг», «творческое усилие», были чужды натуралистической эстетике. Натурализм в собственном смысле слова не требовал от художника «творческого» усилия и не предполагал его.

Автор «Ругон-Маккаров» углубленно воспринимал проблему творческого освоения действительности. В ряде теоретических работ он подходил к выводу, значение которого трудно переоценить. Творческую переработку жизненного материала он сделал одним из главных принципов своей реалистической программы, неизменно при этом сохраняя главную цель искусства. «Вы хотите рисовать жизнь?» Но тогда надо «давать верное ее отражение». А верное отражение предполагает активную роль сознания в творческом акте. Но проблема «творческого усилия» означает не только осмысление природы, она включает в себя и искусство передавать действительность. «...Видеть — это еще не все: надо передать». Такой проблемы не существовало для писателя-натуралиста, но Эмиль Золя ясно представлял себе трудности, ожидающие художника именно на этой стадии творческого процесса. Произведениям, пассивно, бесстрастно фиксирующим явления, чаще всего случайные, он противопоставлял книги, в которых раскрывается «реальный мир, претворенный писателем», «пульсирует мысль, бьется живое сердце». Золя не скрывал иронии, говоря о буквальном перенесении в литературу неотобранных, непереработанных наблюдений авторами, у которых «полный паралич» зрительного нерва и «вместо творческого мозга ... огромный запас избитых слов, ходячих выражений...». За их фразами, за «уверенной манерой», которая никак не может возместить отсутствующее «чувство реального», не видно художника, который «действительно что-то прочувствовал и выразил посредством творческого усилия»³⁷.

Размышляя о психологии творческого процесса, анализируя деятельность своих выдающихся современников, — тех, кто вносит «больше всего жизни в свои произведения», Золя стремился представить себе их движение к художественному образу, начиная от самых истоков — первичного впечатления. «Чувство реального», далекое от натуралистической всеядности, помогает автору отобрать, схватить, сохранить впечатление. Остающееся в памяти, оно «со временем ... часто становится еще ярче». Золя видит ряд последовательных состояний художника в творческом акте — вызывание образов, воссоздание, даже перевоплощение, пока он наконец «становится неотделим от своего произведения в том смысле, что ... полностью растворяется в нем и в то же время вдыхает в него жизнь»³⁸. Речь идет о своего рода диалектике реальности жизни и воображения художника, которые сливаются в «тесном единстве» и «уже неотличимы друг от друга». Действительность здесь является той «побудительной силой», которая дает толчок «творческому воображению» писателя. Никакие «внешние признаки» таланта — ни отделка слога, ни даже «сила кисти», «ни самые благие намерения» — не в состоянии заменить «индивидуальную манеру изображения окружающего нас мира», в которой кроется «весь секрет своеобразия писателя».

Нетрудно замечать что, высказывая эти положения, Золя очень далеко отходил от принципов, выдвинутых им в других статьях сборника «Экспериментальный роман». Ему случалось и прямо выступать против натуралистических элементов, которые наблюдались, например, и в программе, и в произведениях писателей, следующих теории «искусства для искусства».

Статья Золя «Геофиль Готье» (1879 г.) звучит как полемическое выступление, оспаривающее основные принципы объективистского искусства. Для критика в творчестве Готье неприемлемы именно те черты, которые с точки зрения позитивистской эстетики должны были бы рассматриваться как достоинство. «Он описывал вместо того, чтобы выносить свое суждение», его не волновало «количество правды или лжи», заключающееся в произведении искусства; «истина в конечном счете была ему безразлична»³⁹. Он не искал, не открывал, не сомневался, касался всего, «причем вскользь и мимоходом», и говорил о вещах, «не проникая в их суть».

В статье «Об описаниях» (1880 г.) Золя признавался, что ему «не очень по вкусу поразительный дар» Готье. Именно у него встречаешь «описание ради описания, без малейшей связи с человеком». Ни голос чело-

веческий, «ни трепет живого существа не нарушают этот мертвый покой... Подивившись на то, как мастерски он владеет языком, как легко и тонко умеет описывать, я без сожаления захопываю книгу». Описание, по мысли Золя, должно выполнять иную функцию, чем у Готье: оно имеет прямое отношение к проблеме среды, ее роли, границ, ее материально-вещественного и социального 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»⁴⁰. Этот философский вопрос — нахождение равновесия, установление пропорций между различными аспектами среды — представлял значительную трудность и для самого Золя-романиста. На многих страницах серии «Ругон-Маккары» (не на всех) он этого мудрого равновесия достиг, воссоздав жизнь в ее чувственно-полнокровном облике, раскрыв всю силу, свежесть и несомненность материи; проникая в глубины сознания своих персонажей, изучая их желания, страсти, стимулы действия, направление активности, он видел их как участников социального процесса и наполнил свое творение критическим пафосом. И как литературный критик Золя искал (и огорчался, если не находил) это равновесие между вещественно-материальным и социальным началом в творчестве своих современников. Этот критерий он сохранял в поле зрения, оценивая и произведения первой половины века.

Эмиль Золя не разделял мнения, что «безрассудно и тщетно прикасаться» к шедеврам, «освященным временем». Он полагал, что даже к величайшим творениям искусства допустимо «прикасаться» критическим умом, «принимая во внимание истекшее время», — прикасаться не ради отрицания, ниспровержения признанных человечеством шедевров, но ради того, чтобы углубить понимание прекрасного.

Но особенно многое может открыть «ретроспективный взгляд», обращенный на произведения, созданные сравнительно недавно, уже в XIX столетии, когда таким бурным стал процесс развития искусства, так сложно выглядит картина литературной жизни. Критик был убежден: время вносит в восприятие прекрасного новые аспекты, позволяет яснее увидеть достоинства либо стороны, ограничивающие ценность данного произведения, о котором часто судят по впечатлению, полученному пятнадцать — двадцать лет тому назад; и «никто не догадывается» прочесть его снова «в современной обстановке».

Идеи нормативности, прямо или косвенно выраженные, всегда вызывали у Золя протест, но особенно не-

приемлемым было для него применение этих идей к новому искусству. Вновь обратиться «полвека спустя... к великому произведению, внимательно рассмотреть его, обсудить его с новой, современной точки зрения, в свете позднейших исторических открытий, с помощью новых методов исследования... Такое ретроспективное изучение, по-моему, чрезвычайно интересно»⁴¹.

Эмиль Золя понимал, что в восприятии искусства отдаленного и недавнего прошлого ориентация только на застывшие оценки влечет за собой серьезные потери и мало полезна для подлинного изучения художественного развития. Умение аккумулировать опыт времени и общества, разбудить мысль, направить ее на дальнейшую разработку проблемы позволило ему раскрыть те творческие возможности, которые таит в себе опыт классики.

Возвращение к старым вопросам и новое решение их обусловили ту неизбежную полемическую позицию, которую занял писатель Золя по отношению к признанным критикам, поскольку его концепции заключали в себе принципиально новый во французской критике подход к явлениям национальной литературы.

* * *

«Меня давно преследует один литературный образ — образ Сент-Бева», — писал Эмиль Золя в 1879 году. В ряде статей он рассмотрел принципы анализа в работах знаменитого критика⁴². Интерес Золя к Сент-Беву; которого характеризует чрезвычайно широкий круг литературных увлечений и «всесторонняя любознательность», в чьем творчестве нашли воплощение важнейшие черты эстетики французского романтизма, обусловлен был многими обстоятельствами. Несомненно, здесь играла роль не только последовательная позиция, занятая Сент-Бевом по отношению к крупнейшим писателям реалистического направления, его тенденция «отрицать величайших людей своего века», его «непоправимая ошибка», «несправедливость и ослепление» в оценке значения Бальзака. И не только его.

Представляется, что Сент-Бев интересовал Золя прежде всего как критик, с именем которого связывают становление биографического метода в литературоведении, — метода, не исключавшего принципы историзма и психологизма, как правило, узкопонятые. И хотя смысл некоторых заявлений Сент-Бева был таков, что целью критики является установление истинных генетических связей писателя с объективным миром, сам он довольно редко следовал собственным рекомендациям,

оставаясь в пределах именно биографического метода. Золя признавал определенные достоинства сочинений Сент-Бева, деятельность которого рассматривал как шаг вперед в сравнении с Буало и Лагарпом: он освободил критику от классицистской риторики, изучал «среду и обстоятельства», «темперамент и привычки» своего автора, восстанавливал в выразительных деталях эпоху, создавал колорит времени, заставлял «говорить свидетелей», исчерпывал документы... Но главное в его системе было для Золя неприемлемо.

Размышляя о Сент-Беве, анализируя те стороны его облика и деятельности, к которым относился полемически, Золя дополнял свою концепцию литературной критики, в общих чертах практически уже сложившуюся. Нельзя не заметить: в статьях о Сент-Беве автор не столько спорит с ним, сколько высказывает свой взгляд на критику и историю литературы, говорит о границах возможностей биографического метода, противопоставляя ему метод несравненно более плодотворный, иной, чем у Сент-Бева, подход к оценке литературных явлений.

Эмиль Золя безошибочно указал на все уязвимые теоретические положения в трудах знаменитого критика. Проанализировать его деятельность необходимо, полагал он, уже потому, что освещение все усложняющейся картины литературной жизни требует от критики иных приемов, иного, чем у Сент-Бева, метода, который позволит избежать «непоправимых ошибок».

«... Необходимо определить, с чего он начал двадцать лет тому назад и к чему мы пришли в настоящее время». Золя принимает во внимание интенсивность духовного развития общества в XIX столетии, когда «литературные периоды следуют один за другим с лихорадочной поспешностью» и надо уловить закономерности в этом процессе. Каждые двадцать лет «социальная почва и произрастающие на ней произведения изменяются до такой степени, что было бы полезно подвести итог истекшему периоду, с целью определить период, начинающийся в наше время»⁴³.

Золя отнюдь не отрицает исторического интереса, который представляют труды Сент-Бева. «Почти не существует эпохи и писателя, которых бы он не разобрал», и в некоторых его статьях чувствуются «замечательная проницательность», «изящество и мера». Однако имеют ли сочинения Сент-Бева подлинную историческую ценность, по мысли Золя обязательную для литературно-критических работ?

Решая этот вопрос, Эмиль Золя объективно и точно характеризует результаты многолетних занятий критика, показывает, чего именно он достиг и перед чем остановился, не в силах следовать дальше. Золя продвигается

как бы от внешних наблюдений к существенным чертам школы Сент-Бева: «он разбирает в отдельности каждого писателя и даже почти не группирует их». Поэтому, например, «вместо интересной истории романтизма» в своде его статей находишь «весьма неполные отрывки, которые совсем почти нельзя связать в одно целое»⁴⁴.

В этой фрагментарности его работ, рассматривающих явления литературы, как правило, вне процесса развития и их взаимных связей, сказалась метафизичность мышления критика, которому остались недоступны закономерности литературного движения.

Сент-Бев остановился на стадии материалов; окруженный множеством источников, имеющих ценность документа, он часто «терял нить», хотя его «отрывистая беседа» о литературе увлекательна, и с его материалами «все мы должны советоваться». Золя не преуменьшает значение сделанного Сент-Бевом; он только полагает, что критик не должен оставаться в этих границах. На роль документа в литературно-критической работе он смотрит иначе, чем Сент-Бев: «Без сомнения, нам нужны документы, но и само собирание документов, для того чтобы быть плодотворным, требует уже метода»⁴⁵. В этой связи Золя вспоминает одну из наиболее близких ему мыслей в трудах Клода Бернара: можно целые века накапливать документы «и не продвинуть науку ни на один шаг), если не вывести из документов законы явлений».

Изучать прошлое по кускам — «это превосходный труд, и с него пора начать, — пишет Золя. — Но вечно делать это дело, никогда не стараться ... найти связь, соединяющую писателей, их предшественников и их преемников, — словом, не стараться найти закон, управляющий литературным движением в обществе, — это значит ... добровольно ограничить свой горизонт, — набрать камней для здания, которое выстроит другой»⁴⁶.

Богатство материалов, которыми располагал Сент-Бев, позволяло ему взять на себя крупнейшую задачу. При своей эрудиции он мог, полагает Золя, «установить связь между великими фазами истории нашей литературы. Он не захотел этого сделать». Кроме нежелания критика, имеется в виду главная, быть может, причина, которая делает эту задачу — написание истории французской литературы — непосильной для него.

Смысл выводов Золя в том, что литературно-критические статьи Сент-Бёва, как сказали бы позднее, не концептуальны. «В них нет даже общей идеи, какого-либо философского взгляда, крупной, устойчивой цели. В них находишь только любопытство литератора», оставившего «грудку заметок», из

которых «чей-нибудь выдающийся ум извлечет со временем нечто целое, классифицировав их после старательного просмотра и контроля».

Положение, которое Сент-Бев считал программным для себя и многократно подчеркивал, в известной степени объясняет теоретическую слабость его работ. Он писал, что когда уже исчерпаны им все биографические сведения, касающиеся автора, изучена вся его духовная и внешняя жизнь, прочтены его сочинения — и тогда критик не выскажет своего суждения: «И тогда я буду еще искать это слово, и скорее предоставлю читателю угадать его, чем решусь его высказать; я рискну на это только в последней крайности». И Золя замечает: «Это правда, он никогда не рисковал»; утопая в «самых изумительных тонкостях», критик «питал отвращение к духу научного синтеза»⁴⁷, избегал обобщений, отказывался от выводов. «Отсюда неопределенность, шаткость его суждений», маскируемых уклончивыми фразами, произносимыми со множеством «предосторожностей». Золя назовет такую манеру «закутанной критикой».

На эту сторону работ Сент-Бева обратил внимание не только Золя. Бальзак в свое время писал: фраза Сент-Бева «лишь касается сюжетов, скользит мимо идей, она боится их»⁴⁸, и вряд ли есть основание усматривать в этих словах проявление всем известной взаимной антипатии романиста и критика. Позднее подобное впечатление сложилось у Мопассана: критик «балансирует»; поэтому «не всегда удается точно понять его мысль... Он делает слишком много сравнений и мало выводов»⁴⁹.

Кроме явных социальных мотивов, аналитическое, по преимуществу, мышление Сент-Бева, видевшего в синтезе «непременный источник заблуждений», остановило его перед важнейшей задачей, которую критик его общественного веса обязан был выполнить: обобщив опыт развития литературы, предусмотреть ее перспективы. Золя писал: «... в обширном уме Сент-Бёва был пробел, огромная пустота и как раз на том месте, где ему необходима была вся острота и сила способностей, чтобы понять новый литературный век, который уже начинался и к которому принадлежала добрая половина его самого». При таком подходе к явлениям литературы, который наблюдался у Сент-Бева, идея исторической преемственности и формы ее проявления остались за пределами исследований: критик «пренебрег превосходным материалом для объяснения нам происхождения нашей новейшей литературы». Затруднение для него было и в том, что он не понимал и не принимал закономерности качественных изменений в процессе развития искусства,

сохраняя нормативные эстетические критерии. «Чувство прекрасного является здесь философским пунктом спора»⁵⁰.

Сент-Бев прошел мимо преобразований, совершавшихся в жанре романа, не увидев всей значительности этого процесса, вступив в противоречие с историей литературы и отойдя далеко от реальной картины литературного развития. Из всех аспектов литературно-критической работы, которые в идеале должны составлять единство, он остановился на одном — избрал анализ, избегал синтеза и оказался неспособным к прогнозу.

Эмиль Золя сурово оценил несостоятельность Сент-Бёва именно в этой, последней части, с точки зрения перспектив литературного развития, но отзыв его трудно оспорить. Критика Сент-Бёва была «обезглавленная», считает Золя, имея в виду отсутствие у него жизнеспособной исторической концепции: «в высшей ее точке нет света». Она «не освещает будущего, ... не определила великого течения нашего века, не наметила широкого пути для наших новых гениев»⁵¹.

* * *

Золя не ограничивался изучением опыта работы таких видных критиков, как Сент-Бев, Ипполит Тэн. Он признавался, что его «особенно интересует новейшая критика, сопоставленная с новейшими произведениями». В поле его зрения оказался поток современной критики, представленной гораздо менее известными фигурами, чем названные выше. В этой части статей Золя меньше суждений, представляющих теоретический интерес, но много очень точных замечаний, затрагивающих практические вопросы широкой литературной критики.

Свои наблюдения Золя подкрепляет, обращаясь и к театральной критике, поскольку она отражает общее состояние всей критики. Писатель распространяет свои выводы на критику в целом, когда говорит, что она «во власти хаоса, ... ей чужд всякий метод». Статьи «Критика и публика» (о театре) и «Жаба» (о литературной критике), разделенные двумя десятилетиями, отличаясь по тону, весьма резкому во втором случае, по существу имеют близкие исходные положения.

В иронической классификации, которую намечает Золя, представлено несколько разновидностей рецензий: в одних звучит «уважение к утвердившимся репутациям — следствие инстинктивного консерватизма»; в других — «приятельская солидарность — тоже мощный фактор» (хуже всего, если автор шепнул вам: «Рассчитываю на вас»). Наконец, «полное безразличие» к рецензируемым произведениям — состояние, в котором критик пребывает «после того, как несколько лет свя-

ценнодействовал»; тогда главной целью остается «обеспечить самому себе успех у публики». Данные фигуры не исчерпывают всех вариантов, между ними Золя видит много промежуточных оттенков. Этот фон подчеркивает некоторую вынужденную обособленность части критики, помнящей о своем общественном назначении: «Критики, которые невзирая на лица говорят правду в глаза, слывут дурно воспитанными людьми».

В понятие общественного назначения критики Золя включал и ее профессионализм. Ему внушало опасение то, что в критические статьи, публикуемые в периодической печати, переносятся приемы газетной информации. Он готов «признать ценность мгновенной информации, которая стала общественной потребностью», видит ее динамичность, практическую полезность (она «снабжает документами»). «Век всеобщего исследования» не может обойтись без информации. «Надо надеяться, что когда-нибудь она будет располагать более верными наблюдениями и более точным методом анализа и тогда станет могучим оружием в наших руках»⁵².

Но современная Эмилю Золя газетная практика дала повод для совершенно обоснованных упреков в пошлости, пренебрежении к истине... «При этой системе невозможно сохранить литературное достоинство, критик опускается до репортера... постепенно критические отзывы превращаются в простую газетную информацию», написанную «под влиянием минуты», с пренебрежением к истории, когда «разбирают писателей поодиночке», не восходя «до истоков» их творчества, до места, какое они занимают в «движении известной эпохи». В этом качестве рецензии способны вызвать лишь любопытство публики, что Золя считает совершенно недостаточным для литературно-критической статьи, назначение которой гораздо более высокое — пробудить мысль, эстетические эмоции. «Дело не в том, чтобы сказать в критической статье абсолютно все; нужно сказать правду, а правда не требует грубой и бесполезной болтовни»⁵³. К тому же, в этот жанр, поскольку критические отзывы практически приравниваются к газетной информации, вносится сенсационность: «Лоточки надрываются — каждый хочет привлечь покупателя свежей рыбой».

Размышления Золя о тех чертах, которые привносятся в литературную критику, когда она включается как бы в общий поток информации, не могли не касаться и публики. Сенсационность развращает и публику, и художника, который начинает «скользить по

наклонной плоскости рекламы», добиваясь места в хронике, репортаже. А у Парижа «всегда были такие любимчики,— он закармливает их леденцами, хочет знать о малейшем их движении, гладит их по щекам до крови, использует их для собственного удовольствия...».

Представляются глубокими и верными мысли Золя о том, что нельзя воспринимать публику как нечто «отвлеченное и навеки неизменное. Я убежден, что нет публики вообще, а существует немало разновидностей публики»⁵⁴. Так считал еще Бальзак, который в повести «Серафита» говорил о различных ступенях восприятия произведения искусства зрителями: одни в мраморных статуях видят человеческие фигуры «и ничего больше»; другие, «стоящие на более высокой ступени, ... замечают в них часть мыслей» художника, «восхищаются их формой», но, «посвященные в тайны искусства», в статуе узнают «весь мир его мыслей», «они несут в самих себе зеркало», отражающее природу в тончайших ее проявлениях; эти зрители — избранники искусства.

И Эмиль Золя яростно возражает Александру Дюма-сыну, когда тот пытается убедить литераторов, что публика в общем однородна и неизменна и надо только изучить ее вкусы. «Не слушайте его,— восклицает Золя,— он вводит вас в заблуждение, лишает вас мужества и, обещая вам успех, хочет сделать из вас ремесленников и рутинеров». Дюма заявляет, что дорога к истине в искусстве «непроходима лишь потому, что он не мог по ней пройти».

Критик находит себе подкрепление в науке. «Чтобы разобраться в этих вопросах, полезно заглянуть в историю литературы». Она свидетельствует о том, что никогда великие писатели не потворствовали низменным вкусам. «Вполне можно писать для публики, ничуть не желая ей нравиться, а воспитывая у нее новый вкус; такое бывало нередко». Два пути в искусстве, «две формы бытия» видит Золя: «одни думают только об успехе и достигают его, подольстившись к своим современникам; другие думают только об искусстве и заглядывая поверх своих современников, стремятся увидеть будущие поколения»⁵⁵.

Э. Золя, стремясь к обобщению литературного процесса, ринимал литературную критику как его органическую часть, которая должна отражать лицо литературы, причем не в эмпирических формах. Глубокая убежденность автора в том, что научные основы должны быть внесены в критику, побуждала его возвращаться к собственным работам, вновь осмысливать их, дополнять.

«Бесспорно, всякое произведение искусства — частица природы, преломившаяся в воображении художника. Но если ограничиться только этим положением, мы недалеко уйдем». Критик убедился, что в художественном познании действительности имеет значение и широта историко-литературного материала, привлекаемого прямо или косвенно к изучению отдельного явления. Выработывая научные критерии оценки, Золя видел необходимость установления связей каждого данного явления с рядом вопросов, выходящих за пределы ближайшего окружения писателя. Как только приступаем к истории литературы, приходится «иметь дело и с явлениями, лежащими вне личности творца, — с современными ему нравами, событиями, духовными течениями, то есть со всем тем, что влияет на развитие литературы, замедляет или ускоряет его»⁵⁶. Все эти планы должны так или иначе войти в характеристику творчества писателя. Во многих своих статьях Золя-критик эти собственные требования осуществил.

Не раз он повторял: «... мои суждения налицо, они напечатаны на бумаге; 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»⁵⁷.

¹ Эмиль Золя. Собрание сочинений в 26-ти томах, т. 25. М., Гослитиздат, 1966, стр. 52. В дальнейшем тексты Э. Золя цитируются по этому изданию, за исключением оговоренных случаев. Тексты на французском языке приводятся по изданию: E. Zola. Les oeuvres completes en 50v., ed. Bernouard. Paris, 1927 — 1929.

² Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 99

³ Там же, стр. 51.

⁴ Там же, стр. 9.

⁵ Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 618.

⁶ Там же, стр. 618—619.

⁷ Там же, стр. 624.

⁸ «Вестник Европы», 1879, кн. 10, стр. 869.

⁹ «Что мне ненавистно» («Mes Haines») — первый сборник статей, где Э. Золя определяет свои позиции в литературной критике и эстетике, — был опубликован издательством Фора в 1866 году. В этом же году вышел в свет сборник «Мой Салон» («Mon Salon»), посвященный проблемам изобразительного искусства. При переиздании книги «Что мне ненавистно» в 1879 году в нее были включены статьи сборника «Мой Салон», а также опубликованный в 1867 году большой очерк Золя «Эдуард Мане».

Сборник «Экспериментальный роман» («Le roman experimental»), большую часть которого составили теоретические работы Золя, выпущен издательством Шарпантье в 1880 году. В продолжение 1881 года этим же издательством были опубликованы последовательно сборники наиболее значительных работ Золя: литературно-критических, историко-литературных и статей о театре — «Натурализм в театре» («Le Naturalisme au theatre»), «Наши драматурги» («Nos Auteurs dramatiques»), «Романисты-натуралисты» («Les romanciers naturalistes»), «Литературные документы» («Documents litteraires»).

Сборник литературно-критических и публицистических статей Золя «Поход» («Une campagne») опубликован Шарпантье в 1882 году; сборник «Новый поход» («Nouvelle Campagne») вышел в изда-

тельстве Э. Фаскеля в 1897 году. Публицистический сборник «Истина шествует» («La Verite en marche») издан в 1901 году.

¹⁰ См. Э. З о л я. Собр. соч., т. 26, стр. 372, 373.

¹¹ Э. З о л я. Собр. соч., т. 24, стр. 19. Мопассан в статье «Эволюция романа в XIX веке» писал: «Разве определение, которое поднял на щит Золя во время его великой битвы за свои идеи, не остается правильным навсегда, ибо оно может быть применимо ко всем произведениям художественной литературы, при всех изменениях, которые внесет в них ход времени: «Роман — это действительность, преломленная сквозь призму темперамента художника»? Этот темперамент может обладать самыми разнообразными качествами и может видоизменяться сообразно с эпохой, но, подобно призме, чем больше у него будет граней, тем больше он отразит жизненных явлений, сцен, предметов, всевозможных идей, всякого рода людей, тем он будет значительней, интересней и новее» (Ги де Мопассан. Полн. собр. соч. в 12-ти томах, т. 11. М., «Правда», 1958, стр. 359).

¹² А. В. Луначарский. Статьи о литературе. Памятники мировой эстетической и критической мысли. М., Гослитиздат, 1957, стр. 361.

¹³ Э. З о л я, Собр. соч., т. 26, стр. 373.

¹⁴ Э. З о л я. Собр. соч., т. 24, стр. 14.

¹⁵ Данная статья, озаглавленная «Новый академик. Прием А. Дюма-сына во Французскую Академию», — первое из «Парижских писем» Эмиля Золя в «Вестнике Европы» — напечатана в кн. 3 за 1875 год. Включена в сборник «Литературные документы».

¹⁶ Э. З о л я. Собр. соч., т. 25, стр. 215.

¹⁷ «Вестник Европы», 1875, кн. 3, стр. 455.

¹⁸ Там же, стр. 456.

¹⁹ Письмо Е. Семенову. Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 605.

²⁰ Золя писал о «великом русском романисте Иване Тургеневе»: «Благодаря ему мы узнаем подлинную Россию, знакомимся с общественной жизнью, нравами и даже постигаем душу страны. Слово «душа» здесь вполне уместно, ибо этот строгий реалист, подробно описывающий предметы внешнего мира, умеет передать дыхание и краски самой жизни... Лично я, читая произведения Тургенева, всякий раз чувствую неповторимый аромат русской культуры и национальной самобытности...».

Цитируемая статья «Александр Дюма-сын» (1876 г.) расширяет представление о Золя-критике, характеризует его подход к художественному произведению. Дюма-сын выступил с драмой «Данишевы», в которой разработал мотивы и сцены из пьесы русского литератора П. Корвин-Круковского, «применяя при изображении русской жизни чисто французские приемы и видоизменяя ее по нашему вкусу».

Золя считал себя «недостаточно компетентным», чтобы отметить все неприемлемое в пьесе для русского зрителя; однако и сюжет «Данишевых», и манера письма автора вызвали его возмущение. Русская тема в пьесе раскрывалась следующим образом: молодой граф Владимир пылает любовью к крепостной девушке Анне. Его мать не дает согласия на этот брак и приказывает, чтобы поп («Le pape») обвенчал Анну с кучером Осипом. Кучер Осип из преданности к молодому барину довольствуется платонической любовью к Анне и, наконец, принимает монашество, чтобы освободить ее. Критик называет ряд сцен, написанных с ошеломляющей развязностью и фальшью, например, сцену в избе («dans l'isba»), где томящая Анна играет на фортепиано, а кучер Осип нежно упрекает ее за то, что она более не поет старинных русских песен. Подобные сцены, уверен критик, вызвали бы у русского зрителя «гомерический хохот».

Золя сопоставил некоторые мотивы пьесы Дюма и повести Тургенева «Постоялый двор», сравнил героев — Осипа и Акима, «марионетку, фразера и плаксу с живым человеком, каждый поступок, каждое слово которого дышат величавой правдой». Автору пьесы «нет дела до души» этого «великого и самобытного народа». Критик полагает, что «совершенно непростительно серьезному писателю проявлять полное невежество в отношении России»; для него — это страна, «где зимой очень холодно на улицах и тепло в домах ... Вот мы и узнали все, что нужно о России» (см. Э. Золя. Собр.

- соч., т. 25, стр. 221 — 234).
- ²¹ «Вестник Европы», 1872, кн. 7, стр. 112 — 113.
- ²² Подробно об этом см. в кн.: М. К. Клеман. Эмиль Золя. Л., ГИХЛ, 1934.
- ²³ Сборник «Что мне ненавистно».
- ²⁴ «Материалы по истории литературы и общественного движения», вып. 3. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 242.
- ²⁵ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 237.
- ²⁶ «Парижские письма», XXXVI. Данная статья более нигде не перепечатывалась.
- ²⁷ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 314.
- ²⁸ Там же, стр. 331.
- ²⁹ Там же, стр. 313.
- ³⁰ Там же, стр. 316.
- ³¹ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 335.
- ³² Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 273.
- ³³ См. Ф. Меринг. Литературно-критические статьи, в двух томах, т. II. М., «Academia», 1934, стр. 513.
- ³⁴ Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 13.
- ³⁵ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 425.
- ³⁶ Там же, стр. 407.
- ³⁷ Там же, стр. 414.
- ³⁸ Там же, стр. 413.
- ³⁹ Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 689.
- ⁴⁰ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 424 — 425.
- ⁴¹ Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 188, 195.
- ⁴² Э. Золя в теоретических и публицистических выступлениях и в ряде статей о писателях XIX века полемически высказывался о литературно-критических приемах Сент-Бева. О личности критика идет речь в статье «Парижские хроники» Сент-Бёва» (1879 г.), включенной в сборник «Экспериментальный роман». Анализ его литературно-критической концепции Золя дает в большой статье «Сент-Бев и его критическая школа», впервые опубликованной в «Вестнике Европы» (1879, кн. 10) под рубрикой «Парижские письма», LIII. Статья включена в сборник «Литературные документы» под названием «Сент-Бев».
- ⁴³ «Вестник Европы», 1879, кн. 10, стр. 845.
- ⁴⁴ Там же, стр. 867.
- ⁴⁵ Там же, стр. 858.
- ⁴⁶ Там же, стр. 868—869.
- ⁴⁷ Там же, стр. 857.
- ⁴⁸ О. Бальзак. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 15. М., Гослитиздат, 1955, стр. 313. В дальнейшем тексты О. Бальзака цитируются по этому изданию.
- ⁴⁹ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 22.
- ⁵⁰ «Вестник Европы», 1879, кн. 10, стр. 869.
- ⁵¹ Там же, стр. 876.
- ⁵² Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 135.
- ⁵³ Э. Золя. Собр. соч., т. 26, стр. 539;
- ⁵⁴ Э. Золя. Собр. соч., т. 25, стр. 270.
- ⁵⁵ Там же, стр. 54.
- ⁵⁶ Э. Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 323.
- ⁵⁷ Большая работа выполнена А. Миттераном, которым учтены и классифицированы в строгой хронологической системе все выступления Золя в периодической печати (H. Mitterand. Zola journaliste. Paris, 1962). Однако со стороны историко-литературной наследие Золя-критика не было предметом специального изучения. В многочисленных трудах, посвященных творчеству Золя, велись и продолжают проводиться необходимые и ценные изыскания текстологического, биографического характера, наблюдения над стилем писателя. При этом в работах даже монографического типа литературно-критические произведения Золя лишь упоминаются; в лучшем случае они частично и сжато охарактеризованы, как, например, в книге Ги Ро-

бера (G. Robert. Emile Zola. Paris, 1952), где в главе «Теоретик натурализма» предоставлено некоторое место сборникам «Что мне ненавистно» и «Литературные документы».

В специальных трудах, посвященных литературной критике Франции XIX века, деятельность Золя-критика, как правило, не принята во внимание, обойдена. В книге Р. Моло (R. Molho. La critique litteraire en France au XIX siecle. Paris, 1963) даны извлечения из критических работ и старших и младших современников Золя. В картине развития литературной критики во Франции XIX века представлены фигуры разного значения: Гюго, Сент-Бев, Жирарден, Ренан, Тэн, наконец, Брюнетьер и Леметр, но отсутствует Эмиль Золя. Такая же картина в книге А. Белиса (A. Belis. La critique française a la fin du XIX siecle. Paris, 1962), где автор посвятил обстоятельные главы Брюнетьеру, Фаге, Леметру, Анатолю Франсу, оставив за пределами своего внимания все то, что внес во французскую критику Золя. Ф. Бальденсперже (F. Baldensperger. La critique et l'histoire litteraires en France au XIX et au debut du XIX siecles. New York, 1945) дает избранные страницы, характеризующие состояние и направления литературной критики данного времени, начиная от Лагарпа. В главе седьмой («Critique de combat») наряду с манифестом Шанфлера и отрывками из произведений Гонкуров помещены выдержки из рецензии Золя на роман Барбе д'Оревилли «Женатый священник» и из статей «Республика и литература» и «Экспериментальный роман» без рассмотрения этих работ. В книге К. Беккер (Les critiques de notre temps et Zola, presenthe par C. Becker. Paris, 1972) не приводится материалов, которые расширили бы эту картину. И теоретические аспекты, и историко-литературные достоинства статей Золя-критика не нашли истолкования в работах как монографического, так и обзорного характера.