
К 170-ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ ГИ ДЕ МОПАССАНА

В.М. Толмачёв

НАТУРАЛИЗМ В ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ТВОРЧЕСТВО ГИ ДЕ МОПАССАНА

Аннотация. Статья написана в полемике с традицией советского и постсоветского литературоведения, игнорирующей существование натурализма как литературного события первой величины, а также одной из основных разновидностей неклассического письма. В.М. Толмачёв даёт подробный очерк натурализма Мопассана в контексте динамики французского натурализма (Ж. и Э. де Гонкур, Э. Золя), предлагает свою интерпретацию его самых известных романов, аспектов влияния мопассановского натурализма на западную и русскую литературу.

Ключевые слова: литературный натурализм; натурализм во французской литературе; Ж. и Э. де Гонкур; Э. Золя; Ги де Мопассан; интерпретация романов; «Жермини Ласерте»; «Нана»; «Жерминаль»; «Творчество»; «Жизнь»; «Милый друг».

Tolmatchoff V.M. Naturalism in French literature and the work of Guy de Maupassant

Summary. The paper is written in polemics with a tradition of soviet and post-soviet literary studies which have ignored the existence of naturalism in a role of the first-scale Literary event as well as of one of the main varieties of non-classical letters. V.M. Tolmatchoff offers a detailed outline of G. de Maupassant's naturalism in a context of dynamics of french naturalism (J. de Goncourt, E. de Goncourt, E. Zola), gives his interpretation of Maupassant's most famous novels and the influence of its naturalism on western and russian literature.

Keywords: literary naturalism; naturalism in French literature; E. de Goncourt, J. de Goncourt; G. de Maupassant; interpretation of naturalist novels; «*Germinie Lacerteux*»; «*Nana*»; «*Germinal*»; «*L'Œuvre*»; «*Une vie*»; «*Bel-Ami*».

Натурализм во французской литературе XIX в. заявил о себе в программном виде в 1860-е годы и достиг художественной кульминации к началу 1880-х годов, чтобы затем, обогащенный опытом двух-трех литературных поколений, вовсе не исчезнуть, а сделаться, порой под иными литературными именами, в других странах (реализм – в Англии и США; импрессионизм, модерн – в Германии, Австро-Венгрии; «литература современного прорыва» – в Скандинавии), уже международным событием, а также литературной традицией, открытой к синтезу даже со своими кажущимися антагонистами (символизмом, авангардизмом, модернизмом) и востребованной в XX в.¹ Как и другие проявления неклассического (романтического и постромантического) литературного письма, натурализм лишь в силу недоразумения по-прежнему именуется у нас в стране «течением», «направлением» (причем тем течением «недолжного» характера, которое, по давней мысли Г. Лукача², свидетельствует о появлении форм «ложного объективизма» в период «идеологического упадка буржуазии» после 1848 г.), т.е. чем-то нормативным и доступным именно своего рода нормативистскому описанию, тогда как в действительности представлен писателями, чей натурализм весьма индивидуален, с одной стороны, а также претерпевает сложное развитие – с другой. Тем не менее, хотя имеются основания говорить скорее о натурализмах, чем о натурализме, в различных натурализмах просматривается нечто генетически и типологически общее.

Чтобы оценить натуралистский опыт Ги де Мопассана (1850–1893), который для отечественного литературоведения был и остается «реалистом» в советском понимании этой идеологемы (со времен статьи Ю.И. Данилина в понимании «положения Мопассана» по большому счету ничего не изменилось – см. том 3 академической «Истории французской литературы», 1959), требуется, по меньшей мере, сопоставление его произведений с творчеством старших современников, первопроходцев французского натурализма, братьев Ж. и Э. де Гонкур и Э. Золя.

В момент возникновения, в 1860-е годы, натурализм находился в тени популярности тех или иных писателей-романтиков. Если говорить о прозе, то это в первую очередь Виктор Гюго, напечатавший в 1860-е годы такие романы, как «Отверженные», «Труженики моря», «Человек, который смеется», а также Гюстав Флобер, парадоксально желавший вдохнуть в прозу на любую тему дух парнасской поэзии и даже музыки, блестящий узор «единственного точного слова в единственно точном месте».

Новое литературное поколение вдохновлялось модой на ударные тезисы секуляризованной идеологии («краса», «почва», «кровь», «эротика», «приспособление организма к среде», «прогресс», «эволюция», «выживание сильнейшего», обусловленность сознания материальным бытием, наследственностью, социально-классовым происхождением и т.п.) и соответствующим представлением о возможностях словесности как «эксперимента», «физиологического» и «социального факта», «реализма», отклика именно на «современную» жизнь и защиту «естественных» прав человека от церкви, «лицемерия» общественной морали, безнравственности буржуазного брака или капиталистической эксплуатации. Однако, в большей или меньшей степени вдохновляясь ими, натурализм в своих лучших проявлениях не был чем-то вторичным в отношении Дж.С. Милла, Ч. Дарвина, Г. Спенсера, О. Конта, И. Тэна, К. Маркса или даже Ф. Ницше (неоромантическое начало в натурализме 1890-х годов формируется под его несомненным влиянием), а вслед за ним Э. Маха, У. Джеймса и, в особенности, З. Фрейда (вдохнувшего в натурализм в 1900-е годы вторую жизнь), иллюстрацией позитивистских, марксистских или психоаналитических выкладок, и обладал собственным литературным измерением, разносторонними художественными возможностями для передачи «натурализации» человека, сознания, социальных отношений, творчества, художественного слова. Кроме того, нечто натуралистское было исходно присуще романтизму с его защитой подчеркнуто индивидуального, сенсуально окрашенного взгляда художника на мир.

Стихийная проблематизация литературного натурализма произошла во Франции под влиянием двух ярких романов: «Жермини Ласерте» (1865) Ж. и Э. де Гонкур и «Тереза Ракен» (1867) Э. Золя. Параллельно с ними фундамент русского натурализма

закладывают Иван Тургенев (промежуточная фигура между романтизмом и натурализмом), Николай Чернышевский (как литературный идеолог) и Лев Толстой. Речь идет о художественных возможностях описания постимперского человека, чей внутренний мир (в данном случае – сознание, психология) и социальное поведение могут быть максимально «точно» представлены «исторически» – как изменчивое скрещение наследственности, темперамента, эротических особенностей, природного и социального окружения, рода деятельности. Формирование по сути своей социально-биологического представления о человеке повышало значение писателя в роли «знатока жизни», «физиолога», «психолога», носителя «цепкого взгляда», подчеркивало важность внимания к детали и ее функциональности, «естественности» диалога. Иными словами, натуралисты желали видеть себя как объективистами, так и носителями особой искренности, художественной «правды» – создателями текста, который должен говорить сам за себя, а не быть продолжением «фантазий» (воображение, сочинительство, эффектный сюжет), площадкой авторской проповеди, обозначенной прямыми авторскими оценками персонажей или отступлениями.

Хотя натуралисты находились под большим или меньшим влиянием двух-трех поколений романтиков (молодой Золя зачитывался В. Гюго, Ж. Мишле, писал поэмы в духе А. де Мюссе; несомненно влияние романтизма Бальзака и Стендаля на натурализм), именно романтизм был избран ими, поначалу во Франции явными литературными маргиналами и «непризнанными», в качестве главного литературного противника. Причем это касалось не столько критики романтизма как такового, сколько романтических штампов или карикатуры, говорившей о ее создателях больше, чем об объекте отрицания. Насколько можно судить по многочисленным статьям Золя, наиболее удобны были для него в качестве литературных антиподов Жорж Санд, Гюго, Бальзак, Эжен Сю. Так, в одной из статей 1879 г. можно прочитать следующее: «Я рукоплещу Виктору Гюго как поэту, но готов спорить с ним как с мыслителем, как с воспитателем. Его философия, по-моему, не только темна и противоречива, исполнена чувств, а не глубоких истин, – она кажется мне еще и опасной, ибо оказывает вредное влияние на молодое поколение, ведет его к обманчивым миражам лиризма, к романтической экзальтации... У него все окрашено гениальной

риторикой... [но] лучше не допытывайтесь, что таится в его поэзии за словами и ритмами, – вы обнаружите там невероятный хаос, заблуждения, противоречия, торжественное ребячество и высокопарные глупости»³.

Эталоном антиромантизма, точнее требования преодоления романтических «штампов», стал для Золя роман Флобера «Госпожа Бовари» (1857), известность которому в немалой степени принес судебный процесс по обвинению автора в нарушении общественной морали. Если Золя не принимал христианского социализма Гюго и, споря с ним мировоззренчески, тем не менее был уверен, что тот гениален как создатель нового поэтического языка, то Флобер выразил сомнение именно в избыточности стилистики автора «Отверженных» и противопоставил этой, в его восприятии, неистовой романтике свою особую «классику», образец концентрации творческих усилий и особого эстетизма. Это, собственно, и позволило Золя назвать в 1875 г. «Госпожу Бовари» «кодексом нового искусства»⁴, а Мопассану заявить в 1885-м об этой «книге неумолимой точности и непогрешимой по исполнению» следующее: «Для него форма и была самим произведением. Подобно тому, как в человеке кровь питает тело и даже определяет его очертания, его внешний вид сообразно его расе и роду, так для него в художественном произведении содержание роковым образом налагает единственное и верное выражение, меру, ритм, весь облик формы... Обуреваемый этой безусловной верой в то, что существует лишь одна манера, одно слово для выражения известной вещи, одно прилагательное для ее определения, один глагол для ее одушевления, он предавался нечеловеческой работе, чтобы найти в каждой фразе это слово, этот эпитет, этот глагол»⁵.

Во-первых, в «Госпоже Бовари» Флобер, по мнению натуралистов, полностью избежал всего необычайного. Изгнав романтический вымысел, положительных и отрицательных героев, морализирование, он, как им казалось, построил свой «научный роман» на фактах, конкретном личном опыте. Иными словами, научно – то, что зафиксировано зрением. Но это не пошлое отражение в зеркале, а искусство наблюдения человеческой жизни, при котором внутренний мир овнешняется, привязывается к зрению персонажа, характеру его речи или движения. Все это подкреплено у Флобера личным знанием среды, костюма, физиологии, тонким

слухом, а также верой в совершенство ритма фразы, стремящейся точно передать образ зрительного ощущения. Нет такого явления новейшей жизни, по Флоберу, которого при надлежащем усилии нельзя перевоплотить в «поэзию» не только в согласии с личным восприятием, но и предельно сжато. Красота текста поэтому у него исключительно эстетическая, а не нравственная категория, качество хорошо сделанной вещи. Такое художественное вычерчивание вдвойне сложно, если берется за жизнь буржуазного человека – того, что, с точки зрения Флобера, заведомо тривиально и вульгарно. Во-вторых, натуралисты обратили внимание, что Флобер от лица автора не вторгается в повествование, не комментирует поступки персонажей и собственные взгляды, но как бы позволяет действующим лицам произвольно характеризовать самих себя. Подобная «безличность» осуществляется посредством тщательнейшей компановки сцен, деталей – и так тонко, что перед читателем предстает «сама жизнь, вправленная в рамку тончайшей ювелирной работы»⁶. В-третьих, Флобер, благодаря кропотливой работе по компоновке материала и превращению среды обитания персонажа в сюжетобразующий фактор, чужд морализирования – по чисто художественным соображениям отвечает только за совершенство исполнения и предоставляет читателю право самому, при наличии такой склонности, привнести в прочитанное мораль.

Однако все это не означало, что Флобер отсутствует в своей работе. «Госпожа Бовари» по своей манере – книга с секретом, авторская реализация идеи того, как пишутся и не пишутся романы и как в процессе работы человек постепенно уступает место художнику, который в словесном строе текста – везде и нигде. То есть Флобер до известной степени разводит в разные стороны «содержание» («что говорится») и «форму», «опыт слова» («как говорится»), ставит достоинство написанного в зависимость от его верности авторскому темпераменту, концентрации творческого виденья. Эту «книгу» каждый писатель носит в себе всю жизнь, всякий раз по-новому проецируя на новый материал. Поэтому Золя находил во Флобере художественную двойственность: поразительную тонкость наблюдателя (анатомирование действительности), везде выявляющую пошлость и – шире – эстетическую недостоверность любых проявлений буржуазности, с одной стороны,

и великолепие исполнения, целостность манеры, лирический дар писать стихи «ни о чем» – с другой.

Думается, Золя по существу не ошибался, хотя и зачислил «мэтра» в первопроходцы натурализма. В действительности же, отрицая романтизм и романтиков поколения 1830-х годов, Флобер воспроизвел романтизм на основании веры, внушенной ему, как думается, Т. Готье и другими парнасцами, – веры в сверхъестественные выразительные возможности слова, имеющей, правда, чисто человеческое, физиологическо-нервическое происхождение. Сам Флобер реагировал крайне раздражительно, когда его, по аналогии с живописцем Г. Курбе (напомним, что божемное словечко «реализм» возникло в 1857 г. именно в художественной критике), именovali «реалистом». Он не только утверждал, что написал «Госпожу Бовари» из ненависти к теории писателя Шанфлери, пропагандировавшего полотно Курбе, но и находил романтика нового типа в Золя: «И продолжаю настаивать, что вы чистой воды романтик. Скажу даже, что именно потому восхищаюсь вами и люблю вас» (письмо Золя от 4 июля 1879 г.)⁷. По пути Флобера, попытавшегося в романе о современной жизни сплавить вдохновение и точный расчет, прозу и поэзию, телесность и музыкальность, личный опыт и отстранение, пошел ряд натуралистов. Среди представителей этого, мы бы сказали, артнатурализма особое место принадлежит братьям Эдмону (Edmond de Goncourt, 1822–1896) и Жюлю (Jules de Goncourt, 1830–1870) де Гонкур.

Братья Гонкур происходили из состоятельной семьи кадрового военного, участника русской кампании и битвы при Ватерлоо. После смерти отца в 1834 г. братья (Эдмон родился в Нанси, Жюль – в Париже) воспитывались матерью, давшей им хорошее образование, а также внушившей вкус к старине, коллекционерству. Унаследовав значительное состояние, Гонкуры отказались от службы и занялись живописью, но затем, во время путешествия по Европе и Алжиру (1849–1850), когда они попеременно вели записную книжку, пришли к мысли о литературном творчестве. Революция 1848 г. и государственный переворот президента Луи Бонапарта, провозгласившего себя в 1852 г. императором Наполеоном III, были встречены Гонкурами достаточно равнодушно. Неудача первого, испорченного цензором, романа «В 18... году» (*En 18...*, 1851) делает их на время журналистами, чьи очерки современных нравов

и художественная критика вызвали неприязнь официальных кругов. С 1853 г. Гонкуры взялись за исследование культуры XVIII в. Из-под их изящного и нервного пера вышла целая серия историко-культурных сочинений: «История французского общества эпохи Революции» (1854–1855), «История французского общества в эпоху Директории» (1855), «История Марии-Антуанетты» (1858), «Дю Барри» (1860), «Женщина в XVIII веке» (1862), трехтомный труд «Искусство XVIII века» (1859–1875). Предприняв, как и Флобер в «Саламбо», путешествие в вымерший мир, Гонкуры стали своеобразными «мирискусниками». Как историков, их интересовали не масштабные события, а мир, запечатленный в интимных частностях – приватной переписке, предметах интерьера, эпиграммах, модных словечках, безделушках, семейных реликвиях. Иначе говоря, это история из осколков, она из принципа ничего не сообщает о «наиглавнейшем», о тех общедоступных сенсациях, которым посвящают себя современные Гонкурам (и презираемые ими) газеты. Несомненно, что Гонкуры как «историки нервов», влюбленные в век Ватто и Грёза, Шардена и Фрагонара, стилизуют прошлое, творят на основе искусно подобранных фактов художественное письмо и особую атмосферу. Мария-Антуанетта в их подаче не столько королева-мученица, сколько стержень декоративного панно. Ключ от загадки ее личности следует искать в коробочке с мушками. Словом, на историческом материале Гонкуры не объясняют прошлое, а обнаруживают его следы в себе, подчеркивая правду беллетризованной истории, личного видения, что позволяет им в 1861 г. отчеканить формулу: «История – это роман, который был; роман – это история, которая могла бы быть»⁸.

В начале 1860-х годов Гонкуры, в целом не меняя своих приемов, обратились к современности, в результате чего увидели свет такие художественно разнообразные романы, как «Шарль Демайи» (Charles Demailly, 1860) – повествование о молодом писателе и журналисте, гибнущем из-за злобы и эгоизма своей жены-актрисы, а также безжалостных нравов бульварной прессы; «Сестра Филомена» (Sœur Philomène, 1861) – жизнеописание монахини, ставшей сестрой милосердия в больнице, где в нее влюбляется хирург, который, получив отпор Филомены, спивается и гибнет; «Рене Мопрен» (Renée Mauperin, 1864) – о девушке с артистической натурой, брат которой, целеустремленный честолюбец, жаждет

жениться на дочери своей любовницы, для чего присваивает себе титул вымирающего аристократического рода (узнав о том, что остался в живых еще один представитель этого рода, и невольно став причиной его гибели, Рене умирает от горя и болезни сердца); «Жермини Ласерте» (Germinie Lacerteux, 1865) – история нравственного падения девушки из народа, служащей в Париже прислугой у старой аристократки; «Манетт Саломон» (Manette Salomon, 1867) – наброски жизни художественной богемы, на фоне которой описывается угасание таланта художника, наступившее вследствие его страсти к натурщице Манетт и последующей женитьбе на ней; «Госпожа Жервезе» (Madame Gervaisais, 1869) – «клиническое» исследование религиозного обращения свободомыслящей женщины, приехавшей в Рим для лечения своего ребенка, но затем, после пострига, перестающей быть «женщиной» и матерью.

После смерти младшего брата в 1870 г. Эдмон опубликовал еще четыре романа: «Девка Элиза» (La Fille Élisa, 1877) – историю девушки из низов, сделавшейся проституткой, совершившей убийство, а затем сошедшей в тюрьме с ума; «Братья Земганно» (Les Frères Zemganno, 1879) – о жертвенной любви старшего брата-циркача к младшему, пострадавшему от выполнения смертельно опасного трюка; «Актриса Фостен» (La Faustin, 1882) – о гениальной актрисе, испытывающей в отношениях с близкими возможности своего сценического перевоплощения; «Шери» (Chérie, 1884) – развернутый этюд на тему обостренной восприимчивости аристократки, молодой светской дамы, умирающей в 20 лет.

Сообща собрав материал, обсудив план и основные сцены, наметив задание на рабочий день, Гонкуры писали очередной фрагмент книги, над которой трудились, по отдельности. Позднее написанное сопоставлялось, и за основу брался более разработанный вариант. Эдмон, лучше, чем брат, представлявший себе композицию в целом, вносил в отобранный вариант лучшие места из отброшенного, был «сочинителем», тогда как Жюль осуществлял постраничную шлифовку стиля. Гонкуры понимали друг друга с полуслова, и поэтому многие считали, что «о них надо говорить как об одном выдающемся писателе» (Э. Золя).

Общая черта всех романов Гонкуров – интерес к биологической природе человека, которая как магнит собирает вокруг себя особое пространство и пронизывает его своими токами, окрашивает

в постоянно колеблющиеся тона и полутона. Гонкуровский персонаж пишется с реальной модели (прототип Жермини – старая служанка писателей), но при этом представлен косвенно, отражен в самых разных «фактах» и деталях быта. Эти скорректированные материальностью мира лучи и направляются Гонкурами – поэтами человеческой природы, но не ее философами – в рамки, структурируются, становятся уже в виде полуприроды-полуфантазии отпечатком их собственного умения чувствовать и наблюдать. Научность манеры в данном случае – это верность своим «нервам», темпераменту, которые, в отличие от воображения, не способны обмануть читателя, передают ему через рисунок слов дрожь писательского сердца, влюбленного в самые разные проявления жизненности. Гонкуры не только не шлифуют свой стиль, но намеренно – за счет инверсий, грамматических неправильностей, неожиданных неологизмов, предметных лейтмотивов – то убыстряют, то замедляют его, делают шероховатым. Тем не менее Гонкуры выбирают для своих «книг отражений» не любой, а по-своему исключительный материал. В центре их этюдов «на открытом воздухе» (или на пленэре, как сказали бы французские импрессионисты) – история болезни, ведущей к вырождению и гибели.

Болезнь у Гонкуров – не только элемент сюжетостроения, скоросшивания выпуклых фактов-пятен, не только острый невроз, следствием которого может стать компенсация неудовлетворенных желаний в виде насилия или экстаза, но и загадка простой души, личности, от природы тонко чувствующей, но попавшей в губительные для себя социальные условия. Специально отметим, что в центре гонкуровских романов (как, впрочем, в центре интересов натурализма в целом, достаточно вспомнить «Терезу Ракен», «Анну Каренину», «Жизнь», «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», «Эффи Брист», «Сестру Керри») – женщина. Моментами это роковая разрушительница творческого начала в мужчинах, «волчица», моментами – жертва пола и связанных с ним иллюзий или всеуравняющий принцип вселенной («смерть»), но главным образом – весьма нестойкое, хрупкое, дыму подобное воплощение жизненности, присущее, отметим, обоим полам.

Начав с этюдов о женщинах из народа, Гонкуры постепенно перешли к выполнению, как им казалось, более сложной задачи (о чем Э. де Гонкур объявил в предисловии к «Братьям Земганно») –

натуралистскому роману об аристократке, об импульсивности, прошедшей через фильтры культуры. Тезис об особой сложности сознания великосветской дамы и его реализация в романе «Шери» оказались чуждыми Золя, для которого натурализм был прежде всего связан с темой низов общества. В свою очередь, Гонкуры полагали, что из-за показа заведомой «грязи» в романе «Земля» (1887) метод Золя исчерпал себя, в силу чего приложили усилия к тому, чтобы в газете «Фигаро» 18 августа 1887 г. младонатуралисты напечатали так называемый «Манифест пяти», призывавший к преодолению крайностей золаизма.

И в целом Гонкуры были по-литераторски активны. Им удалось сформировать вокруг себя артистическую среду, оказывать поддержку литературной молодежи. Так, к примеру, первый натуралистский роман Золя («Тереза Ракен», 1867) был задуман как отклик на «Жермини Ласерте»; в связи с выходом романа Й.-К. Гюисманса «Наоборот» (1884) Э. де Гонкур записал в дневнике: «“Наоборот”... кажется мне книгой моего любимого сына, где дан силуэт нареченного Шери»⁹.

В 1890 г. Э. де Гонкур учредил «Академию Гонкуров» (ее 10 членам ежегодно выплачивалось денежное пособие) и «Гонкуровскую премию» (присуждаемую с 1903 г.) – вплоть до сего дня одну из самых престижных литературных наград во Франции.

Еще в 1860-е годы Гонкуры устроили у себя в доме литературный кружок, к которому принадлежали Г. Флобер, Т. Готье, Т. де Банвиль, Ш.-О. Сент-Бёв, И. Тэн, Э. Ренан. С 1874 г. Э. Гонкур регулярно встречался с Г. Флобером, Э. Золя, И. Тургеневым, А. Доде на «обедах пяти». Если добавить, что, помимо этого, братья посещали салон принцессы Матильды Бонапарт (кузины Наполеона III), а также долгое время устраивали знаменитые литературные обеды у парижского ресторатора Маньи (1862–1875), то становится очевидным, что гонкуровская осведомленность о происходящем в литературном мире была поразительной. Свои наблюдения о писателях, писательстве, людях искусства братья заносили в совместный «Дневник» (Journal, полное изд.: 1956–1959). Его вел Жюль, а после кончины брата Эдмон. В 1887 г. были опубликованы первые три тома (за 1851–1870 гг.), в 1890–1896 гг. – еще шесть томов. Хотя и пристрастный, местами язвительный, «Дневник»

представляет собой бесценный материал для понимания французской литературной жизни 1851–1896 гг.

Именно в «Дневник» Гонкуры заносят записи о своей эстетике творчества. Признавая гениальность «мистического ясновидения» Бальзака, они помечают вместе с тем, что современная литература должна основываться на обостренной способности наблюдать: «Натура и наблюдательность – только это и есть во всяком искусстве»¹⁰. В подобной живописи сплетены физиология и поэзия. Цель данного сплетения – открытие «красоты совершенно современной, красоты неправильных линий, горящего взгляда, страстного выражения, красоты живого лица». С позиций «литературы нервов» даже Флобер, их ближайший друг, уже в начале 1860-х годов кажется братьям несовременным. Стремление к безличию выдает в нем «средневековца»: он обращен вспять, ему чужда новейшая цивилизация. Флобер создает мраморный эквивалент реальности, но его текст слишком холоден, остается примером «титанического усилия», прекрасным «реализмом» греческого торса без головы.

На вкус Гонкуров, XIX век – столетие «лихорадочного трепета жизни» – должен быть описан не со стороны, а пропущен через авторское сознание: «...литература, постоянные наблюдения... это постоянное ежедневное анатомирование своего я... Самоисследование... невероятная чувствительность... с нас словно содрана кожа, мы бесконечно ранимы,язьки, беззащитны, мы содрогаемся и кровоточим при малейшем прикосновении жизни. Сердце у нас истончено анализом»¹¹. Снять с вещей буржуазную ретушь, оправдать через художника город, цивилизацию в целом, показать «низкое» так, чтобы высокое стало еще выше, – такова, по Гонкурам, задача современного писателя. Поставив в центр природы творчества вместо цельности «языка» переливчатость «нервического слова», Гонкуры и опубликовали свою «Госпожу Бовари» – «Жермини Ласерте».

Этот компактный и написанный от третьего лица роман состоит из 70 главок. Несмотря на внешнюю простоту и верность авторов стратегии «кейса», «клинического анализа болезни», по художественному исполнению он весьма сложен. Гонкуры берутся показать, что в судьбе девушки из народа проступают черты высокой, не уступающей эпохе классицизма, трагедии.

Жермини – из семьи лотарингских ткачей, поздний ребенок больного отца и ласковой к дочери верующей матери. Попав после ранней смерти родителей в Париж, в 14 лет она сталкивается, подрабатывая в кафе, с грубостью и низостью парижских нравов. Затем ей удается устроиться служанкой к старой деве аристократке госпоже де Варандейль и на время найти утешение в вере. Однако, влюбившись в перчаточника Жюпийона, Жермини, чтобы удержать подле себя этого порочного и капризного сына лавочницы, идет на любые унижения, а также начинает обворовывать свою хозяйку. Когда любовник бросает ее, Жермини, полная всё возрастающего болезненно-нервного возбуждения, неотвратимо опускается всё ниже, пока не гибнет от болезней, алкоголизма. Только после кончины Жермини (описание парижского морга и кладбища дано Гонкурами с редкой силой) ее хозяйка узнает о «парижских тайнах» прислуги.

История Жермини, взятая сама по себе, имеет как конкретный, так и обобщенный характер. Жермини – двойственная натура. Причина ее страданий в нервной конституции, где болезненность (продолжение отцовского начала) неотделима от душевной тонкости (переданной от матери). У Жермини (см. фр. *germe* – зародыш, семя, росток) – задатки Женщины. Она по-своему непорочна, возвышенна. Ее подлинное призвание – материнство. Под стать природной чистоте и чувствительности Жермини: она задыхается в среде городских люмпенов, которых отличает порочность, жадность, душевная убогость. Однако то, что является достоинством этой «голубки со сломанным крылом», служит и причиной ее мучений. Именно потому, что Жермини – женщина с пылкой натурой, она обречена на страдание и не вырвется «за стены». Чем сильнее страсть к Жюпийону, человеку, овладевающему женщиной, чтобы ее презирать, тем больше ослабевает перед стихийным физиологическим началом воля Жермини. Этот пробужденный к жизни грозный демон любви буквально сжигает ее, приводит к деградации. Перед читателем страшная картина рокового перерождения любви в болезнь и поиски смерти. Почему страдает Жермини, по своим задаткам предназначенная для лучшей участи?

Гонкуры не дают на этот вопрос однозначного ответа. В чем-то – это вина жестокой среды, социального окружения, не желающего знать, что такое любовь, в чем-то – вина Парижа,

города, который «воспитывает, переделывает, шлифует», но одновременно, развивая болезненную чувственность, убивает «естественного человека»; в чем-то – вина самой Жермини, чье самоотречение приобретает уродливую форму. Помимо натуралистических мотивировок, в романе намечено другое объяснение. На него намекается в первой же главе. На полке камина госпожи де Варандейль – несколько безделушек. Среди них подсвечник, украшенный позолоченным колчаном Амура, и часы, которые венчает фигурка бегущего Времени с протянутой вперед косой. Иначе говоря, именно в любви человек наиболее беззащитен перед «жаждой богов», наиболее уязвим и одинок. Обратная сторона любви – смерть. В этом смысле Жермини само воплощение человеческого удела, страдания жизни.

Нелишне напомнить, что роман кончается метаморфозой. После посещения анатомического театра (где находится тело Жермини), этих подмостков трагедии человеческого существования, госпоже де Варандейль является поначалу образ мучающейся перед ссылкой в небытие плоти, но затем – образ «блудной дочери», в смерти очистившейся от «греха» любви и снова обретшей в лоне всепримиряющей природы «невинность» и упокоение. Жертва Жермини как бы принята. Последняя глава романа – подобие реквиема. Тот Париж, который еще недавно был преследователем Жермини, перед лицом ямы (Жермини зарыта в безымянную могилу для бедных, над ней нет креста) поет ей теперь песнь любви, общую для богатых и бедных. Эта метаморфоза возвращает читателей к фигуре госпожи де Варандейль. Обнаруживается, что история жизни Жермини отражена в другом жизнеописании, являющемся композиционным стержнем романа и тем инструментом, благодаря которому авторы стилизуют свой главный материал. Госпожа де Варандейль – лишенная родительского тепла дочь аристократа и актрисы. Всю жизнь она была страдальцей и без остатка жертвовала собой другим – эгоисту-отцу (превратившему дочь в служанку), семье брата, знакомым. Пережив всех близких, эта опоздавшая родиться дама XVIII в. посвятила себя почти что античному культу мертвых, уходу за могилами дорогих покойников. Полученное воспитание и пережитые лишения научили госпожу де Варандейль, не верившую в Бога, невозмутимой стоической мудрости. Совмещавшая уважение к равенству с аристо-

кратическими предрассудками, она не умела прощать – дурной поступок ранил ее навсегда.

Открыв секрет своей служанки, госпожа де Варандейль должна была бы вычеркнуть ее из своего сердца, но неожиданно, как намекают Гонкуры, прозрела в Жермини свое «другое я». Обе страдают в своем естестве, обе обмануты жизнью. Хозяйка свою неудовлетворенную потребность быть любимой подавляет, отрекается от плотского начала, живет воспоминаниями, у нее нет слабостей. Служанка, как и ее госпожа, всем жертвует ради любви, но, лишенная возможности быть женой и матерью, слишком слаба и даже порочна, чтобы противиться искушениям естества. И то и другое по логике романа – крайности, ведущие к самообману. Однако Гонкуры, отказываясь от всякой иронии, не ставят точку там, где останавливается Флобер, на фоне предсмертных мучений Эммы Бовари эффектно сообщаящий читателям о разгадке «кражи картофеля». Явно споря с религией природы Ж.-Ж. Руссо, а также христианством Гюго (которого, как они выражались, за «вещание на Синае» никогда не любили), Гонкуры заканчивают повествование подобием проповеди, которую ведут от лица Парижа (гл. 69) и госпожи де Варандейль (гл. 70).

Свою наследственность и физиологию не выбирают, само появление человека на свет предполагает страдание. В этом хозяйка и служанка, «искалеченные птицы Венеры», по-республикански равны. Однако госпожа, в отличие от своей подопечной, становится способной к глубинному пониманию происходящего. В конечном счете она впервые в своей жизни прощает обиду, прощает Жермини так же, как принимает ту в свои объятия сильный, как смерть, Париж. Хозяйка учится у прислуги не только бескорыстия любви, но и смирению. Она знает теперь, что возможности любви шире любви-привычки, эгоистической любви, и готова думать и говорить об этом, благодаря чему надгробное воспоминание госпожи де Варандейль о Жермини становится не только плачем своего рода жены-мироносицы, которой, правда, не видать Воскресения (похороны Жермини слегка стилизованы под соответствующие фрагменты Евангелия), но и гарантией романного искусства самих Гонкуров. Правда романа не тождественна правде жизни.

Итак, Жермини пострадала и незаслуженно, как отверженная матерью-природой и жестоким обществом, и в некоем высшем

смысле провиденциально, в силу предназначения, рока. Из марионетки страсти она становится подлинно трагической фигурой, чистой жертвой, самым страданием мира. Мудрость же госпожи де Варандейль, по замыслу Гонкуров, в том, что именно она привнесла в понимание безжалостной современной истории о женщине из низов блески изящества, тонкости эстетического чувства, которые нет-нет да и передались ей по наследству от тех, кто родился до 1789 г., и этим вызвала Жермини к новой жизни в роли *героини* повествования. По контрасту с ней Фостен, способная на сцене блестяще перевоплотиться в Федру или Андромаху, в жизни оказывается «только актрисой», женщиной, в которую природой заложен, как обнаруживается, некий обезьяний дар подражания.

Совмещение «клинического» материала с элегантностью его подачи, осуществленное Гонкурами, должно обратить наше внимание на то, что натурализм во Франции весьма гибок, разнообразен, способен порождать свою идею «классики».

На фоне этой натуралистской классики Эмиль Золя (Émile Zola, 1840–1902) – явный романтик от натурализма. Именно под влиянием стихийного, пассионарного Золя натурализм в полной мере осознал свое высшее предназначение по созданию натуралистской эпике, семейных и национальных саг, циклов романов. Написанное им знало свои взлеты и падения, но в этой неровности творчества проявилось присущее Золя постоянное искание нового. Без Золя, чей стиль сложно сочетал черты утвержденного им в разных видах натурализма, а также обновленного романтизма и протосимволизма, невозможно представить движение французской прозы от XIX в. к XX в. Помимо того что Золя был знаком со старшими современниками – Флобером, Гонкурами, Тэном, Тургеневым, от которых во время продолжительных разговоров на литературные темы многое воспринял, он обладал собственным чутьем к улавливанию того, что носилось в воздухе и так или иначе корректировало представление о современном типе письма (анализ истории природы у Ж. Мишле, пленэры Э. Мане, импрессионистов, мода на фотографию, теории «расы, среды, момента», а также национальной картины мира И. Тэна, различные теории эволюции – от Ламарка до Дарвина, труды по наследственности П. Люка, переводы из Толстого и Достоевского, появившиеся в 1879–1888 гг.).

Золя был и писателем, попробовавшим себя во многих литературных жанрах (включая драму, политическую публицистику, литературную и художественную критику), и социальным реформатором, моралистом. Вдохновленный резонансом проповеди Льва Толстого, в своих последних, полупублицистических романах (цикл «Три города», *Les Trois Villes*: романы «Лурд», «Рим», «Париж», 1894–1898; неоконченный цикл «Четыре Евангелия», *Les Quatre Évangiles*: «Плодовитость», «Труд», «Истина», 1899–1903) он, придерживаясь на протяжении творческого пути республиканских и антиклерикальных взглядов, начинает проповедовать идею земной религии. Этот утопический идеал отстаивает в цикле «Три города» «неверующий священник» Пьер Фроман. Второй цикл остался незаконченным из-за внезапной смерти Золя. Он скончался из-за неисправности дымохода в своей парижской квартире, отравившись угарным газом.

Добившись к концу 1880-х годов общественного и литературного признания (орден Почетного легиона в 1888 г.), Золя, по примеру Гюго, стал активно вступаться за «униженных и оскорбленных». Так, прогремело его открытое письмо президенту Франции Ф. Фору в защиту А. Дрейфуса, напечатанное 13 января 1898 г. в газете «Л'Орор» (издатель Ж. Клемансо, будущий президент Франции, озаглавил публикацию «Я обвиняю», *J'accuse*).

В 1894 г. офицера французского генштаба Альфреда Дрейфуса (1859–1935) арестовали по обвинению в шпионаже в пользу Германии. В марте 1896 г. его приговорили за измену к пожизненной каторге на Чертовом Острове во Французской Гвиане. Национальность Дрейфуса (он был евреем), чье дело получило широкую огласку и раскололо общество на «дрейфусаров» и «антидрейфусаров», способствовала сильному всплеску антисемитизма. Заинтересовавшись процессом в 1897 г. и придя к заключению о невиновности офицера, Золя не только потребовал отмены приговора, выступив в прессе с обличением антисемитов, но и подвергся «за оскорбление Военного трибунала» судебному преследованию. В результате ему пришлось в июле 1898 г. бежать в Англию и скрываться там до июня 1899 г., когда начался пересмотр дела, закончившийся оправданием Дрейфуса и его возвратом на военную службу (1906).

Золя родился в Париже в 1840 г. Его отец – инженер-итальянец, обосновавшийся в Марселе в 1830 г., мать Э.-О. Обер – дочь небогатого парижского торговца. В 1843 г. семья переехала в Экс-ан-Прованс, где Франсуа Золя, талантливый строитель железных дорог и других гражданских сооружений (одна из улиц Экса носит его имя), отвечал за прокладку оросительного канала по своему проекту. После смерти отца в 1847 г. Золя пять лет учился в частном пансионе Нотр-Дам, а также в коллеже Экса (до 1857 г.), где сблизился с будущим художником Полем Сезанном, начал писать стихи. Поступив в парижский лицей Людовика Святого (1858), Золя болезненно переживает разлуку с югом и друзьями. Дважды провалившись при сдаче экзамена и не став бакалавром, он работает писцом в канцелярии, живет в крайней нужде на случайные заработки, но при этом продолжает писать новеллы и поэмы. Три из них («Родольфо», «Эфирная», «Паоло»), объединенные в цикл «Комедия любви», посвящены диалектике любовного чувства: грубо чувственной земной страсти – в одном случае, борьбе «зверя» и «ангела» любви – в другом, идеальному измерению жизни – в третьем. При чтении Данте у Золя возникает замысел поэмы «Цепь бытия» в трех частях («Рождение мира», «Человечество», «Человек и будущее»).

Устроившись в 1862 г. упаковщиком книг в издательство «Ашетт», Золя получает возможность следить за книжными новинками, работает над новеллами для сборника «Сказки Нинон» (*Contes à Ninon*, 1864), а также задумывает роман «Исповедь Клода» (*La Confession de Claude*, 1865), выросший из переписки с друзьями юности П. Сезанном и Ж.-Б. Байю. Этот роман усиливает постромантические тенденции в творчестве Золя, намеченные в новелле «Та, что меня любит» из «Сказок Нинон», которая посвящена трагедии молодой девушки – то «феи» в ярмарочном балагане, то падшего существа вне его.

В «Исповеди Клода», написанной под влиянием идей Ж. Мишле («О любви»), предпринят анализ любви-ненависти нищего парижского художника к пригретой им проститутке. Хотя роман, представляющий собой большую «поэму» в письмах, по общей смятенной интонации, сентиментальным восклицаниям, теме борьбы между грезой («брачный союз души и тела») и действительностью (патологическая порочность Лоранс) напоминает

романтические исповеди «сына века» в духе А. де Мюссе, его романтизм весьма условен. Перед читателем прежде всего столкновение двух темпераментов, двух типов «нервности»: непорочного творческого начала жизни, даже в его жизненном падении, олицетворенного Клодом («...я... словно звучащее тело, вибрирующее при малейшем прикосновении»; «Я понимаю свою плоть, понимаю свое сердце...»), и «души, навсегда уснувшей», начала бездеятельного, расслабляющего волю к творчеству и потому безоговорочно порочного (Лоранс). Клод, долгое время совмещая в себе два типа существования («внизу» и «наверху» – «оба живые и страстные»), в конечном счете бросает Лоранс (ее удел – «каменный пол анатомического театра»), чтобы обрести себя в «утренней заре творчества».

Переход от романтического натурализма «Исповеди Клода» к более последовательному натурализму романа «Тереза Ракен» (Thérèse Raquin, 1867) дался Золя сравнительно легко. 1860-е годы для него – время увлечения Флобером, Гонкурами, Тэнном, Дарвином (французский перевод «Происхождения видов путем естественного отбора» – 1864 г.), живописью Мане (благодаря Мане Золя был своим в артистической среде, познакомился с О. Ренуаром, К. Моне, К. Писсарро, Э. Дега, А. Фантен-Латуром и др.), новаторское полотно которого «Завтрак на траве», выставленное в «Салоне отверженных» (1863), становится знаменем молодых живописцев. Популяризируя всё новое («Жермини Ласерте», 1865; «И. Тэн как художник», 1866; «Господин Мане», 1866; «Эдуар Мане», 1867), Золя интенсивно занимается журналистикой. Именно в многочисленных статьях 1860–1870-х годов (они собраны в сборники: «Что мне ненавистно», 1866; «Экспериментальный роман», 1880; «Натурализм в театре», 1881; «Романисты-натуралисты», 1881) он утверждает эстетику своего «натурализма». В 1875–1880 гг. по рекомендации Тургенева статьи и очерки Золя печатает либеральный «Вестник Европы». Впервые появившись именно в русском переводе, ряд статей из этого цикла («Парижские письма»), где слово «натурализм», как правило, переводилось на русский язык как «реализм», был включен автором в книгу «Экспериментальный роман». Первая публикация романа «Проступок аббата Муре» также состоялась в «Вестнике Европы» (январь – март 1875 г.).

В статье «Прудон и Курбе» (1865) Золя говорит о том, что «художественное произведение – это кусок жизни, увиденный через темперамент»¹². Отрицая политическую интерпретацию живописи Курбе, данную П.-Ж. Прудоном, он настаивает «на свободном выражении ума и сердца художника», физиологичности романа («Такая литература – одно из проявлений нашего общества, беспрестанно сотрясаемого нервной дрожью»¹³), множественности художественных миров. В статье о Тэне этот позитивист не только приветствуется за беспристрастие («...не становитесь ни моралистом, ни социалистом»), но и критикуется за малый интерес к личности писателей: «Для меня художественное произведение – это сам создавший его человек»¹⁴; «Я хочу, чтобы [человек] каждый раз создавал нечто совсем новое, не считаясь ни с чем, кроме собственного темперамента, собственного восприятия вещей». Красоту поэзии, «выделяемой организмом», всегда новую, всегда меняющуюся, Золя противопоставляет «картонным небесам» романтиков: «Красота живет в нас самих, а не вне нас»; «Сюжет... повод для того, чтобы писать»¹⁵.

В 1870-е годы Золя не отступает от этих позиций, хотя и модифицирует их. Для него несомненно, что «метафизический человек умер»¹⁶. Соответственно, экспериментальный, или натуралистский роман – это роман без всяких иррациональных и сверхъестественных объяснений, он опирается на фиксацию всего происходящего в жизни органами чувств. Еще раньше Золя, в целом восхищаясь Бальзаком, не принимал у него (набросок «Различия между Бальзаком и мной», 1868) верность идеализму и католицизму, а также героев типа Вотрена; свою же авторскую позицию (в письме А. Валабрегу, получившем название «Экран», 1864) сравнивал со стеклом определенного цвета, разделяющим внешний мир и сознание художника.

Отбрасывая романтизм за «предвзятую мысль об абсолюте» и противопоставляя писателю-идеалисту («имеющему претензию идти от неизвестного к известному») писателя-экспериментатора («который идет от известного к неизвестному»), Золя в статье «Экспериментальный роман» (1879) тем не менее замечает, что все «писатели второй половины века как стилисты – родные дети романтиков». В статье «Письмо к молодежи» (1879) Золя настаивает на обновлении непоследовательного натурализма романтиков

1830-х годов, все еще смотрящих в сторону XVIII в.: «Романтизм предстал перед нами как естественное преддверие широкого движения натурализма»¹⁷. Воображение, утверждает Золя в статье «Чувство реального» (1878), призвана сменить «передача натуры». Она складывается из чувства реального («В нашу эпоху все зависит от темперамента...») и личной манеры письма. Натуралист не отрицает вымысел, но требует – в результате личных наблюдений над средой – его естественности: «Писатель должен направить все свои силы на то, чтобы реальное скрыло вымысел»¹⁸. Подчеркнем, что Золя создавал определенную условность наименования, которое получил утверждаемый им тип творчества. «...И вот я привык к приемам... как бы это определить? – к приемам *зазывалы*... Поверьте, что мне, так же как и вам, кажется смешным это словцо *натурализм*, однако я буду повторять его, потому что публика верит в новизну явления, только если оно как-нибудь окрещено... да, моя работа журналиста – это и есть тот молоток, что помогает мне продвигать мои произведения», – говорил он в 1877 г. Э. де Гонкур¹⁹.

Первым программным натуралистским произведением Золя стал роман «Тереза Ракен». Двое любовников, Лоран и Тереза, мечтая о счастливом браке, решаются на убийство Камилла (мужа Терезы). Когда же убийцы женятся, бывшая страсть под знаком совместно пролитой крови сменяется почти что сумасшествием, желанием убить друг друга. «Научная» аргументация автора в энергичном предисловии («Тереза и Лоран – животные в облике человека, вот и все...»; «изучить не характеры, а темпераменты»), равно как и шокирующий эпиграф из Тэна (о тождестве психических и химических процессов), были направлены на привлечение к роману внимания. Этот ход удался. Пресса обвинила автора в болезненном интересе ко всему патологическому, но за счет этого он добился известности. Правда, ценой того, что художественная оригинальность этого романа (Флобер назвал его «жестоким и прекрасным») так и осталась непонятой, а автор обрек себя на обвинения в грубом физиологизме, недооценке социальных и психологических характеристик персонажей и т.п.

Между тем, наряду с уязвимыми местами (навязчивая гротескность ряда сцен), роман запомнился именно тем, что выявлял многозначность бессознательных импульсов, в результате чего

образ вроде бы заурядной женщины получал неожиданную глубину и даже мифологическое измерение. Тереза невиновна, даже невинна, как биологическое существо – до поры до времени дремавшая «африканская» кошка. Она мстит обществу за свое природное женское достоинство, принесенное в жертву больному мужу, его деспотичной матери, темной лавке с товарами. Вместе с тем, приняв участие в пролитии крови, она запускает в действие некий наследственный, уходящий своими корнями в эпоху матриархата атавизм. Он не только преобразует хранительницу мещанского очага в жрицу неистовой любви, но и пробуждает в ней безумие. У Терезы наступает паралич воли, она как бы загипнотизирована своей тенью, и это «другое Я» начинает грезить об убийстве Лорана. Так преступление, поначалу казавшееся Терезе самым острым наслаждением, приобретает облик зловещей галлюцинации, облик смерти. Похожая метаморфоза происходит и с Лораном. В результате оба предпочитают покончить с собой, нежели терпеть дальнейшие мучения от рокового «ангела-мстителя» уже не чужой, а своей крови. Символами этой «красной смерти» в романе становятся шрам на шее, и кот из ночных кошмаров, и вода Сены – бурлящая, непроницаемо-темная. Не оправдывая и не обвиняя Терезу в этом натуралистическом «Преступлении и наказании», Золя показывает, как мещанство, в лице различных «лжемужчин», стремящееся лишь к покою и праздности, обманывает тоскующую по любви деятельную натуру и само обманывается в своей физиологической состоятельности.

С 1868 г. Золя собирает материал для 20-томного цикла романов «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история семьи при Второй империи» (*Les Rougon-Macquart, l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, 1871–1893), действие в котором охватывает 1851–1870 гг. Первый из них, «Карьера Ругонов» (*La Fortune des Rougon*), начал печататься в газете летом 1870 г., но из-за событий Франко-прусской войны и Парижской коммуны вышел отдельным изданием лишь в октябре 1871-го. К восьмому роману серии («Страница любви», *Une page d'amour*, 1878) приложен рисунок генеалогического древа; при публикации заключительного романа («Доктор Паскаль», *Le Docteur Pascal*, 1893) Золя это «древо» уточнил. Авторский замысел помогают понять «Первоначальный план издания» (в 1869 г. предполагалась

серия из 10 романов; в 1875 г. план расширился до 20 книг), предисловие к «Карьере Ругонов» и подзаголовок цикла.

В основу систематизации материала положено действие наследственности, для чего Золя специально штудировал труды П. Люка («Трактат по естественной наследственности»), Ш. Летурно («Физиология страстей»), Ч. Дарвина. «Человеческая комедия» стала литературной моделью, но Золя специально оговорил различие между собой и Бальзаком («Моя история будет больше научной, чем социальной»), поскольку замыслил описать Вторую империю в виде гигантского организма. Золя не намерен знать никакого другого времени, кроме биологического, а оно – что относится к природе и социуму в равной степени – развивается циклически. Носитель этого времени – семья, мерка не только индивидуальной, но и общественной телесности. Поскольку Ругон-Маккары поражены наследственной болезнью, то роковым образом это заболевание передается и империи Наполеона III, отчего та гибнет. Этот социально-биологический процесс – подобие неотвратимой катастрофы, от поколения к поколению ускоряющейся, но до определенного момента скрытой за фасадом показного буржуазно-капиталистического процветания. Золя не поясняет, отчего разложение конкретной семьи становится проклятием всего общества. Поэтому на исходных позициях биология (больная кровь) у него романтизирована.

Однако при чтении романов цикла читатель начинает догадываться, что этот грозный «вирус», передающийся от тела к телу, заражающий всех и вся, является оборотной стороной безудержного «аппетита» буржуазии к обогащению. Проклятие наживы произвело на свет грубых, или «жирных», по Золя, людей, узаконило низменные удовольствия, насилие сильного над слабым, мужчины над женщиной, человека над природой, но главное – переродило и исказило естество. Поруганные любовь, материнство, детство, земля, труд вызывают об отмщении и очищении, об «апокалипсисе нашего времени», о выходе на арену естественной истории, завершившей имперскую фазу развития, анонимных («подземных») сил голода, эроса, крови и даже техники, самих «гуннов» новейшей цивилизации. Каждый роман «Ругон-Маккаров» посвящен возмездию в действии и актам этой космогонической драмы – драмы самоотрицания, самопоедания. Одним из тайных агентов этого самоотри-

цания становится основа природной жизни и самое человеческое из чувств – любовь. Она, трансформируясь в насилие или в культ наслаждения, перерастает в индивидуальное, а также социальное влечение к смерти. Золя настаивает, что он не политик, а естествоиспытатель, и по преимуществу придерживается этой позиции, подчеркнув ее названием последнего романа («Доктор Паскаль»), где намечена вера в «восход солнца», в грядущую регенерацию общества на путях преодоления эгоистического индивидуализма. Однако писатель нередко отступает от декларируемой им научности и безличности метода. И тогда в нем заявляет о себе «пророк», квазихристианский моралист, бичующий современные пороки и вырождение, ждущий спасения то от простых людей труда, незаметных капитанов эволюции, то от чудес современной техники, способной сплотить вокруг себя здоровые силы человечества, то от некоего анархического коллективизма. Наличие нескольких измерений делает лучшие произведения Золя одновременно конкретными и символическими.

Так, образ Нана – его прототип восходит к роковой женщине «Кузины Бетты» Бальзака – из одноименного романа (Nana, 1880) имеет множество измерений. Нана – и женское тело (сводящее с ума весь Париж), и бездарная дива (чья слава указывает на место эротики в индустрии развлечений), и губительница империи (топчающая ногами мундир камергера Мюффа), и олицетворение полового безумия, роковым образом переходящего в безумие войны (крики «В Берлин!» в заключительной главе), и Богиня (новая Венера), и невольная мстительница за всех социально «обездоленных», и подобие апокалипсической саранчи или Вавилонской блудницы («золотая муха», чей любовный укус смертелен), и требующее кровавых жертвоприношений божество (Нана – одно из имен Астарты).

Социально-биологическое разложение Второй империи прослежено в «Ругон-Маккарах» по работе крови в трех поколениях. Брак невротической Аделаиды Фук, дочери богатых огородников из Плассана, с крестьянином Ругоном привел к появлению на свет детей и внуков, всячески преуспевших при правлении Наполеона III. Связь же с контрабандистом и пьяницей Маккаром имела иное продолжение – деградацию и вырождение, свойственные уже не потомкам идущего вверх, к успеху, Пьера Ругона, а низам общества

(пролетариям, крестьянам), опускающимся все ниже и ниже. Именно на основе действия этих двух разнонаправленных наследственных векторов Золя намеревался «показать человека наших дней целиком». Всего цикл насчитывает около 1200 персонажей. В нем представлен громадный организм. Общим для этих биологически взаимосвязанных «кусков» парижской и провинциальной жизни является действие некоей зараженной крови, переносящей бациллы разложения от одного социального органа к другому. Угнетенная и обесчещенная цивилизацией природа мстит за себя, взрывается алкоголическим («Западня», Pot-Bouille, 1882), половым («Нана»), денежным («Деньги», L'Argent, 1891), военным («Разгром», La Débâcle, 1892) и даже артистическим («Творчество») безумием.

Особый статус в художественном мире Золя имеет рукотворная среда, как бы жаждущая обособиться от *падшего* человека, жаждущая более гармоничного существования. Однако от людей биржам и шахтам, вокзалам и крытым рынкам передалась не только созидательная энергия, не только те или иные желания (включая любовь), но и импульс насилия, вследствие чего эти порой оживающие материальные существа (таков локомотив с женским именем «Лизон» в романе «Человек-зверь») вырываются из-под контроля, грозя привнести хаос в среду, ранее при их помощи структурированную.

Большинство томов цикла «Ругон-Маккары» представляют собой динамичные социально-бытовые романы. В наиболее ярких из них имеется несколько уровней. Первый – связан с магистральной темой цикла (насилие цивилизации над человеческой природой), трактуемой то в духе Руссо, то сатирически и гротескно. Второй – воплощен в несколько обособленных от основной линии сюжета очерках (своего рода поэмах в прозе) на тему интересующих автора (и модных в его время) профессий, индустриального или урбанистического пейзажа. Работая над очередным произведением, Золя не только изучал специальную литературу, но и «вживался» в материал. К примеру, готовясь к написанию романа «Человек-зверь», он интервьюировал железнодорожных служащих Парижа, Гавра, Манта, дневал и ночевал на вокзале Сен-Лазар (это знаменитое строение, в свое время «маяк» инженерно-технического прогресса, запечатлел в 1877 г. на серии полотен К. Моне) и даже

получил редкую возможность проехать с паровозной бригадой по Западной линии от столицы до побережья Ла-Манша. Третий – переключается с эротической темой, мотивом искажения неудовлетворенного желания.

Эти планы не всегда стыкуются между собой, но, взятые вместе, передают эффект деформации бытия, конфликта между натуралистическими «быть» и «казаться». По контрасту золаистские персонажи при первом знакомстве с ними предстают чуть ли не одномерными. У них, этих своеобразных кукол и автоматов, как бы нет души; их действия предопределены наследственностью, темпераментом, давлением предметов, профессии, обстоятельств, наконец случая. Однако ни один роман Золя не сводим к истории вырождения. Помимо болезни, центральные персонажи «Ругон-Маккаров» заключают в себе нечто глубоко трагичное. В каждом из них борются не на жизнь, а на смерть единичная воля и биология – стихия, быть может, в некоем высшем биологическом смысле и справедливая, но неморальная. Уступая напору этого бессознательного начала (имеющему личное, а также безличное – природное, общественное, коллективистское – измерения), так или иначе оказываясь в «западне» («западней» для крестьянина становится его бывшая мать или любовь – земля, для художника – борьба за неведомый шедевр), они тем не менее пытаются сохранить за собой право выбора, но в конечном счете оказываются жертвами природы и ее борьбы с самой собой. То есть персонажи Золя не знают себя, не ведают, как поведут себя в следующий момент своего существования, когда «элементарное» увлечет их за собой и они, как мотыльки, помимо своей воли не смогут не полететь на огонь. Эрос и танатос, половой инстинкт и инстинкт разрушения, красное и черное – вот те перетекающие друг в друга силы, конфликт которых во вселенной Золя подчеркивает, что человек, как «падший бог», даже на дне жизни полностью не утратил свое прабытийное достоинство.

Существует мнение, что в «Ругон-Маккарах» Золя преодолел натурализм и пришел к «реализму». Правильнее сказать иначе. Как натуралист Золя все время менялся. Его путь от эффектной «Терезы Ракен» к лучшим романам «Ругон-Маккаров» («Жерминаль», *Germinal*, 1885; «Творчество», *L'Œuvre*, 1886; «Человек-зверь», *La Bête humaine*, 1890) – это путь от сравнительно частного

физиологического этюда к социально-биологическому образу мира, к квазирелигиозному пониманию плоти, эроса, труда (в противном случае из-под пера Золя не вышел бы такой тонкий и отнюдь не антиклерикальный роман о религиозной девушке-швее, как «Грёза», *Le Réve*, 1888). Показателен в этом отношении роман «Жерминаль». Его название (жерминаль, или седьмой месяц по календарю Французской революции 1789 г., приходящийся на март – апрель) связано с весной, всходами новой жизни. В центре повествования – страдания шахтеров. Они буквально приносятся в жертву шахте Ворё, самому Молоху, «злому хищному зверю». Довольствуясь самым элементарным, пролетарии как бы борются за огонь (кусоч мяса по праздникам, можжевельная водка, полуживотные радости), но остаются белыми неграми, в их кожу въелась угольная пыль. Шахтеров, правда, поддерживает внутреннее достоинство человека труда, но оно сродни покорности используемых на производстве угля лошадей, годами в штольнях не видящих света. И всё же сокращение жалкой получки приводит к кровавому бунту. Хотя взрыв народного гнева (уподобляемый Золя первобытной силе природы, ветру) и укрощен, в перспективе он сулит гибель империи.

Происходящее в романе передано через восприятие Этьена Лантье (по генеалогии «Ругон-Маккаров» он родной брат художника Клода Лантье и железнодорожного машиниста Жака Лантье; Нана – его сестра). Этьен появляется в поселке шахтеров зимней ночью, в финале романа он покидает поселок на заре, при весеннем всходе хлебов. За это время он проходит развитие от простого трудяги до своего рода аналитика. Мечтая о справедливости, он берется за самообразование, становится свидетелем того, как поднятую горняками стачку пытаются контролировать разные силы. Плюшар – марксист, профессиональный агитатор; Раснёр придерживается реформистских взглядов, содержит пивную, где проповедует их; Суварин – поклонник М. Бакунина, мистик насилия. Этьен приходит к выводу, что все они далеки от истинного понимания народной жизни. В итоге он сам пытается возглавить бунтующих и даже сравнивается в романе с «апостолом», проповедником новой церкви. Многие из рабочих пошли за Этьеном. Однако развитие событий показало, что бессознательное начало в восстании несравнимо сильнее сознательного. Другими словами, Этьен вызвал к жизни дремавшие в народе стихийные силы, но, сокрушив

тем самым условия пусть даже несправедливого социального договора (к этому стремится, взрывая шахту, и Суварин), оказался сметенным ими. На глазах Этьена, уже не жоака, а вынужденного наблюдателя, бастующие становятся гигантским «человеком-зверем». Искупление вины труда не происходит. Ее корни – в некоей вековой, общеродовой вине, и апофеозом восстания поэтому становятся две зловещие сцены: кастрация толпой уже мертвого тела ненавистного управляющего, убийство вечно голодным шахтером (дед Бессмертный) похожей на булку богачки Сесиль. По трагической иронии становится «человеком-зверем» и Этьен, расправившись на дне затопленной шахты со своим соперником по любви Шавалем.

Взвешивая на фоне происходящего различные способы утверждения справедливости и связывая эту справедливость с коллективизмом, Золя, пожалуй, приходит к выводу, что эволюция не терпит ни ускорения, ни, тем более, насильственного вмешательства. Да, капиталистическая империя биологически нежизнеспособна и должна пасть, как некогда пала «великая язычица», Римская империя. Правда, христианство овладело Римом ненасильственно, его религиозный пример и нравственная красота постепенно привели к саморазрушению власти кесарей. По логике Золя, сходным образом могла бы рухнуть Компания, владеющая Ворё, и стоящая за ней Вторая империя. Что это за будущее, которое должно прийти на смену христианству (в которое никто из шахтеров не верит) и капитализму (способному лишь на лицемерную благотворительность)? В романе «Жерминаль» оно, как и во всем позднем творчестве Золя, представлено религиозной верой в труд. «Кто не работает, тот не ест» – эти слова апостола Павла в романе относятся именно к работе эволюции; в настоящем же они выступают обвинением тем, кто без конца ест (завтрак Грегуаров, обед у Энбо), но при этом празден. Однако Золя не во всем противопоставляет сытых и голодных. И те и другие грезят о счастье плотской любви, но ее не находят. Энбо изменяет жена. Этьен, в отличие от директора шахты, вроде бы свободен в любви. Однако она им не контролируется. В кровавой схватке с Шавалем он убивает соперника, однако обладание Катрин приводит девушку к смерти. Если Энбо мстит безличная Компания, которой этот выходец из низов посвятил всю жизнь, то Этьену – такой же без-

личный «зверь в чаще». Этот трагический диссонанс заключительной главы романа подчеркивает разрыв между мечтой и действительностью. Жертва ради «нового завета» принесена, но это будущее требует эволюционного развития, таинственного перерождения плоти и сознания. Отправляя Этьена в неизвестность на заре (опять-таки это обработка евангельского мотива – мотива «перед восходом солнца»), наблюдая всходы хлебов на лугах, Золя всматривается в героя как в символ человечества в пути. Роман оказался интересным не только adeptам натурализма. Высокую оценку ему в письме Золя дал не кто-нибудь, а С. Малларме, к этому моменту «мэтр» уже заявившего о себе французского символизма.

Сравнивая романы «Жерминаль» и «Человек-зверь» (согласно одному из вариантов замысла, его героем должен был стать Этьен Лантье уже после ухода из Ворё), читатель заметит в них немало общего. Помимо названий – каждое из них намекает на возможность социально-биологической метаморфозы, перехода из одного природного состояния в другое – и родственных отношений персонажей, объединяет эти произведения характер соотношения общего с частным. На фоне непрерывающегося потока жизни (шахта, железнодорожная магистраль) и соответствующего индустриального пейзажа разворачивается трагедия, имеющая не только личное, но и общественное измерение. Как и в «Жерминале», в «Человеке-звере» Золя показывает зияние между техническими достижениями и ускоряющимся социальным регрессом, который можно со стороны наблюдать (таков в романе пронизательный чиновник Ками-Ламотт), но невозможно приостановить. В свою очередь, это ускорение истории подталкивает отношения мужчин и женщин к тому, чтобы их любовь переродилась в схватку, поединок полов. Наконец, в обоих романах имеется свой апокалипсис: «кровавый призрак революции», сметающий всё на своем пути, в одном случае («Жерминаль») и поезд с солдатами, влекомый машиной без машиниста навстречу гибели, военной катастрофе, – в другом («Человек-зверь»).

Помимо прочего, в «Человеке-звере» Золя берется за особое задание – изучение психологии преступника. Однако уголовно-судебная интрига у Золя (стоит напомнить, что в 1885 г. появился французский перевод «Преступления и наказания» Достоевского,

а в 1887 г. – исследование итальянского криминалиста Чезаре Ломброзо «Преступный человек») интересна не сама по себе, а тем, что вплетена в самые разнообразные контексты. Вследствие этого заурядное бытовое преступление и вызванные им неврозы становятся многозначными символами, что отличает «Человека-зверя» от сходного с ним по образности и некоторым деталям романа «Тереза Ракен». Перед Золя стояла весьма непростая задача – свести вместе темы железной дороги, уголовных (внушенных наследственностью – Жак Лантье, ревностью – Рубо, жадностью – Мизар, любовной страстью – Северина, Флора) и, так сказать, социальных преступлений (насилие судьи Гранморена над юной Севериной; недалекость следователя Денизе, приводящая к осуждению невинного Кабюша; циничность Ками-Ламотта, ради порядка в империи закрывающего глаза на подлинные мотивы преступления).

Золя разрешает эту сложность за счет эффектного стягивающего символа. Железная дорога у него не только вокзалы, депо, стрелки, семафоры, туннели, – гений человека (покорителя пространства), открывающий цивилизации путь в XX век, но и движение в обратном направлении, в некое сердце тьмы, в котором искры, свистки локомотива, а также дрожание земли вызывают неконтролируемый страх, взрыв любви, ненависти, атавистических сил. Перед данными силами современность (Вторая империя, общественная мораль) бессильна так же, как и глубокое прошлое. Уподобленная древу жизни, железная дорога способна казнить и миловать. Точнее, способная нести одну лишь пользу, она, «очеловечиваясь», начинает выходить из-под контроля. Это не только социальный, но и таинственный гендерный процесс. Пока мужчины (Жак, Рубо, Пеке) без остатка отдаются работе и относятся к железной дороге как к живому существу, они сохраняют свою человечность. И наоборот. «Изменяя» профессии ради той или иной страсти, они «заболевают», начинают деградировать, в результате творят насилие над техникой, «железной лошадью», у которой фактически ломается хребет. По сравнению с мужчинами женщины у Золя чувствуют себя в стихии «человека-зверя» вполне естественно: ради пробудившейся чувственности и Северина, и Флора готовы пойти на преступление (убийство мужа, крушение поезда).

Рассмотренное в свете художественной философии Золя название романа «Человек-зверь» не несет отрицательного смысла. В своем идеале это двуединство, особая «божеская животность» (Д. Мережковский), укореняющая единичное в «вечном возвращении» земной природы. Но, как и всегда в подобных случаях, Золя – а он наиболее моралистичен среди французских натуралистов – косвенно отвечает на вопрос, кто виноват в том, что малых мира сего (Рубо, Северина, Жак, словно сошедший со страниц Руссо и Жорж Санд Кабюш) «жизнь втаптывает в грязь и кровь». Во всем виноваты гранморены – циничный буржуазный мир, построенный «на крови», на насилии над естеством (женским полом, самой женскостью природы и мира), над слабыми (детьми, девушками, трудягами, животными) и от насилия же погибающий. Эта биологическая справедливость неморальна, как неморален и даже (несмотря на свою антропологическую предрасположенность к преступлению) невинен Жак – жертва «слепых сил жизни, сотканной из борьбы и смерти...»

«Творчество» – пожалуй, самый глубокий роман Золя. В него он вложил много личных наблюдений и над своим творчеством («Клод» – один из псевдонимов Золя времен молодости; помимо этого, таковы имена двух выдающихся художников прошлого и настоящего: Клода Лоррена и Клода Моне), и над творчеством близких ему живописцев – Э. Мане, П. Сезанна. Известно, что, получив от Золя экземпляр «Творчества», Сезанн (нашедший в романе описания их совместной с Золя молодости: прогулок подле Экса, купаний в Арке, грез юношей о славе) был настолько уязвлен, даже пришел в ярость («Эмиль хотел бы, чтобы я поместил на своих пейзажах женщин, разумеется нимф, как у папаши Коро в лесах Виль-д'Авре... Этаким кретин! И он приводит Клода Лантье к самоубийству!»²⁰), что навсегда прекратил отношения с другом юности. Некоторые черты характера Сезанна, обстоятельства его биографии действительно переданы в «Творчестве», как в большей или меньшей степени выведены в этом романе и многие знакомые, друзья автора (в том числе Флобер в лице Бонграна), а также сам Золя (одновременно художник Клод Лантье и писатель Сандоз). Поэтому, наверное, прав художник-импрессионист К. Писсарро (знаменитый своими изображениями парижских бульваров), который полагал, что роман по части

своих жизненных подобию представляет «романтический лунный свет». В то же время на уровне сюжета очевидно, что перед читателем – как краткий курс бурной истории импрессионизма (Клод, к примеру, автор пленэров, полотна «Завтрак на траве»), так и обобщение судьбы всех «непризнанных» – живописцев, писателей, заявивших о себе в 1860-е годы.

Роман во многом развивает привычную для Золя логику. Клод – больной гений. Его болезнь имеет несколько объяснений. Во-первых, она связана с влиянием наследственности. Во-вторых, это проявление общего кризиса цивилизации. В-третьих, современный гений *болен* потому, что не желает иметь ничего общего с буржуазным «здоровьем»: его здравым смыслом, лексиконом прописных истин, тривиальностью понимания искусства. В-четвертых, Клод отравлен «бациллой романтизма», непосильностью замысла. Его цель – выразить всю многоликость природы, не считаясь ни с какой приблизительностью. В-пятых, творчество в «Ругон-Маккарах» – особая категория человечности. Она распространяется, согласно Золя, на преступников, проституток, художников, священников – т.е. на тех, кто так или иначе отрекается от своей биологической сути ради «противоестественного», что вызывает месть природы. В-шестых, в живописи Клод находит свою подлинную возлюбленную, что приводит его к разладу с женой (та ревнует мужа к творчеству), у него гибнет сын. Наконец, как творец Клод не в состоянии завершить шедевр, само невыразимое, сжигаем приступами творческой ярости.

Особо отметим, что природа творчества в романе ассоциируется не с мужским, а с женским началом. Это косвенно подчеркнуто женским родом французского слова *oeuvre*, которое вынесено в название. Символично, что в центре творческих исканий Клода фигура обнаженной женщины, причем не реальной, а представшей ему как некоему визионеру на барже в центре Сены. Эта таинственная обнаженная, увиденная Лантье с моста, олицетворение стихийного движения жизни, сама квинтэссенция Сены, улиц и набережных, энергии Парижа. Клод как бы оплодотворяем токами новейшего урбанизма, что приводит его в восторг как творца. Золя даже сравнивает творца с беременной женщиной. Но Клод не в состоянии разрешиться от бремени гениальности. Борьба за невыразимое, символически обозначенное нагой женщиной, приво-

дит его к безумию, самоубийству. Кончает с собой Клод, повесившись перед своей неоконченной картиной – уже не богини жизни, самой витальности Парижа, эротизма творчества, а требующего жертвы идола. Эта «гибель всерьез» – предостережение другим художникам, предпочитающим идти на компромисс, некую сделку с жизнью.

Общим для этих объяснений является понимание творчества как трагедии, как неразрешимого конфликта в художнике природы (жизни) и творчества (творческого виденья). Однако размышляя на данную тему, нельзя не заметить, что роман не только передает сомнения по поводу творческого максимализма как противостественности, а также ограниченных возможностей импрессионистической манеры (импрессионизм растекается по поверхности жизни, не желает, довольствуясь сиюминутными «отражениями», нырять вглубь), но и является несомненной апологией художника-гения. Этот гений дерзновенно уравнивает творчество и жизнь, субъекта и объект и тем самым ставит вопрос о «сверхчеловечестве» творца. Весь Париж, всю энергию современности, всего себя как художника Клод (очевидно, что творчество и эротика здесь тесно сплетены) жаждет вместить в один образ, в одно полотно. В связи с этим в романе разрабатывается уже не только натуралистский сюжет (сотрудничество, а затем поединок художника и природы), но и натуралистски окрашенная аллегория на тему искания абсолюта через творчество. Очевидно, что развиваемая Золя тема возникает в разных видах у Бальзака («Неведомый шедевр»), Э.А. По («Овальный портрет»), Х. Ибсена («Строитель Сольнес»), О. Уайлда («Портрет Дориана Грея»), Томаса Манна («Смерть в Венеции», «Доктор Фаустус»), Р. Роллана («Жан-Кристоф»), Дж. Джойса («Портрет художника в юности»). Достаточно приложить к судьбе Клода парадоксы романа Уайлда на тему превосходства творчества над жизнью, чтобы роман Золя (бывший одним из источников уайлдовского замысла) засверкал дополнительными красками.

Клод, кстати, не совершает «самого страшного» (согласно эстетской логике Уайлда) преступления Дориана Грея. Он не поднимает руку на картину, а предпочитает покончить с собой. Перед нами страшный поединок человека и художника, природы и творца, мужского и женского начал. Как творец, Золя на стороне Клода, но

как натуралист – на стороне природы. До поры до времени природное и человеческое в Клоде дополняют друг друга и даже позволяют создать новаторские вещи, в которых природа предстает без академической лакировки или романтической аллегоричности. Но от пленэров и женщины «Завтрака на траве», триумфа «кусков», «кусочков» жизни, «обнаженного» света и цвета Клод переходит к выполнению более дерзновенной задачи – воплощению самой женственности *творчества*, мира. Уже как новый Прометей он дерзает похитить у природы секрет ее витальности и вложить этот секрет в свое личное виденье, в свою манеру, в единственный образ. Природа, с одной стороны, соблазняет его на это (творчество как любовь, эротика), но, с другой стороны, карает (творчество, перетекающее в безумие, в искание смерти) за «противоестественное» отчуждение у нее секретов, которые принадлежат ей и только ей. И все же роман – апология Клода Лантье (хотя ближе к развязке у Клода начинают заявлять о себе черты такого, надо полагать, не близкого Золя литературного персонажа, как Дзэ Эссент Гюисманса). В Клоде, согласно созданному Золя образу, запечатлена неустанная работа творческого духа жизни, благодаря чему она из низшей материи эволюционирует к высшей. Иными словами, даже в своем поражении Клод – олицетворение неустанного, все более сложного труда и его героического безумия. Не творчество похитило человека, а человек похитил у «богов» природы искру вечной жизни и пытается ежедневно вкатывать на гору камень своего призвания. Клод умирает при рождении нового. И он – один из золаистских апостолов человечества в пути. Как и у многих натуралистов, сцена похорон в «Творчестве» – пролог грядущих зорь. Жертва будущему принесена. Как трудно быть куском мяса, как трудно быть *богом* Клоду Лантье – эти два риторических утверждения стоят в романе рядом.

Без новаторства Золя, совместившего на основе утвержденного им натурализма всю палитру неклассических стилей (от романтизма до символизма), невозможно представить себе движение французской прозы от XIX столетия к XX.

Если роман «Жермини Ласерте» – введение в натурализм, то проза Ги де Мопассана (Guy de Maupassant, 1850–1893) заявила о себе тогда, когда наметились усталость французской литературы от целого ряда натуралистских клише («золаизмов»), с одной сто-

роны, и определенная эстетизация натуралистской манеры, предугаданная еще братьями де Гонкур, – с другой. Проза Мопассана становится более рациональной, подчеркивающей эффекты художественного мастерства, что для Золя и его стихийного, мощного таланта никогда не было первостепенной задачей. Имеет смысл назвать этот восходящий к Гонкурам натурализм второго поколения французских натуралистов арtnатурализмом. В его рамках натурализм начинает экспериментировать (перелицовка романов для сцены; трансформация рассказа в новеллу и фрагмент), братья за темы, которые ранее либо трактовал весьма тенденциозно (религия, аристократическое общество), либо игнорировал. Кроме того, он становится менее моралистичным или политизированным, предлагает иное, чем у Золя, понимание эротики. Случай Мопассана, разумеется, не случай Й.-К. Гюисманса или П. Бурже (в той степени, в какой эти писатели отдают свою личную дань натурализму), он еще по преимуществу натуралист, как по-своему и А. Доде (см. роман «Сафо», 1884). Однако, как натуралист, он – как бы помимо своей воли – делает натурализм и наиболее последовательным, формульным, по-формульному броским и вместе с тем отвечающим читательским запросам широкой буржуазной аудитории, которая находила в нем сенсационного автора, со знанием дела бравшегося за тему эротики, в его разработке пикантной и даже соблазнительной. Трудно сказать, сознавал ли Мопассан, что как писатель остался в чем-то навсегда вечным подростком. При жизни его за это хвалили (проявление «вкусно разлагающейся цивилизации», Ш. Лапьерр) и критиковали. Невольно это сделал сочувствовавший Мопассану Г. Брандес (литература «для холостяков»²¹), сознательно – презиравший его сочинения поэт-символист Л. Тайяд (книги для «продажи на вокзалах»²²).

Балансируя порой на грани высокой и массовой литературы, Мопассан тем не менее не только передает атмосферу «бель эпок», ее «игр Пана», но и раскрывает обратную сторону стремительно секуляризовавшейся жизни и ее «праздничности».

Отсюда и эффектность Мопассана, художника в лучших своих вещах тонкого, взыскательного, и его заимствования (у Ж. и Э. де Гонкур, Э. Золя), и неровность написанного им (многочисленные самоповторы). Возможностям Мопассана ближе не роман (в определенной мере у него нецельный, разбивающийся на серию

нежестко связанных эпизодов), а нечто камерное или набросанное пятнами – новелла, некая орнаментальная проза. Интересно замечание по этому поводу писателя Андре Моруа: «Золя делает из романа эпопею, Мопассан делает из новеллы “злую этикетку”»²³. К этому можно добавить, что новеллистично и видение мира этим писателем, – мира, в его восприятии населенного удивительно одинокими людьми, а также нецельного, раздробленного, иллюзорного. По визуальным реалиям своей прозы Мопассан ближе других писателей к миру художественного импрессионизма.

Анри Рене Альбер Ги де Мопассан родился 5 августа 1850 г. в Нормандии, около Дьеппа, в шато своих родителей. Те происходили из обеспеченных буржуазных семей. Однако по настоянию жены Гюстав Мопассан (1821–1900) в 1846 г., при вступлении в брак, добился признания себя дворянином, «доказав» свое аристократическое происхождение. В 1859 г. будущий писатель пережил ужасное потрясение, связанное с грубостью отца в отношении матери и его изменами. После развода родителей (1860) он и его младший брат Эрве, родившийся в 1856 г., воспитывались матерью, Лорой Ле Пуаттвен (1821–1903), женщиной независимой и образованной, которая любила Шекспира, обладала талантом прекрасной рассказчицы, литературным кругозором. Рано скончавшийся родной брат Лоры, Альфред, был другом юности Флобера. С именем ее родителей подле Этрета связана дальнейшая жизнь Ги. Позднее скалистое побережье, нормандские усадьбы, деревни, города и городки (Гавр, Этрета, Фекан, их окрестности) станут у него частым местом действия. Несомненно, что Мопассан, помимо того что был отличным пловцом и любителем ходить под парусом, тонко ощущал море (и в целом – водную стихию).

С 1859 г. Мопассан учился в парижском лицее Наполеона, затем мать направила его в семинарию Ивето (1863–1868), там он начал писать стихи. Затем для «вечного пансионера» наступил черед Руанского коллежа Пьера Корнеля (1868–1870), где Мопассан прошел через окончательное разочарование в вере, но вместе с тем вдохновлялся примером своего преподавателя, поэта-парнасца Л. Буйе. Знаковой для себя он полагал встречу на пляже в Этрета с художником Г. Курбе. Добровольцем отправившись на Франко-прусскую войну, Мопассан (в составе интендантской службы) стал свидетелем вступления пруссаков в Руан и Париж. С 1873 г. он

по протекции служил клерком Морского ведомства в Париже, а с 1778-го – в Министерстве народного образования, чем весьма тяготился (стремясь вырваться в свободное время на Сену за чертой города), пока в 1880 г. не оставил службу и не стал жить на литературные заработки. К этому моменту он поработал редактором в парижской прессе («Насьон», «Фигаро», «Жиль Блас» и др.), обзавелся литературными знакомствами. Но главное, еще в 1867 г. мать познакомила его в Круассе с Флобером, который и обеспечил ему литературную поддержку. Флобер с 1873 г. не только стал поддерживать поэтические начинания Мопассана, просил читать себе написанное им вслух, заставлял переделывать плохо звучащие строки, но и со временем даже признал в нем «сына» (в письме от 9 марта 1879 г.) – милого своему сердцу юношу (Флобера-художника, правда, несколько настораживали любовные похождения Ги: «Слишком много шлюх! Слишком много катаний на лодке»²⁴), а также молодого человека, имевшего, как полагал Флобер, задатки настоящего поэта («И ты верен принципам»²⁵). Как произведением «одного из нас» (т.е. прозаика, подходящего к прозе со строгостью поэта: «Натуралисты от вас отступились, это меня не удивляет. *Oderunt poetas*» [лат. поэтов ненавидят. – В. Т.]²⁶; «Никакого фанфаронства, никакой позы! Ни парнасец, ни реалист (или импрессионист или натуралист)»²⁷) Флобер в 1880 г. восхитился «Пышкой» («...считаю шедевром! <...> превосходно по стилю»²⁸), рекомендовал Мопассана Ивану Тургеневу, который уже после смерти своего друга продолжал переписку с его протеже, был восхищен романом «Жизнь» и настоятельно рекомендовал французского автора М.М. Стасюлевичу для публикации в петербургском журнале «Вестник Европы». Благодарностью Флоберу стали посвящение ему книжки «Стихи» (апрель 1880-го) и несколько «оммажей» ему. В свою очередь, первый сборник рассказов Мопассана («Заведение Теллье», *La Maison Tellier*, 1881) посвящен Тургеневу.

Мопассан сравнительно мало читал, но был от природы талантлив, что, по предположению Флобера, давало ему шанс производить «новеллы, как яблоня – яблоки». Впрочем, начинал Мопассан не с прозы, а с поэзии (поэм, шаловливо-эротических стихов). Хотя дебютировал Мопассан рассказом «Рука трупа» (1875), некоторую известность ему – и скандальную – принесла

поэма «На берегу», напечатанная в 1876 г. в журнале «Республик литтерер». Она о влюбленных: некоем молодом горожанине, выехавшем на Сену, и телесно неотразимой молодой прачке, которые, сойдясь на берегу, словно предпочитают смерть от бесконечных любовных утех, чем жизнь без любви.

С публикацией «Пышки» (*Boule de suif*) к Мопассану пришла известность. Эта новелла была напечатана в сборнике «Меданские вечера» (*Les Soirées de Médan*, 1880), шесть новелл которого (Э. Золя, Мопассан, Й.-К. Гюисманс, А. Сear, Л. Энник, П. Алексис) стали откликом на десятилетие окончания Франко-прусской войны. Проститутка, по прозвищу Пышка, наряду с другими пассажирами дилижанса «Нормандия» (от аристократов до монахинь), выехавшего, несмотря на сложности прусской оккупации, из Руана в Гавр, оказывается на постоялом дворе в западне: прусский офицер условием дальнейшей поездки ставит обладание этой пухленькой красоткой. Пышка из чувства патриотизма совершенно искренне считает это невыносимым. Однако ее спутники, ранее то подчеркивавшие презрение к ее «профессии», то, в момент голода, считавшие возможным кормиться из ее запасов, вопреки своим «патриотичности» и «морали» фактически вынуждают Пышку пойти на этот шаг, дабы наконец-то вырваться из плена и отправиться в Гавр. Дальнейший путь протекает под аккомпанемент «Марсельезы», насвистываемой одним из «честных негодяев», и всхлипывания Пышки: та не может понять, отчего ее обдают теперь таким презрением и не желают делиться едой. Пышка в изображении Мопассана от природы искренна, естественна во всем (даже как продажная женщина), тогда как ее спутники, самый цвет нации, – сплошные фальшь и лицемерие.

С середины 1880-х годов непосредственные контакты Мопассана с литературной средой размываются, и он, переставая ассоциироваться с Флобером (апогей мопассановского флоберианства – роман «Жизнь», эквивалент «Госпожи Бовари») или с золаизмом (хотя от теоретических установок автора «Ругон-Маккаров» Мопассан дистанцировался, роман «Милый друг» является откликом на этот тип натурализма), ведет преимущественно светский образ жизни, что сказалось на появлении в его позднем творчестве темы высшего общества, а также уставшего от жизни гениального творца (роман «Крепка как смерть»). Прославившись как автор

романа «Милый друг», Мопассан на средства, вырученные от публикации этого бестселлера, купил себе виллу Мютерс на Лазурном берегу, а также новую яхту, которую назвал «Милый друг».

Мопассан достиг необычайной популярности благодаря своим новеллам, печатавшимся в газетах в виде своего рода «хроники». Эта слава вышла за пределы Франции, и долгое время в Англии и США он оставался наиболее читаемым французским автором. В 1880-е годы, получая громадные гонорары, Мопассан вел экстравагантную жизнь, путешествовал, стремился блистать в аристократических салонах. Биографы обращают внимание на двойственность его натуры. Мопассан казался жизнерадостным и спортивным мужчиной, обожавшим греблю и спорт на свежем воздухе, в то время как внутренне его отличали приступы депрессии, уязвимость. Тяжелая наследственность (мать Мопассана была подвержена острому неврозу, а младший брат умер безумным), беспорядочные любовные связи, развитие прогрессирующего паралича от сифилиса привели к тому, что с 1891 г. он был не в состоянии писать и в январе 1892 г. предпринял попытку самоубийства. Помещенный в лечебницу, Мопассан умер в полном психическом расстройстве 6 июля 1893 г. (безумие предугадано им в новелле «Орля», *Le Horla*, 1887) и был похоронен на парижском кладбище Монпарнас (участок 26). Эпитафия для могильного памятника придумана самим Мопассаном: «Я жаждал всего и ни от чего не получал удовольствия».

Помимо Флобера, сильное влияние на него оказало знакомство с сочинениями Шопенгауэра («Мир как воля и представление», «Афоризмы житейской мудрости»). Любвеобильный мужчина, Мопассан, судя по всему, испытывал недоверие к женщинам, боялся «быть обманутым».

Золя в разное время дал Мопассану взаимоисключающие характеристики: «приемный сын Флобера», «среди писателей молодых... один из самых даровитых» (1881)²⁹, «простое и смелое понимание жизни», «здоровая и мужественная откровенность», «баловень судьбы»³⁰, «король лгунов»³¹. Последнее суждение, несмотря на очевидную резкость, могло быть обращено Мопассаном в свою пользу. Да, он так тщательно не собирал материал, как Золя, и о многом писал с чужих слов, был не очень хорошим сочинителем (обращаясь, например, за сюжетами к своей матери), работал,

в отличие от собратьев по перу, урывками, порой, в особенности когда разбогател, повторялся, халтурил. Вместе с тем Мопассан наделен поразительным даром рассказчика, артистической точностью. Умение подать событие посредством двух-трех штрихов – едва ли не самая сильная черта его повествовательной манеры.

Мопассановские новеллы – следует говорить об общей новеллистичности прозы этого писателя (всего им опубликовано около 300 новелл, собранных в 16 прижизненных сборников) – весьма эффектны. С одной стороны, они предельно антиидеалистичны: человеческая жизнь предстает в них хрупкой, и даже в случае незначительного над ней насилия (будь то война, жадность, ложь, приступ страха или отчаяния) легко разрушается. С другой – передают это отчуждение не в виде законченной и последовательно изложенной интриги, а опираясь на эффект выпуклой повествовательной соринки. Речь идет о том или ином будничном эпизоде, схваченном «одним из нас» – охотником, младшим офицером, посетителем кафе и т.п., – лицом, без особой цели фланирующим по жизни, по-репортерски ни к чему не привязанным, но «случайно» в копилке своего цепкого восприятия хранящим фрагментарные записи о ней. Затем этот «фланер» и «гений» поверхностного наблюдения так же случайно, вроде бы незаинтересованно, за краешек, извлекает пережитое им на кончиках пальцев из глубин памяти и на время перемещает его, несколько препарируя, в центр сознания, проговаривает. В итоге читатель знакомится с рассказом-этюдом-импрессией. Ему свойственны лаконичность и некоторая шероховатость стиля, а также специфический лиризм в соединении с не менее специфической, «располагающей к себе» циничностью. Отсюда – естественное, «легкое» дыхание мопассановского рассказчика даже в тех случаях, когда речь идет о расстреле или о самоубийстве. Он роняет слова, которые у читателя вызывают то тревожную ноту, сожаление, то сарказм, иронию.

Крах некой иллюзии – главное событие мопассановских новелл, позволяющее под сурдинку обнажить убогость французского общества времен Третьей республики. Лишившись Бога, героичности, нравственности, оно положило в основу всего жажду наживы и удовольствий. Но Мопассан никого в этом конкретно не обвиняет, предпочитая, чтобы в его прозе происходило саморазоблачение

подсмотренной им человеческой природы, а авторское сомнение во всех и вся, в «жизни», переплавилось бы под воздействием художника в свою противоположность – такое искусство, которое необременительно, изящно и даже ненужно, бесполезно. Таким набором свойств, в интерпретации Мопассана, обладал Тургенев – «изобретатель слова нигилист», «психолог, физиолог, прекрасный художник».

Сложнее отношение Мопассана к любви, а также к любящим – людям, как он выражался, «лунного света». Любовь в его новеллах и романах – главное воплощение силы и бессилия человека, главный праздник жизни и ее главная трагедия, а также констатация трагической невозможности – всё и ничего! – вырваться за рамки чисто биологической природы существования, конечного одиночества. Это – пикантный анекдот и романтическое приключение, упрямое искание красоты в жизни и ежечасное признание ее конечной невозможности, аристократичность и звериная грубость, животный инстинкт и греза, будничность и таинство, сладострастие эротики и ужас распада материи, защита «современной женщины» от лицемерия буржуазного брака, циничности «мужчины-проститутки» и протитуирование семейных отношений, ведущее к детоубийству в прямом и переносном смысле.

Подобный парадокс намечен уже в «Пышке». Именно проститутка наделена личным достоинством, и таким же личным достоинством награждены «девушки» из заведения Телье. Они одинаково естественны как в городском борделе, так и на сельском празднике, где, как бы облачившись в брачные одежды «невест», причащаются со всем народом, чтобы затем снова вернуться в городе к прежнему образу жизни. Находя в любви главный источник неразрешимого противоречия между сознанием и бытием, Мопассан, в силу пессимистичности своего мировидения, именно любовь делает носителем биологической закономерности одиночества. Отсюда заявление писателя: «...Шопенгауэр и Герберт Спенсер имеют более верные взгляды на жизнь, нежели прославленный автор “Отверженных”... Неизменный философский закон учит нас, что мы не можем ничего вообразить вне области наших внешних чувств, и доказательством этой невозможности является тупоумие так называемых идеальных концепций, райских куш, изобретенных всеми религиями»³². Иначе говоря, мопассановское

повествование совмещает *дневное* «знание жизни» и ее чувственных удовольствий с угадывающимся страхом их кратковременности (резонер подобных мыслей – стареющий поэт Норбер де Варен, автор «Погасших светил», в романе «Милый друг»). Это придает ему лирическое напряжение, то особое тревожное настроение, которое, неожиданно возникнув, затем, словно устыдившись себя, исчезает.

В некоторых новеллах знание «темных аллей» обнажено («Могила», *La Tombe*, 1883; «Письмо, найденное на утопленнике», *Lettre, trouvée sur un noyé*, 1884), в некоторых – затушевано. В любом случае лучшие мопассановские новеллы не только о плаче жизни перед лицом небытия, они сами как бы плачутся. Но трагизм существования при этом не выливается в исповедь – вынесен за скобки, излагается, но не переживается. Свой взгляд на искусство прозы Мопассан представил в ряде эссе, наиболее важны из которых «Происхождение Меданских вечеров» (1880), «Этюд о Гюставе Флобере» (1885), «Предисловие к роману “Пьер и Жан”»: “Роман”» (1887), «Эволюция романа в XIX веке» (1889). Мопассан подчеркивает, что отличается от ортодоксальных сторонников Золя. Истоки своего письма он возводит к «Манон Леско», «Красному и черному», «Госпоже Бовари», романам Гонкуров, сочинениям Шопенгауэра.

Говоря о Флобере, Мопассан фактически говорит о себе: «Верили ли вы когда-нибудь в существование вещей? Разве весь мир не иллюзия? Истинны лишь отношения, говоря другими словами, только способ, которым мы воспринимаем предметы»³³; «Никогда не рассказывает он событий; читая его произведения, кажется, будто факты говорят сами за себя, – так много придает он значения видимому проявлению людей и вещей»³⁴; «...он верил в стиль как в единственную, безусловную манеру выразить свою мысль во всей ее красочности и силе»³⁵; «Для него форма и была самим произведением»³⁶.

Перенеся центр тяжести творчества в сознание автора, Мопассан закавычивает слово «роман» в предисловии к «Пьеру и Жану». «Реализм» романа в его понимании – это правда «взгляда», «личного видения» или «иллюзионизм», «чистый психологизм». Под последним Мопассан имеет в виду мастерскую группировку мелких фактов, «изображение более убедительное, чем сама

действительность», «иллюзию мира... соответственно своей натуре»³⁷. К великим иллюзионистам, по его мнению, принадлежат те, кто, подобно Бальзаку, навязывают человечеству свое видение, или «чудесный вымысел», после чего на мир уже нельзя смотреть через другую оптику. Чем гибче темперамент автора, тем разнообразнее его отражения. В словесном строе романа, ритмическом рисунке его фраз нет ничего, кроме «масок я», ибо даже самая незначительная вещь, пропущенная через призму темперамента и ставшая цепочкой слов, «содержит нечто неизвестное». Психологизм, по Мопассану, – человек в определенных обстоятельствах: автор на протяжении всего произведения «заставляет его вести себя так, чтобы все его поступки, всего его движения были отражением его внутренней природы, всего его мышления, всех его желаний или всех его колебаний. Таким образом, они скрывают его психологию вместо того, чтобы выставлять ее напоказ...»³⁸

Реализовав программу своего психологического (или, точнее сказать, импрессионистического) натурализма в новеллах, Мопассан опробовал ее и в большой повествовательной прозе. Всего ему принадлежит шесть романов: «Жизнь» (*Une vie*, 1883) – о нескончаемой цепи разочарований женщины и матери; «Милый друг» (*Bel-Ami*, 1885) – жизнеописание «миляги», циничного выскочки из провинции Жоржа Дюруа, построившего свою журналистскую и политическую карьеру в Париже на обольщении женщин; «Монт-Ориоль» (*Mont-Orjol*, 1887) – о зарождении, развитии и гибели страсти между женой банкира Христианой Андерматт и художником Полем Бретины, который чем-то напоминает виконта де Ламара, мужа Жанны де Во из романа «Жизнь»; «Пьер и Жан» (*Pierre et Jean*, 1888) – об отчуждении Пьера Ролана от матери и брата Жана, который, как выясняется, вовсе ему не брат, а также о его полном одиночестве, из-за которого он бежит вместе с такими же, как он, одиночками в Америку на лайнере «Лотарингия», оставляющем после себя над линией горизонта «узенькую струйку серого дыма»; «Крепка как смерть» (*Fort comme la mort*, 1889) – трагедия стареющего художника Оливье Бертена, который влюбляется в Аннету, молоденькую дочь его любовницы графини де Гильруа; «Наше сердце» (*Notre coeur*, 1890) – история любовных отношений молодого человека (Андре Мариоль) и вдовы,

хозяйки парижского салона (Мишель де Бюрн), где собираются великосветские львицы и сомнительные знаменитости.

Название первого мопассановского романа переведено на русский язык, на наш взгляд, несколько неточно. Буквальное его значение – «одна жизнь», «одна из жизней», «одна-единственная жизнь», переносное – «такова жизнь», «тщета всякой жизни» и даже, если вдуматься, «жизнь к смерти», «смерть». Кроме того, в древнееврейском языке имя Ева означает именно «жизнь», что признавалось автором (в финале романа фигурирует внучка Жанны, Ева). Замысел Мопассана был до известной степени рискованным. Он взялся за создание романа по образцу «Госпожи Бовари» (Эмма Бовари, ее иллюзии) и «Жермини Ласерте» («загубленная жизнь», детерминизм характера наследственностью, социальной и биологической средой; о Гонкурах у Мопассана напоминает образ тетушки Лизон, некий эквивалент госпожи де Варандейль). Этот риск оправдался, и Мопассан создал оригинальное произведение, компактный, даже камерный роман (историческая конкретика намечена в нем крайне слабо), где в виде цепочки «этюдов» представлена фикциональная биография героини от юности до подразумеваемого кануна смерти. В центре повествования – судьба нормандки Жанны де Во, чьи мечты одна за другой рушатся при столкновении с действительностью. Характер Жанны, самой естественности, объясняется в романе по-разному. Во-первых, она, наделенная «глазами, похожими на голубой агат», от рождения добра, доверчива; во-вторых, выросла в патриархальной помещицкой усадьбе «Тополя», неподалеку от моря, окруженная чудесной природой и людьми, словно сошедшими со страниц французских романов (отцом – чудаковатым бароном де Во, почитателем Ж.-Ж. Руссо и противником религии; матерью, Аделаидой, проливающей слезы над сочинениями французских романтиков; снисходительным к привычным ему местным дворянским слабостям аббатом Пико); в-третьих, на Жанну косвенно влияет монастырское воспитание (неосознанно она в чем-то на всю жизнь остается девой), хотя дальше религии чувства героини не развиваются. Естественнее всего ей быть в родном доме, среди цветущих лугов (среди «мух и бабочек»), плавать в море (в ее честь освящают лодку «Жанна»), томиться от неразделенного чувства.

И вот в ее жизни появляется «принц», виконт Жюль де Ламар, желающий выгодно жениться (сделка, «покрываемая приличиями»), – вырождающийся дворянин, позер и циник в одном лице, умеющий производить впечатление на нормандских дам, знающий толк в плотских утехах. Виконт пробуждает в Жанне женщину во время свадебного путешествия не куда-нибудь, а на Корсику. И надо сказать, что это кратковременное «счастье» (его фон – дельфин в море и крики орла на острове) передано автором с пониманием дела. Однако на смену этой поэзии вечной весны, солнца и моря быстро приходит иное: реальность, если так можно выразиться, дождя и долгой осени, переходящей в зиму («декабрь, черный месяц»; *здесь и далее пер. А.Н. Чеботаревской*). Принц, конечно, оказывается «холопом» и «животным» («холодная нога», «густая шерсть»), а путешествие на остров любви сменяется фактическим заточением в доме и одиночеством. Виконт изменяет жене сначала с ее служанкой Розали (от которой на свет появляется «комоч мяса»), а затем с графиней Жильбертой. Но дело не только в муже-самце, отличном наезднике и вульгарной посредственности во всем остальном (он в конечном счете внушает Жанне отвращение к телесной близости).

Буквально камня на камне не остается от всех иллюзий Жанны, во всем обманутой «жизнью». Помимо мужа, она обманута беспутным, эгоистичным сыном, тянущим из нее последние деньги ради афер, картежной игры и любовницы, обманута любовью к ближним (Розали) и к родителям (после смерти старой баронессы Жанна открывает из ее переписки, что та изменяла мужу), церковью (на смену «жизнерадостному и естественному» пожилому аббату Пико приходит молодой фанатичный аббат-«инквизитор» Тольбьяк, который сначала нравится героине как новый, на сей раз религиозный, тип идеального героя-мужчины, но позднее навсегда отталкивает от себя расправой над собакой, ждущей щенят), даже природой (вместо цветущего весеннего сада, ночного шелканья соловьев перед Жанной предстает безобразие природы в виде тоскливого осеннего дождя). Словом, все заставляет Жанну «страдать и плакать». Она даже становится, сама того *в полной мере* не сознавая, философом, открывающим «закон» жизни («значит, все на свете коварны, лживы и фальшивы»). Венец откровений Жанны, перечеркивающей заветы ее либерального отца-барона («Боженька

повсюду, но только не в церкви»), – видение в природе случайности, внечеловечности («...производило бесцельно, беспричинно и бесконечно...»).

Что Жанна способна противопоставить данному «закону» уже не только жизни женщины эпохи заката дворянства, но, по роману, и всякой жизни? Ничего – «огромное и доброе тело» матери на смертном одре. И за Жанну, в конечном счете ничему у жизни «не научившуюся», в финале романа как бы плачет сам дождь – источник, с одной стороны, круговорота бытия, очередной весны, а с другой – распада материи. Таков удел человеческий, таков *фатум*, действующий через все основные проявления человечности. Поэтому перед читателем натуралистский роман без героя, но в то же время с натуралистским философическим обобщением о пути всякой плоти. Жанна практически ничего не совершает, с ней всё происходит. Да, силой обстоятельств она мстит мужу, отправляя карету с ним и его любовницей с горы в каменистую бездну, но от этого, по сути, ничего не меняется. Поэтому Жанна, превращающаяся постепенно в старушку с календарем, сходна с бабочкой, летящей на огонь под неумолимое «тиканье часов».

Идиллии «вишневых садов» грозят не только общечеловеческие горести, но и обуржуазившееся дворянство (вынужденное продавать свои имения), железные дороги, новый уклад жизни в городах. Стареющая Жанна, отправляясь на поиски сына в Париж, впервые видит поезд и устрашена его грохотом. Казалось бы, в конце романа проступает нечто позитивное. На руках у Жанны внучка, семя новой жизни, еще одна Ева. Но что ждет девочку в свете заявления Розали, вернувшейся к своей хозяйке после 24-летнего отсутствия («Жизнь не так хороша и не так плоха, как кажется»; эта сентенция нового «учителя жизни», который берет опеку над бестолковой и никогда не трудившейся дворянкой, говорит прежде всего о выстраданной «народной» мудрости, стоическом согласии с иллюзорностью всего происходящего как колебаний мира между красным и черным, светом и тьмой), представить, согласно художественной логике романа, нетрудно.

Итак, Жанне, как по-своему и госпоже де Варандейль, остается только вспоминать о былом – о радостной стороне жизни,

связанной с детством, с образом добрых и любящих родителей. Но были ли так уж счастливы барон де Во и баронесса?

Жанна, попав после перерыва в опустевший родной дом, разбирает старые вещи. И вдруг ее буквально пронзает мысль о том, что тем же самым накануне смерти занималась ее мать. Круг, таким образом, замыкается: цикл жизни пройден, а то, что должно было нести тонко чувствующей Жанне радость, напротив, стало причиной ее самых горьких разочарований. И это – закон всякой жизни, которая всегда одна-единственная, поскольку каждый уходит в одиночку. Мысль об этой фатальной закономерности несколько раз в романе повторяется: «Два человека никогда не могут проникнуть друг другу в душу...»

Некоторые критики полагают, что Жанне, покорно принимающей удары судьбы и вроде бы не становящейся мудрее, противопоставлена крестьянка Розали, протянувшая ей руку помощи в тот момент, когда все от нее отвернулись, а также незлобно выразившая аристократке свое презрение: «Вот пришлось бы вам работать за кусок хлеба, вставать каждый день в шесть утра да идти на поденщину, – чтобы вы тогда сказали?» Но судьба Жанны в изображении Мопассана трагична в немалой степени потому, что она аристократка. Думается, что назначение Розали в романе чисто композиционное, чисто флорберовское. Это иронический росчерк на тему «привкуса мышьяка во рту», позволяющий повествовательной манере претендовать на бесстрастность, а автору дистанцироваться от материала, в который, вне всякого сомнения, он вложил много личного.

Как известно, Лев Толстой, прочтя роман, заплакал и в отзыве о нем признал «Жизнь» лучшей французской книгой после «Отверженных». Однако у него после чтения остался вопрос, на который данный роман, на его взгляд, не ответил: «...за что загублено [это. – В. Т.] прекрасное существо?»³⁹ Надо сказать, что Мопассан, создав свой эквивалент Наташи Ростовской, в романе на него все-таки дал ответ (страдание человека обусловлено его биологической природой; женщина страдает потому, что она женщина), но сделал это отнюдь не в традиции морализма Гюго и не в свете толстовской апологии заповеди «плодитесь и размножайтесь», а как натуралист, внесший в трактовку своей темы акценты, отличающие его и от Флобера, и от Гонкуров.

«Госпожа Бовари» на фоне «Жизни» – слишком парнасское сочинение, подчеркнуто безукоризненное произведение искусства. «Жизнь» в сопоставлении с «Жермини Ласерте» проигрывает, как нам кажется, в композиционном отношении. Здесь не в полной мере продуман «экран», отражение персонажа в персонаже, хотя эту роль выполняет фигура Розали. Претендуя на безличие манеры и отсутствие морализирования, автор не может не философствовать, приписывая персонажам философические обобщения, на которые они едва ли способны. Подлинным же нервом романа Мопассана, где явно отражены воспоминания о собственных детстве, отце и матери, разочаровании в вере, является его лирическое напряжение, возникающее всегда, когда речь прямо или косвенно заходит о том, что жить – значит умирать, так или иначе обманываться. Остротой, искренностью этой ноты, прозвучавшей в «Жизни» и еще более усиленной в романе «Пьер и Жан», самом художнически тонком романе Мопассана (так, во всяком случае, полагал Генри Джеймс⁴⁰, читавший все мопассановские романы), писатель, думается, мог глубинно заинтересовать Льва Толстого.

Роман «Милый друг» – пожалуй, наиболее известный мопассановский роман, принесший его создателю славу, а также известность как автору входившей в моду в 1880-е «пикантной» прозы. В советском литературоведении он квалифицировался главным образом как одно из наиболее ярких проявлений «реализма» Мопассана, едкая сатира на нравы буржуазного общества. Развивая эту тему, можно было бы приложить к роману слова К. Маркса о буржуазной семье («Буржуазный брак – это проституция»). Однако это и аналогичные высказывания затрагивают лишь поверхностный слой романа, тогда как в различных проявлениях мопассановского натурализма он художественно значительно содержательнее.

Во-первых, в «Милом друге» Мопассан уходит от прежнего «флорентианского» прочтения натурализма и гораздо ближе к возможностям программных произведений позднего Золя. Если «Нана» – роман о современной Венере, «секс-бомбе» и даже той апокалипсической саранче – «золотой мухе», от укуса-поцелуя которой гибнет не только всякий и каждый в Париже Наполеона III, но и сама Империя (морализм Золя несомненен), то «Милый друг» – о современном Пане, Амуре, Дон Жуане, перед чьей сексуальной

притягательностью бессильны все женщины Третьей республики: простолюдинки и дамы полусвета, дочери и матери, выскочки и аристократки, проститутки и «порядочные». Более того, Жорж Дюруа – «гений места», постморального и антиклерикального Парижа 1880-х (Дюруа, назначивший любовное свидание в церкви Трините, грозит «набить морду» священнику, принявшему исповедь у госпожи Вальтер). В Дюруа и через него действует новый и, как оказывается, всеохватывающий ток жизни, которая получает всё большую и большую «натурализацию». Она имеет оправдание прежде всего как наслаждение, любовь без последствий здесь и сейчас. Вместе с тем данными оргиастичностью, триумфом голого тела, телесности («голые руки и шея выплывали из пены белых кружев»; *здесь и далее пер. Н. Любимова*), пеньюаров, «кофточек», адюльтеров, соблазнений по расчету эрос романа не ограничивается. Его возможности распространяются через женщин, через причудливую феминизацию, «боваризм» действительности на все сферы жизни: возможности карьеры, обогащения, сословного лифта (Дюруа становится Дю Руа де Кастелем, получает орден Почетного легиона) и даже политики. Финал романа застаёт Дю Руа, этого нового *короля-солнце*, в ситуации неограниченного расширения возможностей: у его ног не только «весь Париж», но, возможно, и президентский дворец.

И это при том, что Дюруа, как и Нана, вульгарен, а его эротическая привлекательность (хорошая фигура, высокий рост, светлоголубые глаза, пушистые и загнутые вверх усы) – чары почти что опереточного героя, но отнюдь не своеобразного Наполеона, который уже за скобками сюжета мог бы провозгласить себя новым императором и заключить конкордат с папой. Вместе с темой нового завоевателя столицы в роман входят балзаковские цитаты. Одна из самых очевидных среди них – упомянутая финальная сцена (гл. X). И действительно, Дюруа в чем-то сходен с Растиньяком, хотя рядом с ним нет своего Вотрена (в какой-то степени мопассановский эквивалент последнего – Норбер де Варен). Сравнение, казалось бы, отталкивающего «африканского стрелка» (Дюруа начинает свою «карьеру» в Алжире с соблазнения женщин, участия в грабеже и убийстве трех арабов) с демоничным балзаковским честолобцем даёт ощутить, что бывший младший офицерский чин – не только образ-гротеск, но и персонаж романа воспитания новых

капиталистических времен. Он не останавливается на достигнутом, по-звериному гибок в приспособлении к той или иной среде. Его эротический голод не отделен от его жажды добычи. Нет-нет, но Мопассан сбивается с отстраненного описания несколько неправдоподобных, если не фантастических, походов «мелкого беса» (сцены этого ряда связаны с соблазнением госпожи Вальтер, а затем ее дочери Сюанны) на некоторое сопереживание ему и даже, мы бы сказали, некоторое отождествление себя с ним.

В конце концов Дюруа – сама воля к жизни, носитель специфического голода жизни, который преломляется в нем в виде единственной имеющейся у него возможности вырваться наверх. Как бы ни трактовался Дюруа – отстраненно или сочувственно, – очевидно, что в системе координат романа бедность является безусловно отрицательной величиной. Кроме того, Дюруа из сына нормандских крестьян-купчиков становится не только «гением» соблазнения, а затем олицетворением высшего буржуазного успеха, но и «кладом для газет», блестящим репортером. Поначалу косноязычный бонвиван и насильник, он несколько неожиданно дорастает до собеседника стареющего поэта Норбера де Варена, которому в романе доверено изложение взглядов на жизнь (гл. VI). С ними Дюруа поневоле соглашается, хотя в силу молодости и гонит мрачные мысли от себя. По ходу одной из наиболее сильных сцен романа, связанной с умиранием Форестье в Каннах (гл. VIII), Дюруа на фоне запахов и звуков смерти проговаривает про себя философию, суггестивно намеченную уже в романе «Жизнь» (жить – значит умирать; утешение религии лицемерно, одна «лишь смерть несомненна»). Однако вынужденный признать иллюзорность чувственных удовольствий и всего телесного, невозможность «вернуться назад», он в то же время перед лицом «сводящего с ума» оправдывает эротику как возможность для бывшего бедняка «шага вперед», как свойственное именно «современному человеку» проявление «лихорадочной и неутолимой жажды бессмертия...»: «Вот оно, единственное утешение в жизни – любовь!»

Любопытно, что Дюруа, без конца желая, достигая осуществления своих желаний и получая от этого несомненное удовольствие (оно трансформируется в натуралистические «поэтизмы» его восприятия: комната «обволакивала своим уютом»; «форель, розовая как тело девушки»), вместе с тем, до какой-то степени, *не явля-*

ется человеком удовольствия и остается «посторонним» в отношении всего, к чему вроде бы имеет непосредственное отношение (от Дюруа Мопассана до Бардаму Селина один шаг). Он, человек из народа, инстинктивно «верит в свою звезду», в нем «есть воля», которая позволяет ему не останавливаться на достигнутом. Этот натуралистский «человек желания» (где-то сходными чертами наделен, правда применительно к бизнесу, главный персонаж «Трилогии желания» Т. Драйзера) лишь в силу иронии получил прозвище «Милый друг», так как сущностно не является никому ни «милым», ни «другом»; бессознательно, по максимуму эксплуатируя возможности эротики, он отрицает ее: имея, не обладает, любя, не любит. С другой стороны, как циничный буржуазный делец, он всегда помнит о денежном измерении своих любовных связей.

Через роман проходит целая галерея женщин. Колоритная продажная женщина из Фоли-Бержер, Клотильда де Марель, Мадлена Форестье, госпожа Вальтер, ее дочь Сюзанна – каждая из них добавляет тот или иной штрих к образу их соблазнителя. Грубая, циничная, но при этом жизненная сила проститутки и унижительная страсть 40-летней католички, жены банкира и издателя «Французской жизни» Вальтера (она вынуждена стать свидетельницей соращения своей дочери-«куклы»), – два полюса эротической «радуги» романа. Применительно к Дюруа-человеку, а не к Дюруа-гротеску («роковой мужчина»; «наездник», способный сломать хребет любой лошади) не столь однозначны Клотильда и Мадлена. Клотильда – некая золотая середина: с кем бы ни сводила жизнь Дюруа, он всегда будет возвращаться к Кло, любовнице, которая установила для него камертон буржуазной «сладкой жизни» и с которой началось его восхождение. Сложнее образ жены Форестье, некоего женского варианта Дюруа (в конце концов именно она намекает Дюруа на возможность особых отношений с госпожой Вальтер), но при этом женщины по-своему талантливей, умеющей писать и бескорыстно помогающей знакомому мужу стать журналистом. Не любя Жоржа по сути, Мадлена, после смерти Форестье, тем не менее выходит замуж за него, заключает с ним подобие контракта, направляя карьеру, формируя навыки того, чему его не способна научить Клотильда. Но «ученик» перерастает свое «другое я», вследствие чего их пути скандально расходятся. Собственно, в отношениях с Мадленой человеческое,

«естественное» в Дюруа иссякает, и его дальнейшие амурно-капиталистические, амурно-политические победы имеют гротескный, почти что противоестественный характер. В особенности это касается его отношений со стареющей госпожой Вальтер и с ее квазиромантической «дочкой-куклой» Сюзанной.

Описание эротических походов Дюруа показывает, что разработка эротической темы у Мопассана не так предсказуема, как это представляется на первый взгляд. В романе «Жизнь», полном различных автобиографических деталей, Мопассан невольно отождествляет себя с Жанной, которая уязвима через свою любовь к виконту и, отказываясь от физической близости с ним, принимает свои дальнейшие утраты и одиночество как фатум, хотя и находит возможность кроваво отомстить изменнику. В романе «Милый друг», также щедро обыгрывающем автобиографический материал (Мопассану принадлежит фраза «Дюруа – это я»⁴¹; он обладал такими же усами, какими наделил героя), вектор отождествления автора и героя иной: он распространяется не на пассивную женщину, а на брутального и циничного мужчину. Однако как в Жанне заключены черты чего-то ей неизвестного, так и в Дюруа проступает, помимо его воли, нечто, что его, «мужчину-проститутку» (согласно хлесткому названию одного из мопассановских очерков), сближает с женщинами по характеру понимания вещей, комфорта, наслаждения, некоторого инстинктивного самолюбования. Это противоречивое сочетание в Дюруа неотразимого покорителя женщин и, как выразился бы В.В. Розанов, «вечно бабьего» позволяет вспомнить смешение гендерных свойств у бальзаковского Люсьена Шардона де Рюампре. Колоритная деталь: на разных стадиях своего восхождения Дюруа, меняя свои костюмы, периодически оказывается перед зеркалами и в каждом из этих случаев переживает эффект неузнавания себя в отражении. Так или иначе, но изучение темы любви у Мопассана имеет несомненный психоаналитический потенциал. Во всяком случае, одновременная влюбленность в мать и дочь дается у него не только в сатирическо-гротескном, но и в лирическом ключе («Крепка как смерть»).

Если говорить о поэтике «Милого друга», то в ней можно найти как общие черты романной поэтики Мопассана (фрагментаризация романа: куски романа, к слову сказать, печатались как

самостоятельные новеллы; см. новеллы «Могила», «Мститель», «Награжден орденом», «Трус», «Прогулка», «Исповедь»), так и «физиологически» окрашенную образность, свойственную натурализму в целом (пароходы на Сене «выхаркивали густой дым»). Оригинальность роману добавляет и неожиданный синтез сатиры, гротеска, элементов романа воспитания. Для одних авторов этот синтез оказался вдохновляющим (см. роман «Учитель Гнус» Г. Манна), для других – обескураживающим. За незнание психологии людей из высшего света Мопассана жестко критиковал Э. де Гонкур: «Что такое Мопассан? Это современный Поль де Кок. – Поль де Кок эпохи чуть поболее литературной, чем 1830-е годы... Но романы Мопассана и Бурже – о ля, ля!.. ...теперешние писатели привыкли строчить наспех, по роману в год, и подбирая крохи последнего убийства, последнего прелюбодеяния, последнего характерного события, вперемешку с послеобеденными сплетнями, услышанными от людей большого света...»⁴²

Будучи в чем-то исключительно французским автором 1880-х годов, Мопассан не имел и, думается, не мог иметь последователей именно во французской литературе, хотя прорыв к изображению эротики – «пудов любви», по выражению А.П. Чехова, – произошел не без его влияния. Во всяком случае, писатели его возраста (А. Франс, П. Бурже), следующее поколение влиятельных французских прозаиков (А. Жид, Р. Роллан, М. Баррес) сформировались без его творческого воздействия. Но если о параллелях между Мопассаном и М. Прустом следует говорить с некоторой натяжкой (тем не менее они имеются), то его масштабное воздействие на зарубежных писателей не подлежит сомнению. Именно вне Франции Мопассан стал чуть ли не эталоном современного письма и даже знатоком «женской души». Это одновременно относится к различным национальным литературам – норвежской (К. Гамсун), немецкой (Г. Манн, Я. Вассерман), австрийской (А. Шницлер), американской (от С. Крейна и Дж. Лондона до Э. Хемингуэя). Особое место в этом ряду занимают русские авторы, Мопассана внимательно читавшие (И. Тургенев; Л. Толстой, которого Мопассан, судя по его отзыву, одновременно притягивал и отталкивал⁴³), к своим нуждам адаптировавшие (Чехов, Леонид Андреев; см. слова Треплева в «Чайке» о новаторстве мопассановской манеры). Думается, ближе других, опять-таки на путях арт-

натурализма и эротики, к Мопассану среди них И.А. Бунин, в позднем своем творчестве (в особенности роман «Жизнь Арсеньева», книга рассказов «Темные аллеи») создавший русский эквивалент «мопассанства».

-
- ¹ См. нашу концепцию натурализма как одного из основных проявлений неклассического письма в художественной литературе XIX–XX вв.: *Толмачёв В.М. Натурализм: проспект детализированной словарной статьи // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. М., 2017. № 1. С. 88–113.*
 - ² См. статью «Роман как буржуазная эпопея» (1935).
 - ³ *Золя Э. Письмо к молодежи // Собр. соч.: в 26 т. / Пер. с фр. М.: Худож. лит., 1966. Т. 24. С. 284, 289.*
 - ⁴ *Золя Э. Гюстав Флобер // Собр. соч.: в 26 т. / Пер. с фр. М.: Худож. лит., 1966. Т. 25. С. 437.*
 - ⁵ Литературные манифесты французских реалистов / Пер. с фр.; Под ред. М.К. Клемана. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1935. С. 200.
 - ⁶ *Золя Э. Гюстав Флобер. С. 438.*
 - ⁷ *Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи: в 2 т. / Пер с фр.; Сост. С. Лейбович. М.: Худож. лит., 1984. Т. 2. С. 240.*
 - ⁸ *Гонкур Э. и Ж. де. Дневник: Записки о литературном мастерстве: в 2 т. / Пер с фр. М.: Худож. лит., 1964. Т. 1. С. 328.*
 - ⁹ *Гонкур Э. и Ж. де. Дневник: Записки о литературном мастерстве. Т. 2. С. 343.*
 - ¹⁰ Там же. Т. 1. С. 277.
 - ¹¹ Там же. Т. 1. С. 364–365 (запись от 13 августа 1862 г.).
 - ¹² *Золя Э. Собр. соч.: в 26 т. / Пер. с фр. М.: Худож. лит., 1966. Т. 24. С. 19.*
 - ¹³ Там же. Т. 24. С. 60.
 - ¹⁴ Там же. Т. 24. С. 126.
 - ¹⁵ Там же. Т. 24. С. 212, 223.
 - ¹⁶ Там же. Т. 24. С. 280.
 - ¹⁷ Там же. Т. 24. С. 289.
 - ¹⁸ Там же. Т. 24. С. 405.
 - ¹⁹ *Гонкур Э. и Ж. де. Дневник: Записки о литературном мастерстве. Т. 2. С. 246.*
 - ²⁰ *Перрюшо А. Жизнь Сезанна / Пер. с фр. М.: Радуга, 1991. С. 221.*
 - ²¹ *Брандес Г. Собр. соч. / Пер. с датского. Изд. 2-е. Т. 13. Литературные характеристики. Французские писатели. СПб.: Просвещение, б. г. С. 290.*
 - ²² «Любой тех авторов роман / Приятен, как сигары в залах, / Бурже, Лоти и Мопассан, / Вас продают на всех вокзалах» (*Гурмон Р. де. Книга масок / Пер. с фр. Е.М. Блиновой, М.А. Кузмина. Томск: Водолей, 1996. С. 45).*
 - ²³ *Моруа А. Три Дюма. Литературные портреты / Пер. с фр. М.: Правда, 1988. С. 616.*

- ²⁴ Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи: в 2 т. / Пер с фр.; Сост. С. Лейбович. М.: Худож. лит., 1984. Т. 2. С. 212.
- ²⁵ Там же. Т. 2. С. 152.
- ²⁶ Там же. Т. 2. С. 227.
- ²⁷ Там же. Т. 2. С. 277.
- ²⁸ Там же. Т. 2. С. 255.
- ²⁹ Золя Э. Алексис и Мопассан // Собр. соч.: в 26 т. М.: Худож. лит., 1967. Т. 26. С. 75.
- ³⁰ Золя Э. Речь на похоронах Ги де Мопассана 7 июля 1893 года // Собр. соч.: в 26 т. М.: Худож. лит., 1967. Т. 26. С. 266, 269.
- ³¹ Цит. по: Гонкур Э. и Ж. де. Дневник: Записки о литературном мастерстве: в 2 т. / Пер с фр. М.: Худож. лит., 1964. Т. 2. С. 437.
- ³² Литературные манифесты французских реалистов / Пер. с фр.; Под ред. М.К. Клемана. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1935. С. 198.
- ³³ Там же. С. 199.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Там же. С. 200.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Там же. С. 134.
- ³⁸ Там же. С. 135.
- ³⁹ Толстой Л.Н. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана // Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1978–1985. Т. 15. С. 231.
- ⁴⁰ James H. Literary Criticism: French Writers. Other European Writers. The Prefaces to the New York Edition. N.Y.: The Library of America, 1984. P. 546.
- ⁴¹ Мопассан Ги де. Полн. собр. соч. / Пер. с фр.; Под ред. Ю. Данилина, П. Лебедева-Полянского. М.: ГИХЛ, 1947. Т. VI. С. 336.
- ⁴² Гонкур Э. и Ж. де. Дневник: Записки о литературном мастерстве: в 2 т. / Пер с фр. М.: Худож. лит., 1964. Т. 2. С. 445, 475 (записи 1888 и 1889 гг.).
- ⁴³ См.: «Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана» (1893), «Что такое искусство?» (1897–1898). С творчеством Мопассана Лев Толстой познакомился в 1881 г., когда Тургенев передал ему в Ясной Поляне только что вышедший первый сборник Мопассана («Заведение Теллье»). «Жизнь» – роман, который Толстой любил и неоднократно перечитывал. После первого знакомства с «Жизнью» Толстой не переставал интересоваться Мопассаном. В своем дневнике Толстой 28 августа (9 сент. по нов. ст.) 1884 г. записал следующее: «Вечером читал Maupassant. Забирает мастерство красок». Но при этом добавлял: «Но нечего ему, бедному, писать» (см. т. 49 Полного собрания сочинений). Роман «Жизнь», наряду с «Братьями Карамазовыми», был в числе тех книг, которые Толстой желал получить после своего ухода из Ясной Поляны.