

ЗАБЫТАЯ СТАТЬЯ ПОЛЯ ЛАФАРГА О РОМАНЕ ЗОЛЯ «ДЕНЬГИ»

Предисловие В. Гоффеншера

ПОЛЬ ЛАФАРГ О РЕАЛИЗМЕ И НАТУРАЛИЗМЕ

I

«Сознательные рабочие и все социал-демократы России еще в период подготовки русской революции научились глубоко уважать Лафарга, как одного из самых талантливых и глубоких распространителей идей марксизма, столь блестяще подтвержденных опытом борьбы классов в русской революции и контрреволюции...»¹

Эти слова, произнесенные В. И. Лениным на похоронах Лафарга (1911 г.), вытекают из учета Лениным всей деятельности одного из передовых представителей пролетарского революционного движения.

Необходимо учесть то, что речь Ленина была произнесена тогда, когда большевистская партия имела уже многолетний опыт борьбы как с русскими меньшевиками, так и с международным оппортунизмом в лице виднейших представителей и теоретиков II Интернационала (Каутский, Плеханов и др.). Это обстоятельство делает высокую оценку, данную Лафаргу Лениным, особенно значительной при анализе творчества и деятельности Лафарга.

«В лице Лафарга, — говорит о нем Ленин, — соединялись — в умах русских с.-д. рабочих — две эпохи: та эпоха, когда революционная молодежь Франции с французскими рабочими шла, во имя республиканских идей, на приступ против Империи, — и та эпоха, когда французский пролетариат, под руководством марксистов, вел выдержанную классовую борьбу против всего буржуазного строя, готовясь к последней борьбе с буржуазией за социализм»².

Лафарг не сформировался сразу как марксист. Он пришел к марксизму после того, как последовательно преодолел либерализм, прудонизм и бланкизм. К тому моменту, когда молодой студент-медик Лафарг участвовал в революционных студенческих выступлениях, проходящих под флагом прудонизма и бланкизма, марксизм завоевал уже прочное место в международном революционном движении. Между тем Лафарг ничего или почти ничего не знал ни о Марксе, ни о его учении. Он не знал и о том, что основоположник пролетарской революционной теории еще задолго до того, как Лафарг с ним познакомился, разоблачил в своей «Нищете философии» бесплодность, мелкобуржуазность и реакционность тех теорий, которые исповедывал анархистствующий студент. И лишь в середине 60-х годов, когда Лафарг начал разочаровываться в возможности бороться методами Прудона и Бланки против Второй Империи и буржуазии, лишь тогда, когда он в Лондоне (куда эмигрировал после первой тюремной отсидки и исключения из университета) знакомится с Марксом и с его учением, он начинает пересматривать свои прудонистско-бланкистские позиции.

Процесс отхода от этих позиций был мучителен. Лишь после длительных бесед-дискуссий между «старым мавром» и «несносным медицинским креолом», дискуссий, в которых темпераментный Лафарг отчаянно цеплялся за ускользавшую из-под его ног анархистскую платформу, лишь после длительной переоценки ценностей «прудоновский

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. XV, изд. 3-е, стр. 264.

² Там же.

правверный» (как называет Лафарга Маркс в одном из своих писем к Энгельсу) становится одним из самых ярких последователей Маркса и горячим популяризатором его идей.

В области философии марксизма Лафарг себя мало проявил. Его философская концепция страдает рядом недостатков, свидетельствующих о том, что в вопросах гносеологии и исторического материализма он часто соскальзывал с позиций марксизма на позиции механицизма и эволюционизма. Это не могло не отразиться и на практической — революционной и исследовательской — деятельности его, т. е. на том, чем в основном ценен для развития пролетарского революционного движения Лафарг.

«Лафарг всегда был любителем парадоксов», сожрушенно вздыхает о нем Карл Каутский. Схоласту Каутскому не были понятны те подлинно диалектические «парадоксы», которые часто высказывал горячий в повседневной революционной борьбе Лафарг. Но доля правды в этих словах есть: многие из лафарговских парадоксов действительно были далеки от диалектического материализма и марксистской революционной теории. Но Каутскому эти парадоксы казались особенно непонятными и неприятными не столько потому, что они свидетельствовали об отступлении в том или ином случае от ортодоксального марксизма, сколько потому, что эти отступления шли не по тому пути, по которому отступал от революционного марксизма сам Каутский.

В то время как Каутский и иже с ним неуклонно скатывались и скатились вправо, к оппортунизму и ренегатству, и стали союзниками буржуазии в борьбе последней с пролетариатом, Лафарг в отдельных случаях совершал по преимуществу «левые» ошибки, вызванные у него рецидивами анархизма. Возглавляя левое крыло французской рабочей партии, борясь с ренегатами и оппортунистами, он до конца жизни остался верен интересам пролетариата. В этом коренное отличие Лафарга от центристов II Интернационала, и это должно быть учтено при оценке деятельности Лафарга и при выяснении вопроса об использовании нами его литературного наследия, в частности его работ о художественной литературе.

«Левизна» ошибок Лафарга ни в какой мере не снимает необходимости жесткой критики и пересмотра его наследия с точки зрения марксизма-ленинизма. Но без учета указанного выше своеобразия отступлений Лафарга от ортодоксального марксизма и отличия его в этом от большинства деятелей II Интернационала мы при изучении Лафарга в историческом аспекте не сможем отделить подлинных и часто весьма существенных его ошибок от тех мнимых недостатков, в которых в свое время пытались обвинить его ренегаты и оппортунисты (напр. Вандервельде), и не сможем с достаточной четкостью определить те ценные элементы, которые имеются в его наследии.

Многие моменты его литературного наследия ценны для марксистско-ленинского литературоведения. К этим моментам относится неразрывная связь теории с практикой, конкретность лафарговской критики и пользование ею как оружием в классовой борьбе и, что самое главное, классовая непримиримость при подходе к литературным явлениям¹. Все это не дает оснований сваливать Лафарга в одну кучу с оппортунистической критикой II Интернационала.

Относясь к работам Лафарга критически, отдавая себе полный отчет в наличии у Лафарга ошибочных установок и отбросив имеющиеся у него элементы механицизма, антиисторизма и т. п., марксистско-ленинское литературоведение имеет полное основание включить положительные элементы литературного наследия «одного из самых талантливых и глубоких распространителей идей марксизма» (Ленин) в свой железный фонд.

II

«Очерки происхождения современной буржуазии» — таков подзаголовок одной из историко-литературных статей Лафарга. И подзаголовок этот не случаен. Все лите-

¹ Мы лишены здесь возможности подвергнуть конкретной критике недостатки Лафарга и в развернутом виде показать то положительное, что наше литературоведение может у него взять. О том и другом мы говорим в публикуемой нами работе о Лафарге как литературном критике.

ратурно-критические статьи Лафарга, написанные им на протяжении десятилетия (1885—1896), имеют лейтмотивом историю возникновения и эволюции буржуазии и буржуазной идеологии со времен Великой французской революции до последней четверти XIX ст. Тесно связанная с борьбой за политическое господство борьба между буржуазией и дворянством за бытовую и литературный язык в эпоху Великой революции и в первые годы XIX в. («Французский язык до и после революции»); возникновение романтизма, выкристаллизовавшегося из массовой литературной продукции эпохи революции как течение, совместившее в себе идеологические тенденции испуганного «якобинскими ужасами» дворянства и не менее реакционные тенденции пожившей плоды революции и «отдыхающей» от нее верхушки «третьего сословия» («Происхождение романтизма»); перерастание романтизма в чисто буржуазное направление и связь его с буржуазным либерализмом середины века («Легенда о В. Гюго»); рост финансового и промышленного капитализма, связанный с последним рост пролетариата, появление этого нового классового врага в поле зрения буржуазии и реализм и натурализм как литературные течения, вызванные этими процессами (статьи о Золя и Додэ), — все эти проблемы с большей или меньшей полнотой охвачены в немногочисленных статьях Лафарга.

Ведя в 80-ые и 90-ые годы борьбу с мелкобуржуазным либерализмом и против популярных (в особенности в тогдашней Франции) мелкобуржуазных социальных теорий, Лафарг проводит эту борьбу и на литературном фронте. Разоблачением буржуазного и мелкобуржуазного либерализма является, в сущности, его памфлет о Викторе Гюго, а статья о Золя тесно связана с борьбой Лафарга против прудонизма, позитивизма, сен-симонизма, против реформизма, а также против извращений и буржуазных трактовок теории Дарвина. Рассуждения Лафарга о «натурализме» и Золя не могут быть оторваны от таких его работ, как например: «Преступность во Франции за время с 1840 по 1886 г. (ее развитие и причины)», «Функции биржи», «Герберт Спенсер и социализм», «Коммунизм и экономическая эволюция» и др. Некоторые детали в этой статье (как например, страницы об отношении Золя к прессе) напоминают о том, что в своих публицистических выступлениях Лафарг останавливался на трактуемых им вопросах (см. его статью «Продажность буржуазной прессы»).

Статья о Золя в той своей части, которая посвящена вопросу о дарвинизме, тесно соприкасается и с некоторыми другими литературно-критическими его работами, в частности с небольшой статьей «Дарвинизм на французской сцене» (статья на русском языке не опубликована), в которой он, так же как и в этюде о Золя, останавливается на отношении буржуазии к эволюционной теории. Если в указанной статье он останавливается на невежестве буржуазии и ее писателей, воспринимających дарвинизм как вздорную теорию, развязывающую руки преступным элементам, то в этюде о Золя он указывает на то, как буржуазные идеологи (типа Спенсера, Геккеля, Ломброзо и др.), извращая эту теорию, приспособливают ее для нужд буржуазии. Разоблачение подобных извращений, борьба с ними во всех областях знания, и в частности в области социологии и литературы — такова одна из общих задач, объединяющих литературно-критические статьи Лафарга о натурализме со всеми остальными его работами.

Разоблачая буржуазию, борясь с выдвигаемыми ею социальными теориями, Лафарг подвергает критике и «научную» литературную школу — «натурализм», базирующуюся на этих теориях.

Натурализм, это «охвостье романтизма» (по парадоксальному замечанию Лафарга), является литературным течением, знаменующим рост промышленного и финансового капитала. В «Происхождении романтизма», характеризуя переход буржуазной литературы к современной тематике, Лафарг говорит о том, что «покуда буржуазии приходилось бояться агрессивного возвращения аристократии, романисты, идя в ногу с либеральными историками, искали и находили в средневековые темные фоны для светлых красок современности; но как только ее врагом сделался сорганизовавшийся пролетариат, они оставили исторические романы и ужасы феодальной эпохи, чтобы заняться влюбленными событиями».

Реалисты и главным образом «натуралисты» типа Золя, исходя из изученных ими «совейших теорий», пытаются осознать и отобразить те процессы, которые происходят

в вошедшем в новую стадию развития капиталистическом обществе, а также уяснить в художественной форме лицо могильщика буржуазного общества — сорганизовавшегося пролетариата.

Едко иронизируя по поводу беспомощности буржуазных реалистов, которые не были в состоянии осознать происходящие в обществе процессы и пытались эмпирическим верхоглядством подменить научное познание, Лафарг выделяет Золя, который пытался показать воздействие на людей двух факторов — био-физиологического и социального. Особую заслугу этого художника он видит в том, что он осмелился избрать предметом изображения актуальнейший и животрепещущий материал. «Указать роману новый путь, вводя в него описания и анализ современных экономических организаций-гигантов и их влияние на характер и участь людей,— это было смелым решением. Одна попытка осуществить это решение делает Золя новатором и ставит его на особое место в нашей современной литературе». С точки зрения методологической он видит оригинальность Золя в том, что «он показывает, как некая социальная сила прибывает человека к земле и уничтожает его».

Лафарг воздает должное Золя именно и только за попытку осуществить эту задачу, но подвергает довольно резкой критике художественное разрешение ее писателем. Помимо ошибочности творческого метода (о чем речь ниже) Лафарг уличает автора «Жерминаля», «Западни» и «Денег» в ложном толковании эволюционной теории, в незнании той совокупности факторов, которые определяют общественный механизм, в неумении возвыситься над предрассудками своего класса и наконец просто в невежестве.

III

Статья Лафарга о Золя страдает целым рядом существенных недостатков. В ней нет той четкости и углубленности в разработке проблемы, которые характеризуют его историко-литературные работы типа «Происхождение романтизма» и «Французского языка»; несмотря на имеющуюся в ней непримиримость и партийность, в ней нет той памфлетической заостренности, которая характерна для «Легенды о В. Гюго». Оценка Золя грешит у Лафарга иногда противоречиями, а определение творчества писателя в классовом аспекте дано недостаточно четко. Из того, что говорится в статье, мы можем лишь заключить, что, изображая и критикуя буржуазное общество, Золя сам обеими ногами стоит в этом обществе, что подойти к изображению этого общества с точки зрения единственно научной теории, с точки зрения научного метода пролетариата — марксизма (на знание которого Золя претендовал и в незнании которого Лафарг его уличил), он не смог. Здесь сказался тот недостаток, который характерен для всей историко-литературной концепции Лафарга. Как в статьях о языке и о романтизме, так и в статье о Золя Лафарг недостаточно дифференцирует буржуазию и почти игнорирует при рассмотрении литературного процесса роль мелкой буржуазии и деклассирующейся буржуазной интеллигенции. Поэтому мы не получаем у него более четкого ответа о классовой природе творчества Золя.

Второй недостаток статьи о Золя также характерен для литературной концепции Лафарга. Как в «Происхождении романтизма», где натурализм определяется как «охватность романтизма», так и в статье о Золя Лафарг в изображении развития буржуазной литературы стоит на механистической эволюционистической точке зрения. Реализм и натурализм являются для него прямым продолжением романтизма, и вопрос о диалектике литературного процесса вообще и смены и борьбы литературных стилей в частности не ставится им или ставится слишком упрощенно.

Необходимо отметить в статье о Золя и еще одну ошибку, характерную для ошибок Лафарга. Отстаивая позиции ортодоксального марксизма в каком-либо вопросе и полемизируя с извратителями и врагами теории Маркса, он часто настолько перегибал палку, что незаметно для себя заостряя «противоположность», сказывался на критикуемых им же самим неправильных позициях. Так с ним часто случалось в полемике с анархистами. И точно таким же образом он, борясь против буржуазного толкования теории Дарвина и против механического перенесения этой теории в область учения о развитии челове-

ческого общества, сам грешил этим механическим перенесением. Это сказалось в статье о Золя в тех местах, где Лафарг рассуждает о «борьбе за существование» отдельных людей, подменяя «борьбой за существование» классовую борьбу.

Но вместе с тем в статье о «Деньгах» мы имеем одну черту, резко отличающую ее от других крупных литературных статей Лафарга и ставящую ее на особое место. В отличие от «Происхождения романтизма», «Французского языка до и после революции» и «Легенды о В. Гюго» в статье о Золя Лафаргом четко поставлен вопрос о творческом методе и, что делает статью крайне интересной для современной пролетарской литературы, вопрос о диалектико-материалистическом методе в литературном творчестве. Косвенно задет в ней и вопрос о пролетарской литературе.

Если буржуазный романтизм характеризуется Лафаргом как сознательное искажение или сознательная лакировка действительности, свидетельствующие об активном отношении художников-романтиков к изображаемому (Лафарг находит и политический эквивалент этого отношения), то буржуазный реализм представляется ему как метод, крайне ограниченный в своем пассивном эмпиризме, в конечном счете также не могущий дать объективное представление о действительности.

«Самое поверхностное наблюдение, — говорит Лафарг, — никогда не идущее от следствий к причинам и от действий к их конечным результатам, — вот чем является триумф «реалистов». Речь здесь идет не только о методе собирания материала, о наблюдении как таковом, хотя и по этому вопросу мы находим актуальные для нас высказывания. Так, Лафарг осуждает поверхностное знакомство писателей с изображаемым жизненным материалом, изучение жизни только по газетам, книгам и сплетням, подмену длительного изучения и участия в описываемых событиях схватыванием их налету, когда художник мчится мимо фактов «со скоростью курьерского поезда». Все это весьма созвучно критике метода «галопом по Европам» и проблематике изучения художником материала у нас. Но несмотря на эти замечания, особенно, кстати сказать, существенные для натурализма, претендующего на наукообразность, не в них основная мысль Лафарга. Самое главное не в критике метода собирания материала, а в критике методологии осознания его, т. е. того, что обуславливает и самый метод собирания.

Придавая познавательным функциям литературы огромное значение, Лафарг резко критикует поверхностность метода буржуазного реализма и натурализма. «Философствование — отличительное свойство человека и отрада его ума. Не философствующий писатель — только ремесленник. Натурализм... запрещает рассуждения и обобщения. По его теории писатель должен быть совершенно безучастным зрителем. Он должен воспринимать впечатления и отображать их и не выходить за пределы этого задания, он не должен анализировать причины явления и события, он не должен предсказывать влияния последних. Идеал художника — быть подобным фотографической пластинке. Этот чисто механический метод художественного воспроизведения жизни чрезвычайно легок. Он не требует никакой подготовки, а только небольшой затраты умственной энергии. Но если мозг, играющий роль фотографической пластинки, не очень восприимчив и не разносторонен, то художник подвергается опасности воспринять несовершенную и неполную картину, которая может оказаться дальше от действительности, чем картина, созданная необузданной фантазией».

Лафарг доказывает, что буржуазные реалисты и не могли дать «совершенную и полную» картину действительности, ибо они не владели тем методом, который позволил бы им с наибольшей и подлинной объективностью отобразить ее, — методом диалектического материализма. На примере Золя, который пытался дальше других продвинуться в объяснении описываемых им фактов, он вскрывает беспомощность натурализма там, где требуется более глубокое осознание совершающихся событий.

При этом он указывает на то, что в отношении осознания социальных процессов, способности к широким обобщениям, к объективному отображению действительности Золя, выделяясь среди современных ему писателей, все же стоит на более низкой ступени, чем Бальзак, которого Лафарг противопоставляет как реалистам типа Флобера и Гонкура, так и «натуралисту» Золя. Оценка, данная Бальзаку Лафаргом, совпадает с

той высокой оценкой, которую давали этому писателю Маркс и Энгельс. В частности, Энгельс говорит о том, что он считает Бальзака «гораздо более крупным художником-реалистом, чем все Золя прошлого, настоящего и будущего»¹. Если Бальзак умел — в пределах его метода — видеть причины и тенденции общественного развития своей эпохи, то Золя не уяснял их или уяснял поверхностно и неправильно. «Бальзак, — говорит Лафарг, — с бесконечной тщательностью описывал те условия, в которых жили и действовали его герои. Он не избегал анализа «тысячи сложных причин», пугавших Золя и однако определяющих поступки человека и влияющих на человеческие страсти. Бальзак философствовал всюду и обо всем. Он глубокий мыслитель и передает своим героям свой ум и обилие своих мыслей... Он высказывает более глубокие мысли об обществе, нравах и политике, чем можно найти во всей нашей новейшей печати. Золя, — добавляет при этом Лафарг — обыкновенно мало философствует».

Более того: хваленая объективность «фотографической пластинки» приобретает характер крайнего субъективизма, имеющего определенный классово политический смысл. Так «Западня», в которой Золя хотел «объективно» изобразить рабочий класс, из-за ложности идеи, лежащей в основе этого произведения, и неправильности творческого метода писателя оказалась клеветой на рабочий класс². Ошибки многих теоретиков фактографии и тех художников, которые поняли пролетарский реализм как натуралистическую фиксацию действительности, блестяще подтвердили правильность той оценки, которую Лафарг когда-то дал поверхностному механистическому реализму буржуазных писателей.

Критикуя те научные теории, к которым обращались реалисты и натуралисты, Лафарг подверг критике и художественный метод, «связанный с этими теориями. Что же он противопоставляет ненаучному и необъективному «объективизму» буржуазных писателей?

В статье о Золя читатель найдет ответ на этот вопрос в тех абзацах, где Лафарг говорит о том, что не сделано буржуазными романистами. Повидимому проблема творческого метода весьма интересовала в эти годы Лафарга, ибо те замечания об идеальном методе, которые разбросаны в статье о Золя, мы находим в суммированном виде в появившихся за год до нее личных воспоминаниях Лафарга о Карле Марксе. Мы приводим одно место из этих воспоминаний, где Лафарг сопоставляет метод поджеда к действительности у Маркса и у реалистов. Вот что он пишет:

«Вико сказал: «Всякая вещь является телом только для бога, который все знает; для человека, который познает только внешние стороны явлений, вещь остается только поверхностью». Маркс постигал вещи по образу бога Вико. Он видел не только поверхность, но проникал во внутрь, он исследовал составные части в их взаимодействии и в их взаимном противодействии. Он изолировал каждую из этих частей и прослеживал историю ее развития. После этого он переходил к вещи, к ее обстановке и наблюдал действие последней на первую и обратно. Он возвращался затем к возникновению объекта, к его изменениям, эволюциям и революциям и доходил до его самых отдаленных действий. Он видел перед собой не отдельную вещь для себя и в себе без связи с окружающим, а целый сложный вечно движущийся мир. И Маркс стремился представить жизнь этого мира в его разнообразных и неустанно меняющихся действиях и противодействиях. Беллетристы из школы Флобера и Гонкура жалуются на трудности, встречаемые художником при попытке воспроизвести то, что он видит. А ведь то, что он (т. е. буржуазный художник-реалист. — В. Г.) стремится изобразить, есть только та поверхность, о которой говорит Вико, только полученное им впечатление. Его литературная работа — только игра в сравнении с работой Маркса. Требовалась необычайная сила мысли, чтобы так глубоко понять явления действительности, и требовалось не менее редкое искусство, чтобы передать то, что он видел и хотел сказать»³.

¹ См. публикуемое в настоящем номере журнала письмо Энгельса к Маргарет Гаркиес.

² Придавая огромное значение литературе как оружию в политической борьбе, Лафарг не мог простить Золя его «Западню», объективно сыгравшую контрреволюционную роль. Через пять лет он снова напоминает в «Происхождении романтизма» об этом «скверном поступке» Золя.

³ П. Лафарг, Карл Маркс (Личные воспоминания), собр. соч., т. I, стр. 348—349.

Лафарг умел оценить значение для художественного творчества метода диалектического материализма как единственного, позволяющего художнику проникнуть в сущность явления и правильно отражать действительность¹.

Но современные Лафаргу художники, даже те из буржуазных художников, которые претендовали на знакомство с «новейшими теориями», не понимали сущности развития общества и не «философствовали», или «философствовали» односторонне. Критикуя буржуазных реалистов и «натуралистов», Лафарг не мог противопоставить им образцы художественной литературы, базирующейся на методе диалектического материализма. Он сожалеет о том, что ученые и теоретики — марксисты не уделяют внимание художественному творчеству, не используют свои знания и свой метод для создания художественных произведений. Тот, кто знаком с многосторонней деятельностью Лафарга, знает, что сам он пытался выступить и блестяще выступал в роли памфлетиста и художника (см. например его новеллу-памфлет «Проданный аппетит» и др.), но это были лишь случайные и эпизодические выступления, не могущие противостоять монументальным произведениям представителей реализма и «натурализма». Лафарг говорит о том, что лучше других мог бы воспроизвести механизм капиталистического общества и дать социальный роман художник-пролетарий, который на практике, на своем жизненном опыте познал весь механизм капиталистического общества «в его действиях и противодействиях». Но Лафарг относился к возможности появления такого художника весьма пессимистически, «Подобный автор, — пишет он, — еще не появился, и мы сомневаемся в возможности его появления».

Объясняя свой пессимизм в этом вопросе, Лафарг здесь же, в статье о Золя, указывает на то, что появление художника-пролетария невозможно из-за чудовищной эксплуатации, ведущей к вырождению рабочего класса, к его умственному оскудению и подавлению в нем творческих возможностей. Об этом Лафарг говорит не только в статье о Золя.

Касаясь вопроса о развитии в условиях капиталистического общества эпохи промышленного капитализма умственной культуры пролетариата вообще, Лафарг в своей статье «Коммунизм и экономическая эволюция» (относящейся примерно к тому же периоду, что и статья о Золя) говорит, что «умственное воспитание... является — это очень грустно признать — пустым звуком для рабочего класса, потому что человек, который провел десять часов в каторжном труде в мастерской, не в состоянии прийти на публичное собрание и слушать ученого, — он засыпает от усталости. Чрезмерный труд капиталистической мастерской разрушает ум рабочих промышленных центров»².

В статье о Золя он лишь конкретизирует это положение применительно к литературе: «Люди, захваченные колесами производственного механизма, из-за чрезмерной работы и нищеты опускаются на такую низкую ступень, доходят до такого отупения, что у них хватает сил только на то, чтобы страдать, но рассказывать о своих страданиях они уже не в состоянии... Пролетарии, сделавшись придатком крупных индустриальных производственных механизмов, утратили прекрасный дар поэтического выражения».

Рассматривая эти взгляды даже в рамках той эпохи, о которой писал Лафарг, мы должны отметить, что он недооценил то положение и те творческие возможности, которые существовали у пролетариата в области культурного развития даже в ту эпоху (зачатки пролетарской литературы в Германии, России и т. д.), и стоял на неправильных позициях в вопросе о возможности существования пролетарской литературы при капитализме, т. е. до того, как пролетариат захватит власть в свои руки и установит свою диктатуру.

Зато мы не имеем оснований приписывать Лафаргу отрицание возможности классовой пролетарской литературы после пролетарской революции. Здесь мы должны исходить

¹ Интересно, что сопоставляя творческий метод Маркса и творческий метод «беллетристов из школы Флобера и Гонкура», Лафарг не отделяет научное мышление от мышления художественного. Как здесь, так и в остальных работах, где ему приходится говорить о художнике, Лафарг не отстает от диалектико-материалистического принципа единства сознания.

² П. Лафарг, собр. соч., т. II, стр. 317.

из того факта, что в отличие от социал-реформистов II Интернационала, смазывавших вопрос о пролетарском государстве и диктатуре пролетариата, Лафарг ставит вопрос о диктатуре пролетариата, о пролетарском государстве, которое должно будет существовать до тех пор, «пока буржуазия не исчезнет как класс» (Лафарг). И если Каутский, Вандервельде и др. в соответствии с отрицанием диктатуры пролетариата предполагают, что на смену буржуазной культуре придет искусство бесклассового социалистического общества и что о пролетарской культуре не может быть никакой речи, то приписать этот взгляд Лафаргу, противостоящему им в своей теории пролетарской диктатуры, у нас нет данных.

По ряду косвенных замечаний мы знаем, что Лафарг рассматривал буржуазный бытовой роман как «последнюю, но не высшую форму литературы», которая «процветает у всех без исключения капиталистических народов»¹, что на смену роману, динамика которого основана на страстях, тесно связанных с частной собственностью, придет эта «высшая форма литературы», в которой будет дано более объективное изображение действительности, не ограниченное частнособственнической идеологией («Происхождение романтизма»), что возможно это будет после того, как пролетариат захватит власть и средства производства в свои руки.

Пролетариат, захвативший в свои руки одну шестую мира и строящий на ней социализм, может свободно и безгранично развернуть свои творческие возможности, ибо труд не угнетает его, а стал для него «делом чести, доблести и геройства». Грань, резко отделявшая физический труд от умственного, начала стираться, и тот, кто во времена Лафарга мог «только страдать, а повествовать о своих страданиях был уже не в состоянии», ныне создал и создает свою пролетарскую литературу, которая стоит на несравненно более высокой ступени, чем литература буржуазии.

IV

Литературное наследие Поля Лафарга еще мало изучено. Мы не имеем даже более или менее полной библиографии его работ, что крайне затрудняет нахождение и изучение последних. Судьба рукописного наследия Лафарга весьма печальна. Рукописи его не собраны и разбросаны по архивам социалистических журналов чуть ли не всех европейских стран. Надо предполагать, что кроме основной части его «рукописей», хранящейся в французских архивах, солидный рукописный фонд хранится в архивах «Neue Zeit» у его бывшего редактора Карла Каутского. Без всякого сомнения многие работы Лафарга остались и останутся известными только в печатных текстах, да и то часто в переводных.

Большая заслуга Института Маркса — Энгельса — Ленина в том, что, несмотря на такие неблагоприятные условия, им собрано и публикуется большинство работ Лафарга. Но, к сожалению, литературно-критическое наследие последнего представлено в этих публикациях недостаточно. Эту часть лафарговского наследия постигла самая незавидная участь. Несмотря на то, что со дня смерти Лафарга прошло двадцать лет, ни на Западе, ни у нас историко-литературные и критические статьи его не только не собраны, но до последнего времени даже не появлялись в эпизодических переводах и публикациях. Лишь в 1912/13 г. в «Neue Zeit» был дан немецкий перевод его этюда «Французский язык до и после революции», да и то, как об этом свидетельствует одно из писем Каутского к Плеханову, это было сделано из соображений, связанных с необходимостью отметить годовщину со дня смерти автора.

Первая у нас публикация литературно-критических статей Лафарга относится к 1925 г., когда во II томе хрестоматии Столнера и Юшкевича «Искусство и литература в марксистском освещении» появились отрывки из «Происхождения романтизма» и «Легенды о В. Гюго». Затем в 1927 г. в журнале «На литературном посту» публикуется полностью перевод «Происхождения романтизма», а в 1930 г.

¹ См. его полемику с Жоресом: «Идеализм и материализм в объяснении истории», собр. соч., т. III, стр. 190. Цитируемое нами положение из этого ответа Жоресу (1895) частично отвечает и на поставленный Лафаргом в конце статьи о Золя вопрос о судьбе романа.

выходит отдельным изданием этюд Лафарга о языке и революции¹. Наконец, в середине 1931 г. выходит в свет III том издаваемого Институтом Маркса и Энгельса собрания сочинений Лафарга, в котором мы находим три литературных статьи: «Французский язык до и после революции», «Происхождение романтизма» и «Легенда о В. Гюго». Но эти статьи, являясь основными и наиболее известными статьями Лафарга, далеко не исчерпывают литературно-критическое наследие их автора, и публикация их не снимает вопроса о необходимости дальнейшего собрания, публикации и изучения этого наследия. К литературно-критическим статьям Лафарга примыкают и его работы по языку, фольклору и мифологии. Эта часть наследия Лафарга (лишь частично опубликованная на русском языке) также подлежит тщательному выявлению и изучению, ибо до сих пор наши языковеды и фольклористы этим не занялись.

В порядке дальнейших разысканий в области литературно-критического наследия Лафарга мы публикуем его статью о Золя.

Статья о Золя (1891) является второй после «Легенды о В. Гюго» (1885) крупной литературно-критической статьёй Лафарга. Из работ, написанных в промежутке между ними, нам известны лишь небольшие статьи, в частности заметка о романе А. Додэ «Сафо» (1886), которая помимо оценки этого писателя представляет для нас большой интерес по постановке в ней вопроса о социологии сюжета.

Статья о «Деньгах» Золя была написана сейчас же по выходе в свет этого романа. Нам известен лишь немецкий текст этой статьи, напечатанный в том же 1891 г. в «Neue Zeit». Установить, была ли эта статья опубликована по-французски, нам не удалось. Вернее всего, что немецкий текст является переводом непосредственно с французской рукописи, а не с опубликованного французского текста. Если учесть, что статья появилась на немецком языке сейчас же после выхода романа Золя и что общий стиль статьи свидетельствует о том, что она писалась наспех, то можно предположить, что она была написана специально для «Neue Zeit». Это тем более вероятно, что в 80-ые и 90-ые годы многие статьи Лафарга были впервые напечатаны не в французских, а только в иностранных журналах (немецких, русских и др.) и что в той же «Neue Zeit» напечатано около двух десятков его статей, представляющих собою переводы с рукописи.

Таким образом русскому читателю, к величайшему сожалению, придется ознакомиться со статьёй Лафарга в переводе с перевода. В рецензии Меринга на одну из книг Лафарга говорится о том, что «его очерки — тонкая филигранная работа». «Наши французские товарищи, — говорит Меринг, — должны быть весьма благодарны своему языку, освобождающему их от той философской тарабарщины, которую в Германии кажется невозможно искоренить». Несомненно, что при переводе на немецкий язык Лафаргу придали «более ученую и многословную форму» (Меринг).

Переводчик публикуемой нами статьи о Золя, т. Шиммарева, кропотливо работавшая до этого над переводом с оригинального текста статьи Лафарга о французском языке, пыталась, где это было возможно, пробиться сквозь толщу «философской тарабарщины» к легкому и ясному языку Лафарга. Но сделать это крайне трудно, а иногда и рискованно. Читатель должен учесть это, когда та или иная отдельная фраза не удовлетворит его в смысле четкости и ясности.

При редактировании статьи из нее устранены некоторые пояснения и примечания в тексте и в сносках, явно принадлежащие редакции «Neue Zeit» и ничего не дающие нашему читателю.

В. Гоффеншефер

¹ Поль Лафарг, Язык и революция. Французский язык до и после революции. Перевод Т. Фалькович и Е. Шиммаревой, под редакцией и с предисловием В. Гоффеншефера «Лафарг и проблемы языка», изд. Academia, 1930.

«ДЕНЬГИ» ЭМИЛЯ ЗОЛЯ

I. ЧЕМ ИСТОРИЯ РОМАНА ОБЯЗАНА ЗОЛЯ?

В клане парижских писателей чрезвычайно распространена очаровательная и невинная мания: каждый из них считает себя творцом нового литературного жанра, один — в области лирики, другой — в области романа; каждый называет себя главой какой-нибудь школы и в собственных глазах настолько абсолютно оригинален, что считает себя антиподом всех своих уважаемых коллег. Несмотря на это, все эти господа братски-тесно связаны между собой. Презрение, которое они питают к гениальным произведениям друг друга, страх, что кто-нибудь вздумает оспаривать их претензии на оригинальность, связывают всех их одной крепкой петлей. Когда им приходится обращаться друг к другу, они никогда не забывают с утонченной вежливостью и важностью величать друг друга «мэр». Братья Гонкуры, достигшие ярко выраженного мастерства в искусстве писать утомительно скучно, придерживались того мнения, что официальная академия слишком тесна, чтобы вместить всех гениев, тщетно старающихся доказать свое остроумие, подобранное ими на улице, и основали поэтому наряду со «Свободным театром» г-на Антуана и в подражание ему свободную фабрику «бессмертных», выделив для нее крупную сумму, которая, разумеется, должна была быть выплачена только после их смерти.

Чтобы заслужить лавры, которые они сами нацепили себе на голову — ведь лучшие комплименты те, какими награждаешь себя сам, — лирики и романисты не обременяли себя неудобным грузом оригинальных мыслей и рассуждений; нисколько не старались они также ввести новую литературную форму. Эти господа добивались успеха у широкой публики, успеха, оплаченного звонкой монетой. А такую публику не надо было поражать и пленять оригинальностью, и они довольствовались тем, что культивировали уже употреблявшиеся прежде, давно использованные формы. История должна будет отметить как самую выдающуюся особенность «вождей» различных «школ» полное отсутствие у них воображения. На театральном поприще им не удалось проложить себе дорогу, так как их драмы публика встречала свистом, и все их усилия были направлены на то, чтобы развенчать стихи и романы, полные юного пыла и несдержанной фантазии, составлявшие главную прелесть творений романтизма 1830 года, и выдвинуть на их место с трудом и муками добытые плоды своего терпения и усердия. Они оставили нам скучные и плоские сочинения школьного учителя.

Самое поверхностное наблюдение, никогда не идущее от следствий к причинам или от действий к их конечным результатам, — вот чем являлся триумф «реалистов». Их психология основана на крайне банальном анализе их глупого, неинтересного «я». Все то, чего им не хватает, они стараются возместить при помощи языка: все искусство этих мастеров заключается в манерном, вымученном и мучительном для читателя языке. Один из них, без сомнения выдающийся мастер, написал сборник рассказов под названием «Рассказы без слов которых, которое» («Contes sans qui ni que»), откуда ни в чем не повинные местоимения *qui* и *que* были безжалостно изгнаны¹.

¹ Чистка языка зашла так далеко, что даже Гонкур был вынужден протестовать против нее. «Утверждают, — говорит он, — что фраза плохо написана, если в нее вставлены два «de», из которых одно подчинено другому, как, например, в знаменитой фразе, приводившей в ярость Флобера — «Une couronne de fleurs d'oranges».

Плохо написана фраза, в которой близко поставлены два слова, начинающиеся с одного слога. Некоторые пошли еще дальше и утверждали, что нельзя начинать фразу

Новые поэты и романисты обращают больше внимания на слова, чем на вещи, которые этим словами обозначены, и вечно охотятся за новыми стилистическими оборотами. Они мало заботятся о том, чтобы правильно увидеть и правильно изобразить виденное, и больше о том, чтобы выкрутить новый неслыханный оборот или положить «пикантный блик». Для них слова сами по себе обладают собственной внутренней ценностью, не имеющей ничего общего с идеями, которые эти слова должны выражать. Соответственно этому представлению их очень мало трогает, являются ли слова выразителями правильной или ложной идеи, или вообще лишены всякого смысла, лишь бы их расстановка во фразе и сочетания были новы, неожиданны и ошеломляющи. Эти мастера поэзии и романа терзали свой бедный мозг, придумывая себе титулы, которые достойным образом возместили бы бессилие их воображения. Так, несколько месяцев назад один новичок на литературном базаре издал сентиментальный рассказ в духе Жорж Занд и, конечно, прежде всего поспешил украсить себя титулом главы школы «романтического романа» («roman romanesque»). Много титулов и никаких достижений — вот конечный итог труда «мастеров» современной литературы.

* * *

Вначале Золя также впадал в указанные выше ошибки: он выдавал себя за творца экспериментального и натуралистического романа. И это после Сореля, аббата Прево и Бальзака¹ во Франции, Фильдинга и Смоллета в Англии, Кеведо, Сервантеса и Мендозы, автора Лазарильо де Тормес, в Испании! Впрочем Золя и сам не придавал никакого значения возложенному им на себя титулу: это была просто кокарда, нацепленная им на свою шляпу, чтобы привлечь к себе внимание, — не больше. Теперь, когда он победоносно преодолел все встававшие на его пути трудности, когда его слова распространились по всему земному шару и определила то исключительное место, которое он занял среди современных писателей, он удовлетворяется тем, что пишет такие романы, которым обеспечен наибольший успех (также и в звонкой монете). Он вспоминает теперь о своей «школе» только тогда, когда дело идет о поддержке тех писателей, которые цепляются за его фалды.

с односложного слова, так как две жалкие буквы не могут быть достойным исходным пунктом для большой фразы или целого периода» («Journal des Goncour», т. V, 189).

¹ Бальзак, ученик знаменитого естествоиспытателя Жоффруа де Сент-Илера, сам называвший себя «доктором социальных наук», говорит в предисловии к «Человеческой комедии» о своем плане написать «естественную историю человека». В конце прошлого века плодovitый писатель Ретиф де ля Бретонн хотел «продолжить работу Бюффона и написать естественную историю». Он не только говорил об «экспериментальном романе», но действительно ставил эксперименты. «Я иногда поддавался стремлению к удовольствиям, — писал он, — но могу утверждать, что все мои расходы на это должны считаться полезными. Чтобы суметь написать о некоторых предметах, я был вынужден кое-чему научиться, а этого можно достигнуть только собственным опытом». Ретиф в своем реализме зашел так далеко, что включал в свои романы целые любовные письма и ответы на нежные послания, написанные им самим, стараясь создать впечатление подлинных «человеческих документов» во выражению новой школы.

Кребийон еще в XVIII столетии сформулировал теорию экспериментального и натуралистического романа, а Золя воображал, что открыл ее он. Кребийон говорит в «Заблуждениях сердца и ума» («Les egarements du coeur et de l'esprit»): «Роман, столь презираемый и очень часто справедливо презираемый умными людьми, мог бы быть, вероятно, самым полезным из всех произведений литературного искусства... если бы вместо того, чтобы напихивать в романы жуткие сцены и высокопарных героев, отличающихся всегда неестественными характеристиками и фигурирующих в неправдоподобных приключениях, из романа сделали картину человеческой жизни... Тогда читатель увидел бы живого человека таким, каков он в действительности: это меньше увлекало бы его, но зато больше поучало».

Золя, так же как и другие «мэтры», не создал школы, — характерной чертой современных мэтров является отсутствие учеников, — однако он отличается от большинства наших вождей литературных школ, так как он ввел в роман новый момент.

Романисты хотели бы, чтобы реализм изображенных ими действующих лиц казался правдоподобным. Для этого они дают им имена, взятые из Ботэна¹, вкладывают в их уста слова, приписывают им действия, которые нахватили как попало из окружающей жизни, главным же образом из газет, и которые они затем старательно подбирали, сопоставляли и добросовестно каталогизировали. Но несмотря на все это, их человечки и барышни не вызывают иллюзии, что они действительно жили, что они живые люди из плоти и крови. Они не живут нашей жизнью, они не говорят о том, что нас волнует, они не верят нашим иллюзиям, не страдают от тех желаний, которые мучают нас. Они производят впечатление набитых опилками кукол, которых автор дергает за веревочки, чтобы заставить их двигаться согласно задуманному действию. Виктор и Юлии, изображенные в этих романах, живут, любят и умирают, но все они действуют так, как им взбредет в голову, не подчиняясь властной силе потребностей их собственного организма и не оспытывая влияния окружающей их социальной среды. Это необыкновенные существа, которые возвышаются над обыкновенной человеческой природой и управляют социальными событиями.

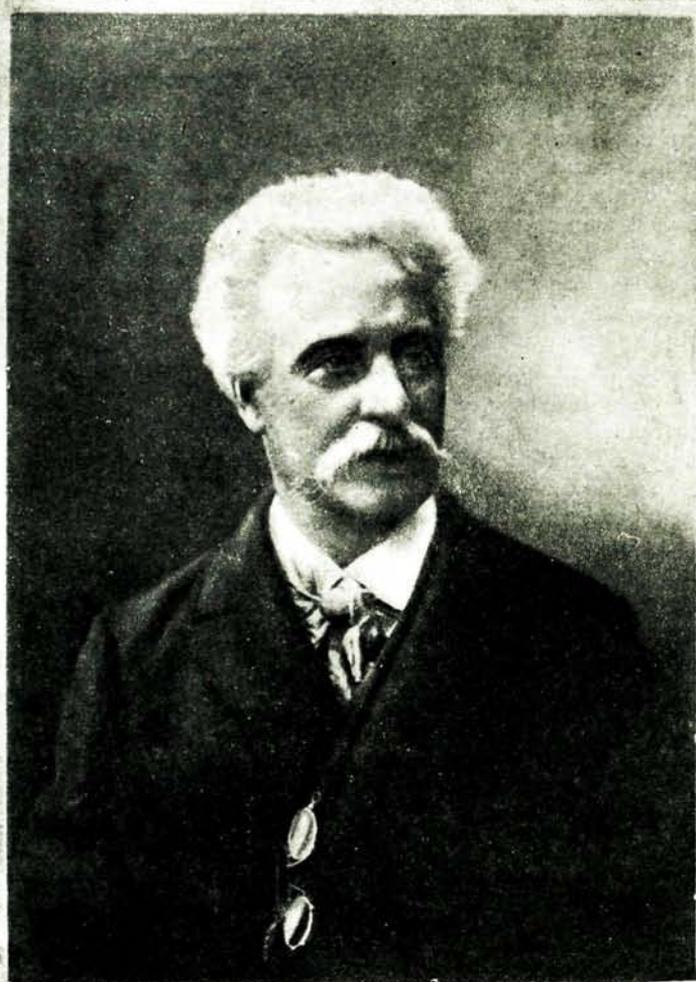
Авторы римских комедий для развязки запутанной ситуации применяли «Deus ex machina» — внезапно спускавшегося сверху бога. Современные романисты употребляют этот наивный и много раз осмеянный прием, но в усовершенствованном виде: в продолжение всего романа они заставляют своих героев и героинь исполнять роль такого бога. Золя похвальным образом старался выбросить из романа этот фантастический прием. По крайней мере он сделал попытку лишить всемогущества действующих в романе лиц и привести их поступки в связь с определенными причинами. Нередко он заходил даже так далеко, что отнимал у изображаемых им людей свободную волю и подчинял их властной силе двойной зависимости: внутренней физиологической и внешней социальной.

Действующие лица романов Золя изображены как люди, развивающиеся под гнетом определенной наследственности. Это сделано для того, чтобы дать объяснение для всего их поведения. Некоторые из героев Золя — алкоголики², иные одержимы наследственным сумасшествием, в других случаях они выбиты из колеи каким-нибудь несчастьем; многие из его героинь становятся на всю жизнь ненормальными из-за того, что

¹ Ботэн — парижская адресная книга.

² В «Западне» («L'assomoir») действие разворачивается вокруг наследственного алкоголизма. Герой романа по профессии кровельщик. Он отличный рабочий, порядочный человек, хороший муж и отец, но в нем сидит затаенное влечение к пьянству. Он знает это и с величайшей осторожностью избегает всякого повода, который мог бы развить эту роковую склонность. Он никогда не посещает кабачков и ведет примерную жизнь. Но вот с ним произошел несчастный случай, один из тех, что так часто случаются в его ремесле: когда он хочет взглянуть вниз на свою маленькую дочку, он вдруг срывается с лесов, падает и вывихивает плечо. Во время вынужденной праздности — неизбежного последствия его падения, он, чтобы как-нибудь убить время, начинает захаживать в кабачки, и дремавшая в нем страсть развивается вдруг с неудержимой, бешеной силой. Он становится пьяницей самого низкого пошиба. Этот случай притянут за волосы, но он не невозможен.

Однако уж если быть наблюдателем, то надо было бы сделать другие наблюдения. Употребление алкоголя стало потребностью современного рабочего класса. В индустриальных центрах потребление алкоголя растет шаг за шагом вместе с развитием индустрии. Капиталистическое производство принуждает рабочего искать в алкоголе временного искусственного подкрепления и подъема своих сил. Сущность некоторых производств такова, что она несет с собой для работающих в этих производствах рабочих



Henri Manuel

27, R. du Faub. Montmartre
Paris

ПОЛЬ ЛАФАРГ

С фотографии (900-х годов), хранящейся в Музее Маркса и Энгельса

были грубо лишены девственности. В каждом его романе события составлены и сгруппированы так, чтобы дать возможность развиваться болезненному явлению¹.

Патологическая необходимость, которой подчиняются все герои Золя, не только определяет их характер и поступки, но влияет и на самого автора. Она ослепляет его, мешает видеть, как развиваются события в действительной жизни и как даже глубоко вкоренившиеся наследственные черты изменяются благодаря воздействию среды, в которой живет индивидуум. В примерах подобного изменения, разумеется, нет недостатка. Размеренный образ жизни и бережливость, отличавшие многие поколения филистеров, пока они жили в узких мелкобуржуазных рамках, быстро, за жизнь одного поколения, были отброшены и перешли в разнузданность и безумную расточительность, как только этим филистерам удалось завоевать себе место в кругах крупных коммерсантов и финансистов.

Так как в наше время вошли в моду естественные науки, то Золя старался нововведениям в своих романах придать естественно-историческую окраску. Он объявил себя учеником Клода Бернара и ответственность за свои литературно-патологические фантазии сваливал на великого физиолога. Некоторым извинением для Золя может быть только его полное незнание теории Клода Бернара, придававшего решающее значение влиянию органической среды на жизнь физиологических элементов.

Теория, которой бессознательно придерживается Золя, принадлежит не Клоду Бернару, а Ломброзо. Он, в свою очередь, также не сам создал эту теорию, но использовал ее, чтобы благодаря невежеству так называемых просвещенных людей составить себе европейское имя.

Теория преступности Ломброзо вульгарно-фаталистична. Как герой «Западня» из-за своей наследственности должен был неизбежно впасть в алкоголизм, так и другие преступники благодаря своему организму обречены совершать преступления. Находишь они хоть десять раз в самых разнообразных условиях и положениях, они роковым образом — хотят они

особенно сильную потребность прибегать к алкоголю. Есть и другие обстоятельства, толкающие и другие категории рабочих в объятия пьянства. Например, кровельщики, печатники, маляры у нас становятся на работу только на неделю, а то и на день, на полдня и даже на несколько часов. По большей части только счастливый случай дает им эту работу, и этого случая они принуждены дожидаться в кабачках, где им «ставят», то-есть дают в кредит еду и выпивку, а иногда денег взаимы. Эти визиты, к кабатчику, которые поневоле приходится делать рабочим названных категорий, дают такое убедительное объяснение возможности развития у каждого из них привычки к пьянству, что повстине нет надобности, чтобы какой-то несчастный случай играл тут решающую роль. Если бы Золя как основную внешнюю причину пьянства своих героев выставил те условия, при каких кровельщики и другие рабочие принуждены искать работу, он сделал бы этим свою «Западню» произведением большой значимости, чего сейчас никак нельзя сказать о ней.

Но более того: роман «Западня» должен быть прямо отмечен как вредное явление. Изданный через несколько лет после Парижской коммуны, во время сильнейшей реакции, когда прочнее даже республиканского правительства стояла под вопросом, роман был очень благожелательно принят реакционерами. Им было удобно укрепить его успех, ибо они были счастливы видеть, что рабочие, перед которыми они дрожали, изображены в виде каких-то омерзительных пьяниц. Когда Золя в своем романе «Накипь» («Pot bouille») раскрыл всю грязь буржуазного общества, те же люди, с восторгом встретившие «Западню», пришли в «нравственно-эстетическое» негодование и кричали на все лады, что этот роман есть осквернение искусства. Они испытывали большое удовольствие, когда рабочий класс забрасывали грязью, но, конечно, не хотели признать правдивого изображения нравов буржуазии.

¹ В «Западне» можно с отчетливостью наблюдать способ и манеру Золя в построении его романов. Из газет и различных литературных произведений автор насобирал выражения и обороты речи, употребляемые в низших слоях населения, и, чтобы использовать их, он сочиняет целые сцены. «Западня» не есть плод непосредственных наблюдений, в значительно большей степени этот роман составлен для того, чтобы в изобразили предложить читателю образцы разговорного языка парижских рабочих.

этого или не хотят — должны совершить преступление. А обществу, следовательно, остается лишь стараться оградить себя от этих опасных людей, как от ядовитых змей или диких зверей. Эта фаталистическая теория явно приводит нас к тому же заключению, что и теория действий о свободе воли. Как одна, так и другая делают человека единственно ответственным за его поступки; вопрос о влиянии среды, общества обе решают в отрицательном смысле, — решают без малейших утрызений, нисколько не стараясь выяснить, не несут ли они хотя бы частично ответственности за каждое совершенное преступление.

Как известно, великий статистик Кетле ставил в вину обществу все преступления, совершавшиеся из года в год с почти математически правильной последовательностью. Теория преступности Ломброзо вышла из неправильно изложенного Геккелем, Спенсером, Гальтоном и их последователями учения Дарвина, ссылаясь на которое они ухитрились объяснить высокое социальное положение капиталистов унаследованными ими исключительными индивидуальными свойствами.

Золя сумел прекрасно использовать теорию преступности. Она упростила его задачу как писателя нравов, помогла ему найти новые эффекты и сняла с него необходимость исследовать воздействия социальной среды, в которой живут его герои: ведь они подчиняются некоей органической фатальности, приводящей к новому виду развязок типа «Deus ex machina». Это дает Золя возможность отказаться от психологического анализа, к которому он питает нескрываемое отвращение. «Заниматься психологией, — говорит он где-то, — значит экспериментировать с головой человека», тогда как сам он претендует на «демонстрацию экспериментов с целым человеком».

Идеи Золя насчет того, что он понимает под экспериментом и под ролью головы в человеческом организме, очень сбивчивы и неясны¹.

В романах Бальзака мы также находим психологическую необходимость, но совершенно другого рода, чем у Золя. Бальзак ведет свое начало от Жоффруа де Сент-Илера — ученика и последователя Ламарка, гениального представителя теории среды, теории о связи между внешним миром и тем влиянием, которое он имеет на развивающиеся в нем организмы. Он при-

¹ Золя в своей книге об «экспериментальном романе» говорит: «Романисты-натуралисты наблюдают и экспериментируют. Вся их задача состоит в том, чтобы выйти из сомнения, в котором они будут находиться перед лицом мало известной жизненной правды до тех пор, пока экспериментальная идея не разбудит вдруг их талант и не заставит их взяться за опыт анализа фактов и овладения ими». Эта фраза содержит в себе тройную галиматью. Как можно находиться перед лицом правды, не имеющей ни головы, ни хвоста, ни изнанки, ни лица? Что такое экспериментальная идея? Вероятно идея об устройстве эксперимента? И когда и какой писатель предпринимал эксперименты с каким-либо человеческим существом? Разве что Ретиф де ля Бретон, который экспериментировал над собой, что Золя наверно остерегался делать, так как он вел самый спокойный и пошлый мелкобуржуазный образ жизни, какой только можно себе представить.

В своем романе «Деньги» Золя справедливо критикует «психологические забавы, которыми угрожают заменить игру на роли и вышивание, введение в моду цветистым Бурже, любимым психологом буржуазных дам. «Мадам Каролина, — говорится в этом романе, — была женщина ясного ума и здравого смысла. Она принимала жизненные явления, не утруждая себя стараниями, объяснить тысячи сложнейших причин, вызвавшие их. По ее мнению это бесконечное пережевывание чувств и мыслей и изысканный анализ сердца и мозга, доходящий до изучения каждого волоска, не что иное, как пустое времяпровождение для праздных салонных дам, не имеющих забот ни о хозяйстве, ни о ребенке. Это занятие для дам, которые дают своему уму развиться и прыгать и ищут оправдания своему безделью в изучении души, которым маскируют свои похотливые желания, охватывающие герцогинь так же, как в кальперш».

Здесь Золя вкладывает в уста Каролины свою собственную философию. Как и он, она также смешивает исследование сложных причин явлений с выдаваемой за психологию сентиментальной болтовней салонных дам об их милых слабостях.

надлежит к последователям теории, которую принимал и Гете, о корреляции, существующей между различными органами. Каждое изменение, происходящее во внешнем мире, находит, если можно так выразиться, отражение в соответственном изменении среди живущих в нем животных и растений. Каждое изменение определенного органа у какого-нибудь животного также неизбежно влияет на строение других его органов. Если бы, например, было возможно изменить форму зубов у льва, то следствием этого явилось бы изменение формы его челюстей, в то же время изменились бы и другие его органы, а также свойства его характера, как смелость, жестокость и т. д.

То же самое получается при перемещении животных из естественных условий в искусственные, как это имело место, например, с домашними животными. Перемена условий жизни с необходимостью приводит к изменению органов, нравов и характера указанных животных.

Бальзак, убежденный в правдивости этой теории, с бесконечной тщательностью описывал те условия, в которых жили и действовали его герои. Он не избегал анализа «тысячи сложных причин», пугавших Золя, и, однако, определяющих поступки человека и влияющих на человеческие страсти. Бальзак анализирует их гораздо больше, чем Золя, и с таким удовольствием, что для того читателя, который ищет в чтении романов не поучения, а только развлечения, бывает даже скучен. Флоберу, Золя, Гонкурам, — вообще большинству романистов, претендующих на литературную известность, — нравятся блестящие описания, напоминающие искусство виртуоза на рояли. Сами по себе их описания в большинстве являются жанровыми картинками, они часто заготовляются заранее и заботливо хранятся в письменном столе для будущего употребления. Затем они вставляются в роман там и сям как иллюстрации или заключительные вишетки. Такие описания могут служить доказательством большого искусства писателя, но сами по себе они являются пустым и бессмысленным прибавлением, которое уменьшает интерес к разворачивающемуся сюжету. Если выбросить эти описания, то это не только не испортило бы произведения, но, наоборот, произведение несомненно выиграло бы.

Мастерские и глубокие описания Бальзака, наоборот, ведут к более ясному пониманию характеров и действий, которые он изображает. Благодаря тому, что его герои и героини живут в тех или иных условиях, у них должны развиваться определенные страсти и они вынуждены действовать соответственным образом.

Все без исключения герои Бальзака одержимы какой-нибудь одной страстью, которая становится для них своего рода физиологическим роком. Но если они приносят с собой на землю зародыш этой страсти, то этот зародыш развивается постепенно лишь под влиянием окружающих условий. Когда же страсть достигнет высшей точки своего развития (как, например, любовь у Горио, скупость у Гранде, стремление к научным изысканиям у Балтазара Клезе, тщеславие у Керевеля, чувственность у барона Голо), тогда она становится неограниченной владычицей, она заглушает и подавляет одно за другим все остальные чувства и превращает одержимого человека в мономана.

Романы Бальзака — эпопеи торжествующей страсти: в них человек становится игрушкой какой-нибудь страсти, властвующей над ним и терзающей его, как в греческой трагедии он становится игрушкой какого-нибудь божества, которое ведет его своими велениями то к преступлению, то к героическим подвигам. После Эсхила и Шекспира, который последним из писателей делал своих героев жертвами какой-нибудь страсти и отдавал их ей на растерзание, ни один писатель не обрисовывал дошедшую до

пароксизма, до безумия страсть с такой неумолимой проникновенностью, с такой силой, как Бальзак.

Золя утверждает, что он преемник Бальзака. Но на самом деле он во всем отличается от него: и своей философией, и языком, и манерой наблюдения и приемами, при помощи которых он развивает свой роман, вводит в него героев, заставляет их действовать и описывает их страсти. Кроме того он отличается от Бальзака характерной для его произведений новой чертой, введенной им впервые в роман, чертой, послужившей основой его неоспоримого превосходства над другими современными романистами, хотя некоторым из них он и уступает: Додэ — в искусстве описания, Галлеви — в остроте и тонкости наблюдения. Оригинальность Золя основана на том, что он показывает, как некая социальная сила прибавляет человека к земле и уничтожает его. Бальзаку принадлежит, как говорит Золя, «огромная заслуга раскрытия всего ужасающего трагизма, сросшегося с деньгами». Но Золя — единственный современный писатель, который решился сделать попытку изобразить в полном объеме, как социальная необходимость покоряет человека и уничтожает его.

В то время, когда писал Бальзак (он умер в 1850 году), грандиозная концентрация капиталов, характеризующая нашу эпоху, еще только начиналась; так было и во Франции. Тогда еще не знали огромных магазинов, в которых длина коридоров измеряется километрами, количество продавцов и продавщиц исчисляются тысячами, тех магазинов-гигантов, в которых собраны все товары, какие можно придумать, и расставлены по разным отделениям так, что в них можно найти как писчебумажные и парфюмерные принадлежности, так и домашнюю утварь, шляпы, костюмы, перчатки, обувь, белье и даже упряжь для лошадей. В то время не было также и таких прядильных и ткацких фабрик, металлургических заводов и доменных печей, на которых занята целая армия рабочих и работниц; тогда не знали еще и финансовых обществ, распорядившихся десятками и сотнями миллионов. Конечно и тогда шла борьба за существование. Она велась всегда, но тогда теория этой борьбы еще не была сформулирована, а употребляемые сейчас выражения для характеризующих ее фактов еще не были найдены. Борьба эта имела тогда другую форму и другие характерные особенности, чем в наши дни, когда с появлением новых громадных экономических организмов, подобных тем, о которых мы только что говорили, она претерпела значительные изменения. В то время борьба за существование не была такой деморализующей, как теперь; она не развращала людей, но даже развивала в них некоторые достоинства, как храбрость, настойчивость, сообразительность, осторожность, предусмотрительность, аккуратность и т. п.

Бальзак наблюдал, а следовательно и описывал людей, употреблявших в борьбе друг с другом собственную физическую или умственную силу. Борьба за существование, шедшая в то время между людьми, имела много общего с борьбой животных, которые стараются победить друг друга в непосредственной схватке, пуская в ход когти и зубы, ловкость и хитрость.

В наши дни борьба за существование приняла другой характер; по мере того как развивается капиталистическая цивилизация, эта борьба становится все более жестокой и острой. Борьба отдельных людей между собой сменяется борьбой целых экономических организмов (банков, фабрик, рудников, магазинов-гигантов), и сила и сообразительность отдельных людей исчезают перед их неудержимой мощью, действующей слепо, подобно стихии. Человека, захваченного колесами этой силы, подбрасывает вверх, уносит вперед, кидает из стороны в сторону, точно мячик. Сегодня он вознесен на вершину всего земного счастья, завтра его низвергают с

этой высоты и топчут ногами, как жалкую соломинку, и даже, собрав весь свой ум, напрягая всю свою энергию, он не может оказать этой силе ни малейшего сопротивления. В наши дни экономическая необходимость выступает несокрушимо против человека. Те силы, которые во времена Бальзака люди употребляли на то, чтобы возвыситься в обществе, влезть на плечи своим конкурентам и двигаться вперед, шагая через их тела, сегодня они вынуждены употреблять на то, чтобы бороться за жалкое нищенское существование. Шаг за шагом, подобно тому как изменился прежний характер борьбы человека за существование, неизбежно изменилась также и сама природа человека — она стала низменней и мельче.

Искалеченный, превращенный в карлика человек нашел свое отражение также и в современном романе. Роман теперь не заполняется больше всевозможными приключениями, в погоню за которыми устремляется герой, как дикий зверь на арену, чтобы победоносно испытать свои силы в удивительнейших необыкновенных столкновениях, к великому удовлетворению увлеченного читателя, чувствующего в себе дерзкое бесстрашие и страстный пыл выведенных перед ним фантастических героев, не отступающих ни перед одним из будто бы непреодолимых препятствий, которыми намеренно усеян их путь. Когда современные писатели хотят удовлетворить интересы определенного круга читателей, требующих изображения борьбы отдельного индивидуума, они берут своих героев из среды жуликов и бандитов, где еще можно найти такие положения, когда люди цивилизованные в борьбе за существование вынуждены прибегать к хитрости, смелости и жестокости дикарей.

В других кругах общества борьба так бесцветна и однообразна, что она лишена всякого захватывающего интереса. Романисты, пишущие для так называемых высших и образованных классов, оказываются вынужденными изгонять из своих произведений всякое драматическое положение. Высшим искусством у новой школы считается полный отказ от развития действия, а так как молодые последователи этой школы не обладают никакими критическими и философскими способностями, то их произведения — пустые упражнения в разговорной гимнастике. Они вполне законченные ритористы¹.

* *
*

Когда талант Золя достиг полного развития, у него хватило смелости ввязаться за большие социальные явления и за события современной жизни.

¹ Бельгийский писатель Камилл Лемонье, который с исключительной виртуозностью жверкает и выворачивает французский язык, сделал недавно из своего романа «Самец», имевшего большой литературный успех, четырехактную драму. В этом романе описана история любви браконьера; автору должно быть было очень трудно сделать героем человека, стоящего вне закона, движимого бурной страстью и ведущего ожесточенную борьбу с властями против права собственности. Чтобы оживить свою драму и придать ей более радостный тон (современные писатели мрачны, как восточные плакальщицы), автор ввел в нее сцену из Анри Монье, в которой изображается, как один мужик продает другому корову, как они торгуются из-за денег и как каждый старается надуть другого. Сцена вызывает веселье и смех. Вследствие этого Лемонье жалел, что вставил ее в свою драму. Его протест против того, как эта сцена была принята публикой, характерен для новой литературной школы.

«Это дань современной моде, — говорит он. — Дань вкусу публики ко всему материальному, к действию, полному движения и шума... Это действие по моему мнению является лучшим местом произведения, так как оно нарушает гармонию между землей и ее творением. Но, однако, приходится примириться с этим действием и утешиться надеждой на лучшие времена, когда возможно будет написать произведение без действия, состоящее только из картины, оттенков и быстрой смены чувств и мыслей, произведение, изображающее единую простую жизнь, без всяких сложностей, которые мы считаем необходимым вносить в нее».

Mon cher Léon

J'ai été à Paris depuis deux jours
j'ai eu le honneur de la Commune qui me
plein d'enthousiasme. Alors qu. la popu-
lation, j'ai eu toujours l'espoir de passer
Versailles et de travailler pour cela. Un
homme ne manquera pas, ce sera le chef
qui sera définitif; c'est ce que me disait
Kugelblum. Quel ne pourrait-il pas venir
mettre son talent au service de la révolution?

à plus tard les bonjour Etclat

à vous de la main

J. Lafargue

P.S. Je reviens le matin par une route
après dîner.

Paris 8/2/71

ПИСЬМО ПОЛЯ ЛАФАРГА К КАРЛУ МАРКСУ ОТ 8 АПРЕЛЯ 1871 Г.

С фотокопии, хранящейся в Институте Маркса — Энгельса — Ленина

Лафарг, приехавший после 18 марта из Бордо в Париж информирует Маркса о состоянии Коммуны и ставит вопрос о приезде в Париж Энгельса, находившегося в те дни в Лондоне. Сам Лафарг вскоре вернулся в Бордо, чтобы поднять в Бордосском округе восстание для поддержки Коммуны. Потерпев неудачу, он бежал в Испанию. К этому письму относится, повидимому, одно место из письма Маркса к Кугельману (от 12 апреля 1871 г.), в котором он пишет: «Вчера мы получили далеко неутешительное известие о том, что Лафарг находится в настоящее время в Париже».

ни. Он сделал попытку описать влияние, которое оказывают экономические организмы на современное человечество.

В романе «Счастье дам» («*Au bonheur des dames*») автор вводит нас в жизнь экономического чудовища — парижского универсального магазина. Он показывает нам, как этот минотавр поглощает расположенные по соседству с ним маленькие магазины, как он пожирает их покупателей, вбирает в себя их посетителей и делает из их хозяев своих подчиненных и служащих. Как он будит и развивает в своих подчиненных — приказчиках, продавцах и продавщицах — интересы страсти и соперничества, не развившиеся бы при других обстоятельствах. В дни сезонных выставок он возбуждает в них лихорадочное желание все продать во что бы то ни стало, как сигнал к морской атаке воспаляет воинственный дух на военном корабле.

В «Жерминале» перед нами предстают рудники, хозяйничающее под землей чудовище, которое поглощает людей, лошадей и машины и выбрасывает уголь. Это чудовище изменяет природу, отравляет воздух и уничтожает растительность вокруг своей жадной пасти; оно собирает в стада людей, живших прежде, как отдельные мелкие земельные собственники. Оно отбирает у них клочки земли, принуждает их никогда не видеть дневного света и жить при бледном мигающем свете маленькой лампочки среди тысячи опасностей, которым они подвергаются изо дня в день, не подозревая даже своей храбрости. В этом романе Золя показывает нам, как это хозяйничающее под землей чудовище, через страдания и нищету, через разнообразные муки ведущее людей против капитализма, чудовище, которое, как бог Паскаля, существует везде и нигде, доводит их до стачки, кровавых битв и преступлений.

Указать роману новый путь, вводя в него описание и анализ современных экономических организмов-гигантов и их влияние на характер и участь людей, — это было смелым решением. Одна попытка осуществить это решение делает Золя новатором и ставит его на особое, выдающееся место в нашей современной литературе.

Однако роман такого рода ставит перед автором гораздо более трудную задачу, чем любовно-адультерные истории современных литераторов, показавших себя законченными стилистами, но проявивших зато совершенно чудовищное незнание явлений и событий современной жизни, которую по их утверждению они описывают. Не считая грамматики и словаря, а также несколько сплетен, разошедшихся по модным бульварам или кочующих из салона в салон, а также новостей и уголовных происшествий, собранных в газетах под рубрикой «разное», они знают так мало, что можно подумать — они только что свалились с луны.

Чтобы написать такой роман, о каком мы говорили выше, так, как он должен быть написан, автор его должен был бы жить в непосредственной близости к такому экономическому чудовищу. Он должен был бы изучить его природу, проникнуть в глубину его существа, испытать на собственном теле его когти и зубы и дрожать от гнева на виновника пережитых ужасов. Подобный автор еще не появился, и мы сомневаемся в возможности его появления. Люди, захваченные колесами производственного механизма, из-за чрезмерной работы и нищеты опускаются на такую низкую ступень, доходят до такого отупения, что у них хватает сил только на то, чтобы страдать, но рассказывать о своих страданиях они уже не в состоянии. Люди прежних поколений, написавшие *Иллиаду* и другие героические истории, считающиеся лучшими творениями человеческого ума, были невежественны и необразованны. Они были более невежественны и необразованны, чем пролетарии наших дней, которые умеют читать, а

иногда даже и писать, но они обладали поэтическим талантом. Они пели о своих радостях и страданиях, о любви и ненависти, праздниках и битвах. Пролетарии, сделавшись придатком крупных индустриальных производственных механизмов, утратили прекрасный дар поэтического выражения, дар, которым обладают варвары-дикари, а также полудивилизованные крестьяне Бретани. Язык современных наемных рабочих, к великому сожалению, так ужасно обеднел, что содержит в наши дни какие-нибудь несколько сот слов, посредством которых могут быть выражены только самые необходимые потребности и простейшие чувства. С XVI столетия французский народный язык, как и литература, становится все беднее и беднее словами и выражениями. Этот факт — характерный симптом увеличивающегося вырождения людей.

Вследствие этого создать социальный роман, каким мы его описали выше, приходится тому, кто, желая изобразить жизнь наемных рабочих, стоит перед ней лишь как беспристрастный, посторонний наблюдатель. Ученый, в течение долгого времени занимавшийся изучением развития современных экономических организмов и наблюдавший, какие ужасные последствия они несут для рабочей массы, мог бы, действительно, взяться за эту задачу, если бы в наши дни ученые не замыкались в своих специальных научных изысканиях, точно замурованные в них, и если бы они не оказались неспособными оставить на время свои исследования, чтобы изобразить в художественной форме современные им факты социальной жизни. Следовательно, неизбежно, что эта задача достается беллетристам, совершенно к этому неподготовленным вследствие ничтожности их практических знаний, а также вследствие условий и образа их жизни и мыслей. Им не хватает опыта, и они могут только поверхностно наблюдать людей и события той жизни, которую они описывают. Хотя они гордятся тем, что рисуют действительную жизнь, их взор останавливается только на внешней стороне вещей. В развертывающейся перед нами картине повседневной жизни они схватывают только внешние поверхностные явления.

Брюнетьер — критик журнала «Revue des deux mondes» — справедливо говорит о них: «Их глаза и руки сделаны таким образом, что они видят, наблюдают и передают только то, что считают способным возбудить любопытство той публики, к которой они обращаются». К сожалению, мы должны констатировать, что в этом отношении Золя не является исключением среди своих коллег.

* *
*

Золя (родился в 1840 г.) начал свой жизненный путь служащим большого парижского книжного магазина, но вскоре бросил это дело для журнальной работы. Сначала он писал в ежедневной газете «Колокол» («La Cloche»), которая пыталась быть республиканским «Фигаро» при Империи. После падения Наполеона III Золя последовал за Гамбеттой в Тур и Бордо, а когда началась яростная погоня буржуазных республиканцев за чинами и должностями, когда среди них прозвучал клич о дележе добычи, — Золя потребовал своей доли — места супрефекта. Ему было отказано в этой просьбе, после чего он отошел от политики и занялся сочинением романов. К политике он сохранил неприязнь человека, оскорбленного в своем честолюбии. Со слов Валэ, Золя отзывался о политике с презрением, как о «нечистом ремесле». С этих пор жизнь его проходит в полном уединении, он живет, «как медведь в своей берлоге», по его собственным словам. Недавно в нем опять проснулись честолюбивые стремления. Он вышел из своего уединения, позволил избрать себя пре-

зидентом союза писателей и стал мечтать об Академии и о Сенате — об этих двух богадельнях для отставных, дряхлых, искалеченных литераторов и политиков.

Чтобы придать своим произведениям единство, Золя в подражание Бальзаку назвал их «Естественная и социальная история одной семьи эпохи Второй империи». Впоследствии он выполнил этот план таким образом, что один из членов этой семьи в каждом из его романов играет выдающуюся роль. Однако единство, которое должно было сохраниться по плану, оказалось скорее условным, чем действительным. Это единство выразилось не столько в описании истории одной семьи, сколько во всем плане изучения социального организма, составляющего скелет капиталистического общества.

Достойно сожаления, что Золя, человек с бесспорным и неоспоримым талантом, ведет жизнь отшельника и благодаря этому теряет способность правильно изображать то, что он описывает. Натуралист и химик тоже удаляются от мира, но они уединяются в своей лаборатории, чтоб изучать в непосредственной близости предметы и их свойства, которые их интересуют и которые они хотят исследовать. Когда же Золя живет и творит в отшельническом уединении, то он удаляется именно от тех предметов и свойств, которые служат объектом его изучения. Таким образом он принужден «*reindre de chic*»¹, да будет мне дозволено применить этот характерный термин художников.

Он думает устранить несовершенство своего метода беглым осмотром в действительности тех условий жизни, которые он хочет описать. Так например, он едет 50—100 миль на паровозе, чтобы ознакомиться с ощущениями машиниста; посещает большие универсальные магазины в дни сезонных выставок и распродаж и наблюдает бурный людской поток, изучая страсти, волнующие коммерсантов и людей, им подвластных. Он проводит неделю на угольных копях в Босе, чтобы изучить образ жизни углекопов и крестьян и писать о них на основании собственных наблюдений. Эти мимолетные наблюдения он пополняет сведениями, добытыми из книг, газет и частных бесед. Работа Золя и его наблюдения сводятся в конце концов к работе газетного репортера.

Как только случится какое-нибудь событие, совершенно несведущие репортеры мчатся к месту происшествия. Они не могут терять времени на основательное исследование обстоятельств, о которых им надо писать: они должны увидеть все в одно мгновение, а потому видят только поверхность таких явлений, которые каждому бросаются в глаза. Они не в состоянии разобраться в существенных моментах события, выяснить его причины, проследить и осознать разнообразие действия и противодействия этих причин. Не удивительно поэтому, что в заметках репортеров, как и в заметках Золя, оказывается очень мало оригинальных наблюдений — таких, которых не делали бы неоднократно и раньше.

Золя глазом художника схватывает на лету внешнюю сторону вещи, запечатлевает ее и, обладая большим изобразительным талантом, маскирует банальность своих наблюдений романтическими картинками, которые захватывают читателя и держат в плену, но не переносят на место действия и не дают ему ясного представления о предмете. Художник-живописец может без труда воспроизвести картину по рассказам путешественника, описывающего просто, без беллетристических претензий, то, что он видел; но это очень трудно, почти невозможно сделать со слов беллетриста, который стремится только к тому, чтоб ослепить нас богатством образов и красочностью языка.

¹ *Reindre de chic* — значит писать картины не с натуры, а по памяти и описаниям.

Золя ищет успеха ради успеха. Он оценивает талант писателя по количеству сбываемых издателем томов. Так как буржуазная публика меньше всего любит новшества, то он остерегается преподнести ей что-нибудь новое. Скриб, хорошо знавший эту слабость буржуазного ума, сказал в ответ на острое словцо своего друга: «Повторяйте это слово всегда, напечатайте его, заставьте пройти повсюду, и, когда оно обойдет целый круг и будет у каждого на языке, тогда я введу его в свое произведение. Все те, кто его слышал и повторял, будут ему рукоплескать». Читатели, для которых Бальзак скучен — а таково большинство читающей публики, — не будут знакомиться с глубоким произведением, с серьезным и настоящим документальным исследованием, употребляя излюбленное выражение Золя и его друзей. Сцены и образы, мелькающие перед их глазами, как картины в волшебном фонаре, отвечают их потребностям и не заставляют их напрягать внимание; всякое размышление становится для них излишней головоломкой.

Золя знает вкус публики: он пускается в пространные описания, но при этом рисует своих героев только бегло, широкими мазками. Так как он наблюдал и изучал их лишь мимоходом, то они редко подходят для тех ситуаций, в которые ставит их автор. Большинство своих персонажей Золя получил из вторых рук, и потому описаны они неестественно. Рассказывают, например, что он заставил одного художника нарисовать углекопу в натуральную величину во всех положениях, принимаемых им во время работы, чтобы описать углекопов в «Жерминале» («Углекопы»).

Описание, помещенное в первой главе романа «Земля», не представляет сцены, виденной самим автором; это скорее поэтическое воспроизведение знаменитой картины Мийе «Сеятель» («Le Semeur»), украшенное вплетенным в него эпизодом случки коровы, который был протокольно описан Ролина в одном из его стихотворений еще задолго до Золя.

Биограф Золя, Поль Алексис, своим описанием того, как был сострянпан роман «Нана», осветил нам метод работы его творца¹. Золя собирает заметки, которые он черпает из газет, книг и разговоров, затем заботливо изучает и классифицирует их, обозначает соответственными надписями и вносит в каталог. Время от времени он извлекает эти заметки для работы, шивает разрозненные заметки воедино, и роман готов. Брюнетьер думал смутить Золя, указав ему, что он плагирует английского писателя Отуэя²; Золя ответил ему на это: «Если бы вы знали газеты и

¹ «Emile Zola, Notes d'un ami». Par Paul Alexis.

² Приводим открытый Брюнетьером плагиат, так как он очень характерен. Мы читаем в «Нана»: «Он (любовник Нана) изображал иногда собаку. Она бросала ему свой надутый платочек, а он должен был бежать на четвереньках в противоположный угол комнаты и поднимать его зубами.

— Пиаль, Цезарь. Я побью тебя, если ты будешь лениться... Молодец, Цезарь! Послушная собака, хорошая собака.

И ему нравился этот позор. Он испытывал какое-то особенное наслаждение, превращаясь в животное. Ему хотелось бы опуститься еще ниже.

— Бей же сильнее! — кричал он. — Вау, вау, я взбесился! Бей же меня!

В известном произведении Томаса Отуэя (Отуэя) «Спасенная Венеция» сенатор Антонио становится любовником одной куртизанки по имени Акилина. Она его прогоняет, называет идиотом, говорит, что единственное его достоинство — его деньги.

— Значит я собака?

— Конечно собака, монсиньор.

В ответ на это он лезет под стол и лает.

— Как?! Ты кусаешься? За это ты получишь пинок.

— Ну, что ж такое! Мне это нравится. Я хочу пинков. Больше пинков! Вау, вау, вау! Сильнее бей, сильнее!

Этот образчик стремления к собачьей покорности Золя нашел не при чтении сочинения Отуэя, он заимствовал его из истории английской литературы Тэна (т. III, стр. 656).

книги, из которых я черпал свои фактические сведения, вы могли бы найти в моих романах сотни подобных плагиатов. Как могу я избежать плагиатов, когда я описываю вещи, которых я не знаю, мимо которых я промчался с быстротой курьерского поезда?»

Сервантес, Д'Обинье, Смоллет, Русо и Бальзак писали только после того, как сами кое-что пережили и основательно изучили людей и их взаимоотношения, наблюдая их жизнь и деятельность в различных слоях общества. Романисты же нашего времени, именующие себя натуралистами и реалистами и утверждающие, будто они пишут с природы, запираются в своих рабочих кабинетах, воздвигают вокруг себя целые горы печатной и исписанной бумаги и хотят по ним изучить свежую, горячую, живую жизнь. Лишь изредка покидают они свои уютные квартиры, чтобы осмотреть, как любители, местность и набрать горсточку необходимейших поверхностных впечатлений. Гонкуры и Флобер, которые довели до высшей точки этот особенный реалистический метод наблюдения, утверждают, что писатель не только не должен принимать участия в политической борьбе своих современников, но и вообще не должен испытывать человеческих страстей, для того чтобы лучше описывать их: он должен быть каменным, чтобы вернее оценивать жизнь.

Невозможно представить себе, чтобы Данте мог написать свою «Божественную комедию», сидя в четырех стенах, как благополучный мещанин, равнодушный к широкой общественной жизни, не принимая страстного участия в современных ему политических битвах¹.

Реалистический метод скорей удобен для писателей, чем полезен для их творений. «Документальные» романы этих реалистов полны больших досадных неточностей.

Ориэль Шолль, шатавшийся по всем парижским трущобам, забавлялся тем, что раскрывал все погрешности, какие находил в романе Золя «Нана». Если описанная в этом романе жизнь публичной женщины высшего и низшего класса убедительна для молодого провинциала, который впервые ступил на парижскую мостовую, то настоящий парижанин, знающий эту жизнь досконально, только пожмет плечами.

И все-таки у Золя такой могучий талант, что, несмотря на несовершенство его метода наблюдения и на многочисленные документальные ошибки, его романы останутся значительнейшими произведениями нашей эпохи. Их необычайный успех вполне заслужен, и если они не всегда являются высокими образцами художественной литературы, как например, «Monsieur et Madame Cardinal» и некоторые романы небольшого объема, то это объясняется тем, что предмет, который они должны были охватить, был чрезвычайно обширен, и нужна была сила гиганта, чтобы поднять

¹ Гонкуры в своем «Дневнике» передают следующее признание Тургенева, метко характеризующее этого литературного представителя деятельной эпохи: «Когда мы с Флобером оспаривали значение любви для человека литературы, русской писатель опустил в волнении руки и воскликнул: «Что касается меня, то в моей жизни женщины играли большую роль. Ни книги, ни что другое в мире не могло мне заменить женщину... Как бы это выразить? Я нахожу, что только благодаря любви наступает тот особый расцвет человека, который не может быть вызван ничем другим... Слушайте: когда я был совсем молодым человеком, у меня была любовница, жена мельника в окрестностях Петербурга. Я встречался с ней во время охоты. Она была очень мила — светлая блондинка с темными глазами, что часто встречается у нас. Она ничего не хотела брать от меня. Но раз она мне все-таки сказала: «Ты должен мне сделать подарок. Привези мне из Петербурга кусок душистого мыла». В следующий раз я ей привез мыло. Она исчезла, затем вернулась и с розовым от волнения лицом шепнула мне на ухо, протягивая ко мне свои душистые руки: «Поцелуй мне руку, как ты делаешь в гостинных своим знакомым дамам в Петербурге». — Я стал перед ней на колени и, говоря вам по совести, что ни одно мгновение моей жизни не сравнится с этим для меня».

его, раскрыть и справиться с ним. И действительно Золя в сравнении с окружающими его пигмеями — великан.

«Деньги» — самый последний и пожалуй самый значительный из романов Золя; в нем ярко выделяются все достоинства и недостатки автора.

II. «ДЕНЬГИ»

Роман «Деньги» можно рассматривать как дополнение и противопоставление к роману «Накипь» («Pot bouille»), т. е. к роману, в котором Золя с неумолимой резкостью и презрением описывает взаимоотношения в мелкобуржуазных кругах общества. Если раньше характерными особенностями мелкой буржуазии были правильный, строго размеренный тихий образ жизни, доморощенная честность и отсталое филистерство, дававшие художникам прежнего времени материал для изображения комических типов, то теперь, в новейшую эпоху, в романе «Накипь» она показана разлагающейся. И причиной такого изменения лица мелкой буржуазии была не жажда наживы, а давящая, постоянная нужда в деньгах. Отнюдь не погоня за удовольствиями и развлечениями, а главным образом жалкое, горемычное существование, полное забот. Мелкий буржуа должен рассчитывать, скряжничать, прежде чем он будет в состоянии купить жене какую-нибудь ленточку или игрушку ребенку; со смертельной обреченностью копит он франки и сантимы.

В своем романе «Деньги» Золя вводит нас в совершенно иной мир, находящийся в полном противоречии с мелкобуржуазными кругами, — в мир, где не считают сантимов, а орудуют тысячами франков. Здесь мы видим золотой поток в более быстром, стремительном и бурном движении, чем в золотоносных водах Перу; здесь золото стало и средством, и целью всей жизни, всех помыслов, всей деятельности. И охотятся за ним уже не для обеспечения собственной жизни, не для поддержки существования собственной семьи, не для разрешения вечного вопроса: «Что мы будем завтра есть-пить, во что одеваться?» В этих кругах трудятся и мучаются не из необходимости, а исключительно для того, чтобы напромождать миллионы на миллионы, из любви к деньгам, ради денег. Еврей-миллионер Гундерман, которого Золя нарисовал в романе «Деньги», лишен всяких потребностей. В одном из своих произведений Бальзак выводит студента, веселого малого, бедняка в материальном отношении, но богато одаренного умственно, и этот студент в своей безысходной нужде утешает себя философскими размышлениями о том, что ни Наполеон, ни первый в мире богатч не могут ни обедать по два раза в день, ни заводить любовных связей больше, чем он, бедный студент-медик. Гундерман уже не может принять в себя и одного обеда в день, а женщины для него не существуют. Его разрушенный желудок переносит только молоко, и когда ему хочется основательно кутнуть, он высасывает сок одной виноградины. Его сердце ускоренно бьется только при повышении и понижении биржевых бумаг.

Но любовь к золоту, характеризующая людей в изображаемом Золя мире, это любовь не к осязаемому металлическому золоту, к золоту блещущему, сверкающему, радующему глаз своим солнечным сиянием, а ухо гармоничным звоном. Скупой Грандэ, описанный Бальзаком, нежно любит золото ради его физических свойств, ради его цвета, звона, он держит сверкающие червонцы в надежном хранилище, он, играя, пропускает их сквозь пальцы, ему доставляет ни с чем не сравнимое наслаждение копаться в этих сокровищах, ощупывать их, гладить; он говорит о своем золоте ласкательными словами, восторженными, опьяненными речами влюбленного поэта: «Ну, принесите же мне мою любимую, мою зазно-

бу», говорит он дочери. «Поцелуй меня нежно, и я расскажу тебе тайну жизни и силы золота... Поверь мне, золото живет и движется так же, как и люди; оно уходит, возвращается, оно творит». Часами он услаждает себя зрелищем сложных в стопочки лундоров, — их блеск буквально гипнотизирует его. Он восклицает вдохновенно: «Это меня согревает!»

Биржевики не знают денег — «похищенных слез солнца»; через их руки проходят только бумаги, которые они лихорадочными движениями перебирают и мнут. Богатство для них не есть нечто видимое, осязаемое: это ряд абстрактных цифр метафизической ценности. Когда речь идет о газовых, железнодорожных или каменноугольных акциях, им не представляется картина необычайного, подобного колоколу, газометра, который ловит и держит в плену летучий, добытый из угля, газ; их умственному взору не представляются дымящиеся паровозы, бесконечные железнодорожные рельсы, подземные шахты и вагонетки, полные угля; перед их глазами проносятся только абстрактная ценность клочков бумаги, называемых акциями. Эта ценность для биржевиков бестелесна, она имеет неземную сущность: лично для них абсолютно безразлично, существуют ли в действительности вещи, которые эти акции представляют.

Золя должен был бы назвать свой роман не «Деньги», а «Биржа», ибо он рисует нам картину того круга общества, которого биржевая игра держит в постоянном лихорадочном напряжении и волнении, которого она разрушает, потрясает до мозга костей. Деньги в своем круговращении отражают все процессы и явления капиталистического общества.

Из-за нескольких франков продает себя рабочий на день, на неделю, на месяц, отдает жену и ребенка капиталисту, обрекает их на рабский труд на фабрике; ради денег рельсовые фабриканты подделывают государственные печати на рельсах и чинными рельсами подвергают опасности жизнь тысяч пассажиров; ради денег использует президент Гревистое политическое влияние, свое положение высшего чиновника и сановника французского государства для грязных афер; ради денег офицер рискует жизнью, кассир остается честным; ради денег творят поэт и писатель. Рост капитализма низвел человечество на такой низкий нравственный уровень, что оно знает и может знать только один двигатель — деньги. Деньги стали единственным возбудителем, альфой и омегой всех человеческих действий. «Деньги, — сказал Бальзак, — это *ultima ratio mundi*». Но Золя в своем романе не пытался изобразить порожденные всемогуществом денег добродетели и пороки во всем их объеме.

Все действующие лица его новейшего произведения вертятся вокруг одной финансовой спекуляции, — биржа служит полем битвы, где они сражаются не на живот, а на смерть. Но биржа не мастерская чародеев, где создаются богатства, а скорее разбойничий притон, где финансисты с помощью хитрости, всяческой фальши, лжи и обмана делят добычу — миллионы и миллиарды, добытые на полях, в недрах земли, на фабриках, в мастерских всего мира. Биржевики, хранящие в своих денежных шкапах и портфелях ценность целых гор продукции, сами не создали за всю свою жизнь самой ничтожной вещи. Их умственная работа ограничивается исключительно старанием так ловко расставить сети и западни, чтобы в них попало как можно больше миллионов, где-то, кем-то созданных, а где и кем — об этом такие господа чертовски мало беспокоятся.

Саккар, герой романа Золя, олицетворяет собой этот особенный мир. В момент, когда он появляется в романе, у него нет ни сантима за душой; знакомые встречают его холодно или вовсе не замечают. Он человек разоренный, и искать дружбы в этом кругу бесполезно. В то время как его еще окружает всеобщее презрение, он выходит из своей нищеты победите-

лем. Те, кто незадолго перед тем избегали его, отворачивались от него с презрением, теперь преклоняются перед ним, курят ему фи-миам. В чем же причина такого быстрого превращения? Саккар стоит во главе удачной, имевшей успех финансовой спекуляции: акции его предприятия с баснословной быстротой подымались все выше и выше, несмотря на основательнейшие опасения окружающих, несмотря на интриги и предательство его компаньонов, несмотря на хитро задуманные комбинации его конкурентов. Идея этой спекуляции принадлежит не Саккару. Нельзя назвать его и организатором административного механизма предприятия. Все было придумано и организовано скромным инженером с мистическим характером, попавшим в эту компанию жуликов. Саккар — не кто иной как «грюндер», как человек, который знает чудодейственное слово, открывающее кошель акционеров. Это человек, обладающий волшебным искусством одурачивать людей, подсовывая им клочки бумаги в обмен на звенящие, драгоценные золотые монеты, которые им дороже чести, жены, детей и любимой собаки.

В основе романа Золя лежит истинное происшествие: факты, поэтически им обработанные, — это история финансового общества «Union General», возглавляемого господами Бонту и Федер. «Union General», пытавшееся ограбить Францию, Австрию, Сербию и Румынию путем организации банков, горной промышленности, железных дорог и заводов и освященное благословением папы, долгое время было чудесной сберегательной кассой, приносившей добрым католикам баснословные проценты. Такие проценты вряд ли сумел бы выжать даже настоящий ростовщик. Общество «Union General» должно было стать банком папства и всех католиков, и его крах — один из величайших крахов нашего времени — потряс весь финансовый мир, задев самые отдаленные от него круги.

Саккар — умелый, знающий все ходы и выходы создатель мошеннических предприятий. Он отлично знает, что всякая финансовая спекуляция процветает не в руках честных и сведущих людей, а в руках продурных негодяев, играющих на бирже влиятельную роль, или тех, кто с помощью своего старого дворянского имени, депутатского звания или даже только какого-нибудь ордена импонируют дуракам, а также и тех, кто не имеет никакого отличия кроме золотого мешка. Руководствуясь этим, Саккар подбирает членов правления для основанного им мошеннического предприятия. Он знает кроме того, что, если хочешь получить прибыль

LA LÉGENDE

DE

VICTOR HUGO

PAR

PAUL LAFARCUE

PRIX: 0 30

PARIS

LIBRAIRIE G. JACQUES & C^o

1, rue Casimir-Dezobry.

Tous droits réservés

ОБЛОЖКА БРОШЮРЫ ПОЛЯ ЛАФАРГА О ГЮГО

от коммерческого дела, то надо широчайшим образом использовать рекламу.

Можно было ожидать, что Золя, желающий быть ультрареалистическим писателем, с удовольствием копающийся в отталкивающих, отвратительных патологических описаниях и, не задумываясь, с вызывающим видом употребляющий грязнейшие выражения, будет иметь мужество высказать полную, неприкрашенную, хорошо ему известную правду относительно рекламы — жульнической финансовой операции — и той роли, какую играет пресса в этом деле.

Но у него на это не хватило мужества ни в романе «Деньги», ни в «Углекопах». В первом он пощадил прессу, эту «торговку ядом», как выразился Бальзак. У него не хватило смелости показать, что вся буржуазная печать продана финансистам, что эта печать, как проститутка, просьбами и угрозами старается снискать их благоклонность. Мопассан, единственный из современных писателей, в романе «Милый друг» осмелился приподнять уголок завесы, скрывающей бесчестие и позор парижской буржуазной прессы¹.

Золя тоже дает образ журналиста, спустившегося на дно благодаря распутной жизни и долгам, — журналиста, пишущего по заказу статьи, где он сегодня называет белое черным, а завтра черное белым и получает за это моральные пощечины. Но этот журналист принадлежит к литературной богеме, он не пользуется ни влиянием, ни авторитетом. Его беспринципность в благоприличной среде буржуазной журналистики принимается как редкое исключение. Когда Золя обходит молчанием глубокую развращенность прессы, это происходит отнюдь не от незнания этого обстоятельства. Он очень хорошо знает прессу, так как сам был журналистом и по сей день сохранил с журналистикой постоянные связи. Он боится описать правдиво именно ту общественную среду, которую знает по личным наблюдениям и опыту и относительно которой у него должны быть верные и точные документы. Но ведь Золя, как и все его уважаемые товарищи по перу, тоже коммерсант, и потому он щадит журналистов: ведь они своей рекламой влияют на больший или меньший сбыт его книг. Сначала расчет, а потом, если можно, искусство. Вот почему Золя остерегался показывать, как почтенные, уважаемые, самые важные и скучные газеты предоставляют свои первые страницы в распоряжение крупных финансистов, чтобы те могли обманывать и обкрадывать тех буржуа, которых обслуживают эти газеты².

¹ Не так давно Порталис, главный редактор известной парижской газеты «Siècle» имеющей в числе своих сотрудников депутатов и служащих муниципалитета, Мариони, администратор «Petit Journal», и Шарль Лоран, городской светник Парижа и главный редактор газеты «Jour», перемывали публично грязное белье друг друга. В своих газетах и плакатах, которые расклеиваются как в Париже, так и в провинции, они называли друг друга мошенниками и продажными прислужниками финансистов. Вся эта грязь, выплывшая наружу во всем своем бесстыдстве, не вызвала ни малейшего негодования среди остальных журналистов: они дрожали от одной мысли оказаться замешанными в ссору этих трех неистовых спорщиков; они боялись, что газеты обрушатся на них с подобными же разоблачениями. Газета «Petit Journal», доказав на основании документальных данных, что Порталис вымогал и отнял у фабриканта медных колец Секретана много сотен тысяч франков, предлагала исключить его из союза журналистов. «Ручаюсь, что они этого не сделают», был простой ответ Порталиса. И несмотря на то, что он был уличен и заклеен, он продолжал быть членом вышеупомянутого «благородного» союза и пребывал в интимной дружеской связи с остальными парижскими журналистами. «Рыбак рыбака видит издалека», как говорит пословица.

² В прошлом мае правительство было вынуждено пойти на маленькую уступку общественному мнению и потому сделало вид, что возбуждает законное преследование против администраторов панамской авантюры, вытянувшей 1 500 млн. фр. из карманов

Но Золя с удовольствием дважды повторяет случай, который, произойди он в действительности, мог бы скорее сойти за озорство, чем за рекламу¹. Нет ничего почтеннее и нравственнее объявлений спекулянтов. Эти господа могли бы преподавать иезуитизм самим иезуитам.

На бирже борются между собой за господство католический банк Саккара и еврейский банк Гундермана (псевдоним Ротшильда). Удалившись в сью берлогу, полный веры в чудодейственную силу своих миллионов (победа всегда на стороне больших батальонов, говорил еще Тюрен), холодный, спокойный еврей предоставляет нервному, лихорадочно-возбужденному католику тратить свои силы в ряде спекуляций, на которых акции «Универсального» с первоначального курса в 500 франков головокружительно взлетают до 3000 франков. Когда Саккар изнурен этой пирровой победой, Гундерман внезапно бросает свои миллионы на биржевой рынок и, разорив этим своего конкурента, повергает его в прах. Одним ударом Саккар сброшен с вершины счастья в тюрьму, и все те, кого он обогатил, снова покидают и предают его. Он побежден, но не раздавлен: в своей тюремной камере в «Консьержери» он строит планы новых предприятий и спекуляций. Он мечтает обладать большими богатствами и в мечтах вновь видит себя господином и властителем биржи. Он видит, как через его руки снова проходят сотни миллионов.

Во второй половине нашего столетия много раз возникала ожесточенная борьба между домом Ротшильда и банками, объявлявшими ему войну из-за господства на денежном рынке. В первые годы правления Наполеона III разбогатевший на торговле государственными бумагами Ротшильд был представителем старой манеры спекуляции: он пускался только на самые верные финансовые аферы и спекулировал исключительно миллионами, лично ему принадлежащими, или за которые отвечал его банк. Однако Перейра и другие последователи теорий Сен-Симона направляли спекуляцию по другим путям. Не обладая никаким личным имуществом, они заставляли публику снабжать себя капиталами, необходимыми для их целей, а так как они спекулировали чужими деньгами и не подвергались никакой опасности личных потерь, — им нечего было терять, — то они пускались сломя голову в рискованнейшие финансовые приключения. С тех пор началась та спекулятивная лихорадка, которая держит французский народ в постоянном напряжении. Спекулянты новой школы пробовали разорить Ротшильда, но он сам разорил одного за другим Перейра, Миреса, Филиппара и Бонту. Старый еврей был так непоколебимо уверен в своей конечной победе, что, как рассказывают, он оставил незанятым письменный стол, за которым работал его яростнейший противник Перейра в свою бытность служащим его банка, и на вопрос об этом холодно ответил: «Он еще снова займет свое место».

Побежденные Ротшильдом были новаторы в области спекуляции. Вве-

мелких вкладчиков. Депутат Делаэ, атаковавший эту компанию в Palais Bourbon, утверждал, что она может представить отчет в издержке только 600 млн. фр. и что остальные 900 млн. украдены или растрчены. Этот депутат объяснил репортеру газеты «Eclair»: «Господин Фердинанд Лессепс так ловко сделал своими соучастниками парламент, печать и Академию, что обеспечил себя от всякого судебного преследования. Никто не рискнет схватить его за шиворот». Лессепс сумел купить всех и каждого, потому его и называли «великий француз». После того как была соблюдена видимость судебного следствия, судебные власти прекратили дело против него... Лессепс, его сыновья и соучастники наслаждались в дальнейшем заслуженным миром, пожившимся на миллионах, добытых так честно и с таким трудом.

¹ Описанный в романе «Деньги» журналист Жантур, состоявший в услужении у финансистов, татуировал слова «Achetez de l'Universelle» («Покупайте акции «Универсального» — так называлось основанное Саккаром предприятие) на самых интимных и нежных частях тела некоторых любезных дам, рекламируя таким образом предприятие даже на рынке любви.

денные ими идеи, комбинации и методы добычи денег произвели полную революцию в деловом мире и на бирже. Они собрали в своих руках сбережения буржуазных кругов и широких народных масс, чтобы направить их мощным потоком на индустрию и торговлю. Они выполняют, так сказать, роль всасывающего и нагнетающего насоса в движении народного достояния. Призыв к «объединению мелких капиталов» — это идея, исходящая из учения Сен-Симона, и осуществление ее было необходимостью для экономического развития. Железные дороги и новейшие механизмы — такие гигантские сооружения, что создать и оборудовать их средствами единично накопленного капитала — вещь совершенно невозможная. Для этой цели необходимо собрать капиталы у масс и соединить в один гигантский капитал. Перейра и Мирес взяли на себя эту задачу; они могут похвастаться, что сотворили большее чудо, чем воскрешение Лазаря: они сумели убедить мелких буржуа и крестьян расстаться с милыми, дорогими их сердцу деньгами и доверить их им. Так получили они возможность доставать капиталы, в которых так нуждалась молодая, быстро развивающаяся крупная индустрия. Перейра и Мирес сильно подвинули промышленное и торговое развитие Франции, упавшее во время Империи. Но они работали прежде всего и, конечно, против своего желания на увеличение банка Ротшильда, который некоторое время наблюдал за их ростом и успехами, а затем сбросил их и захватил созданные ими финансовые и индустриальные организации.

Золя не знаком с историей парижского финансового и биржевого мира: как настоящий репортер он удовольствовался тем, что несколько часов провел на бирже, изучил место действия и записал болтовню нескольких биржевиков, так же мало осведомленных в истории биржи, в своей истории, как и он сам, ибо, когда эта история не имела влияния на повышение или падение акций, она мало их интересовала. По мнению Золя борьба между Саккаром и Гундерманом — только дуэль между католическим и еврейским спекулятивным капиталом. Однако Перейра и Мирес были такими же подлинными евреями, как Соломонь и Натань из семьи Ротшильдов; они обвиняли Ротшильдов в принадлежности к северным евреям — «аскинази», в то время как себе оставляли честь быть представителями южных — «сефарди». Они по их мнению великодушнее и имеют менее грязные наклонности. Эта война против дома Ротшильдов, победоносно устоявшего против всех бурь революции 48 года и ставшего лишь более могущественным чем когда-либо, имела целью его свержение, но он смело сопротивлялся и победил своих врагов, находящихся под покровительством и защитой Империи и оппортунистов. Борьба между старой и новой формами спекуляции и ее представителями должна была бы служить внутренней основой романа, она придала бы ему эпический размах.

* *

Трудно описать биржевиков и их вечные дрязги так, чтобы это было интересно. Но Золя все-таки сумел оживить драматическим действием находящийся перед ним материал. Если мы рассмотрим преодоленные им трудности, изобилие деталей, искусный план, убедительное развитие характеров, из которых многие великолепно изучены, тогда мы должны будем сознаться, что роман «Деньги» — создание мастера.

Золя доказал с первой же главы, что его роман — не ученическая работа, не копия с картины, наподобие «Земли», но действительно захватывающая картина с натуры.

Читатель с первой страницы вводится в центр жизни и деятельности биржевого мира. Золя вводит его в кафе, где маклеры завтракают и ждут, когда пробьет благословенный час для молений золотому тельцу:

он ведет его на задворки жизни биржевиков, в самую гущу суеты, куда спекулянты приходят и уходят, где они едят, пьют, курят, кланяются друг другу, громко переговариваются или тихим голосом делятся мнениями, впечатлениями, мыслями об единственно интересующем их предмете, единственно страстно волнуящем их вопросе: о курсе биржевых бумаг, или о политических событиях, могущих повлиять на него. И в этом шумном мире, где каждый уединяется со своими расчетами и комбинациями, замыкается в своем эгоизме, подымается сильно очерченная фигура Саккара. Беспокойный и презираемый он обдумывает и готовит новую большую спекуляцию и даже намечает людей, которые будут его обслуживать и могут быть ему полезны. И несмотря на то, что он разоренный человек без кредита и протекции, что брат его, министр, чтобы отвязаться от него, предлагает ему место супрефекта в провинции, он все-таки составляет план завоевания Парижа.

Золя воодушевлен желанием дать читателю представление об этих удивительных, своеобразных фигурах, жестикулирующих на бирже, как одержимые, кричащих до хрипоты и встречающихся по соседству с биржей на каждом шагу. В его романе мы в изобилии находим остро нарисованные силуэты из этого мира. Буш и Мешен со своей сумкой, наполненной бумагами, представляют собой типы спекулянтов, павших на дно. Они скупают акции лопнувших акционерных обществ, негодные долговые обязательства, неоплаченные векселя и т. п. Все эти обесцененные бумаги они классифицируют, записывают и затем терпеливо ждут, четыре, пять, даже 10 лет. Они ждут случая пустить их в ход с прибылью, но обычно такой маленькой, что она не оплачивает ни сил, ни забот, ни времени, потраченных этими воронами с коммерческого и финансового поля битвы.

Возле здания биржи, внутри ограды, заключающей в себе площадь, усаженную чахлыми каштанами, площадь, на которой возвышается здание золотого тельца, находится другая биржа, называемая биржей «мокрых ног» (*des pieds humides*). Это странное название досталось ей за то, что она происходит под открытым небом, вследствие чего с посетителями ее случается то же, что происходило с покупателями и продавцами на базаре до постройки крытого рынка. «Мокрые ноги» — это типы, о которых не всегда можно сказать, откуда они явились, их прошлое большей частью далеко не чисто и беспорочно. В потертых плохо сидящих пальто, порыжевших и засаленных шляпах, в стоптанных башмаках, поглощающих в дождливые дни больше воды, чем их владельцы, эти типы барышничают обесцененными акциями, упавшими с 1000 и 500 франков до 50 и даже до 5 сантимов, подобно тому как финансовые тузы спекулируют государственной рентой, железнодорожными акциями, акциями предприятий, дающих жирные проценты. «Мокрые ноги» продают денежные документы, выпущенные лопнувшими акционерными обществами, наивным простакам, верящим против всякой очевидности, что они еще поднимутся, но чаще сбывают свои акции мошенникам, которые хотят стать владельцами фиктивного капитала, чтобы с его помощью ослепить родителей наследницы, с чьим приданым они хотят вступить в брак; или для того, чтобы избежать строгостей закона и скрыть злостное банкротство. В последнем случае они разыгрывают из себя невинную жертву неудавшейся спекуляции: когда в момент вынужденного расчета они не имеют ни гроша в кассе для удовлетворения своих кредиторов, имеющиеся налицо акции, не стоящие и 5 сантимов, но за которые якобы заплачено 500 франков, с очевидностью доказывают, что виной всему неудавшееся финансовое предприятие. В романе «Деньги» мы не находим описания этой в высшей степени интересной необыкновенно характерной спекуляции низкого пошиба, показывающей,

так сказать, оборотную сторону настоящей биржи. Об этом мы можем только искренне сожалеть, так как «биржа мокрых ног» — это едкая сатира на биржу королей золота, но у Золя нет именно сатирической жилки.

В романе много интересных эпизодических фигур. Дежуа — тип честного работника, долгие годы собиравшего грош за грошом, чтобы сколотить приданое своей дочери; после того как Саккар устроил его на мелкую должность, Дежуа преданно служил ему, жертвовал собой и остался ему верен, когда все отвернулись от свергнутого властелина. Крах банка поглотил и его собственные сбережения, плоды трудов и забот всей жизни. Маркиза Бовилье, чьи предки известны с крестовых походов, живет в жесточайших лишениях и так же бедна здоровьем, как и золотом; она доверила Саккару последние крохи своего состояния, приданое своей дочери, и вложила в спекуляцию свою последнюю надежду обновить герб своих предков. Можандр — мелкий буржуа, отошедший от дел, живущий на покое и владеющий скромным состоянием. Он обладает всеми мещанскими добродетелями и большой дозой житейского пошлого благоразумия, ненавидит всех маклеров, чувствует отвращение к игре и тем не менее попадает в тенета и дает Саккару раздеть себя догола. Знатная и очень гордая баронесса фон Заудорф, супруга посланника, также захвачена в железные тиски спекуляции, из которых нет спасения. Чтобы покрыть свои потери в биржевой игре, она продает себя судебному чиновнику, стоящему на пути к министерскому портфелю. Затем она становится любовницей Саккара, чтобы получить от него полезные указания и играть наверняка в своих спекуляциях; под конец она предает его. В то время как он спит, она обшаривает его карманы и спешит к Гундерману, чтобы передать ему похищенную тайну. Она надеется на приличную награду, так как еврей обещал дать ей хороший совет, если она будет ему полезна. И хороший совет не заставляет себя ждать: «Послушайте меня, — сказал ей Гундерман, — не играйте, не играйте никогда. Это вас только безобразит: женщина, которая играет, очень безобразна». Эти слова были единственной наградой, выпавшей на ее долю за то, что она была причиной падения своего любовника. Стараясь добывать нужные сведения для биржевой игры, которой она предается со страстью, она падает все ниже и ниже и становится, наконец, любовницей Мантру, опустившегося и пропившегося биржевого журналиста, который ее, знатную и гордую баронессу фон Заудорф, хлещет по щекам и бьет, как самую простую продажную девку. Полковник Шаве играет на бирже с разумной осторожностью тактика, чтобы увеличить свою пенсию и иметь возможность следовать своим порочным наклонностям старого сладострастника, сластолюбца. Образ Максима, старшего сына Саккара, также в высшей степени удачен. Это тип человека «Fin du siècle». Он кокетлив и наряден, как расточительная проститутка; жизнь его уже истощила, хотя ему только 26 лет. Он эгоистичен и скуп для ближнего, зато не останавливается ни перед какой тратой, если дело касается его драгоценной особы; это скучный человек, следящий и наблюдающий свою скучную жизнь и находящий в этом наблюдении свое единственное занятие. Он судит очень правдиво и верно о своем отце. «Видите ли, — говорит он Каролине, — отца надо понимать. Ей-богу, он не хуже других. Только его дети, жена, все, что его окружает, стоит для него на втором месте после денег... О, поймите меня! Он любит деньги не как скряга, которому нужно обладать большой прудой золота, — только чтобы запрятать ее в свой подвал. О, нет, он хочет отовсюду выманить деньги, черпать их из каждого источника, чтобы видеть, как они стекаются к нему потоком, ради наслаждений, роскоши и могущества, доставляемых ими... Что вы хотите? Это у него в крови. Он продал бы и вас, и меня, и любого человека, если предположить, что есть

Le Perrier 22/3/90
 Cher monsieur,

Vous m'avez annoncé dans votre dernière lettre que mon article devait paraître dans le numéro du premier mars et que la directrice de la revue devait m'écrire, je n'ai rien reçu de M^{me} Evreinoff et je ne sais si l'article a été publié. — Probablement M^{me} E. est pressé pour écrire la préface, ainsi je vous prie d'avoir l'obligation de continuer à nous servir d'intermédiaire, car autrement je risquais de n'avoir aucune nouvelle de la revue.

Mes études sur la criminalité qui ont paru en Allemagne ont été publiées dans une revue italienne, et ont de valeur que par les diagrammes qui les rendent intelligibles, et si M^{me} E. objecte à la production de diagrammes, je crois qu'il est préférable que la revue ne les publie pas. — Je lui envoie à la place mes études philosophiques sur l'origine des idées de Justice.

Ces études je vous envoie une de mes articles dans la Nouvelle Revue ou je signe Fergus Madam Adame la directrice de la revue, a craint que mon nom ne me nuisît auprès de lecture, c'est étrange, mais exact.

ПЕРВАЯ СТРАНИЦА ПИСЬМА ПОЛЯ ЛАФАРГА К НИКОЛАЮ — ОНУ ОТ 22 МАРТА 1890 г.
 О оригинала, хранящегося в Институте Маркса — Энгельса — Ленина

Письмо интересно как свидетельство о попытке Лафарга напечатать одну из своих статей в «Северном Вестнике». Статья, о которой Лафарг пишет своему посреднику в литературных делах в России — Николаю — ону, это «Преступность во Франции за время с 1840 по 1886 г. (ее развитие и причины)». Работа над этой статьей отобразилась и в статье о Золя.

рынок, где он мог бы нас продать. И при этом он великий человек, ибо он воистину поэт миллионов, деньги оказывают на него такое магическое действие, что сводят его с ума, делают негодяем, но негодяем высокой марки».

Я привожу целый ряд интересных образов, так как здесь невозможно описать и проанализировать весь роман целиком. Все эти образы без исключения полны жизни и движения, и Золя с большим мастерством умело связал их с главным действием — спекуляцией Саккара. «Деньги» крепко спаянный роман.

В нем рядом с его героем Саккаром мы встречаем полный сил и спокойствия образ Каролины. Среди окружающего ее мира плутов и мошенников она, как лилия, выросшая на навозной куче, живет, не теряя своей чистоты; прямодушная, с которым она встречает всех, с кем имеет дело, ограждает ее от судьбы быть загрязненной и запятанной при столкновении с окружающим ее пороком. Она верная опекушка и понятливый товарищ для своего брата, мистического ученого, изобретавшего интересные предприятия, но нуждающегося в финансах для их осуществления; она умная советница и хорошая домоправительница Саккара, с которым живет в супружеской связи, она восхищается его пылом, энергией, его организаторским талантом, но пугается его нравственной слабости, его склонности целиком безраздельно отдаваться своим увлечениям. Каролина помогает всем и защищает всех, с кем ей приходится сталкиваться, при этом она не глупа и не скучна и очень выгодно выделяется среди множество хороших и добродетельных характеров, выведенных в романах, особенно в романах нашего автора, как правило обладающих этими двумя вышеуказанными недостатками. Золя, впрочем, и в «Деньгах» представил два таких типа в лице молодой четы Жордан. Но он догадался представить их такими ничтожными и глупыми, как только возможно. Муж, добродетельный писатель, сотрудничает, не испытывая ни малейшего отвращения, в газете Саккара; ему за это платят, и его добродетель спокойна. Когда они испытывают нужду в деньгах, его жена, чья наивность вызывает отвращение, говорит: «Будет отлично. Будет очень хорошо. Мы купим на завтра маринованную селедку. Я видела чудесные на углу улицы Клиши. А сегодня вечером будет жареная картошка с салом!» Эта великолепная маринованная селедка и картошка с салом — это ли не реализм, не документальные детали!

Представленный в «Деньгах» мир менее всего может быть назван прекрасным, но вместе с тем Золя нельзя поставить в упрек то, в чем упрекали Бальзака, что он «безобразное делает еще безобразней». Действительность с ее ужасающей грязью и безобразием отталкивает нас гораздо сильнее, чем все описания Золя. Безобразие действительной жизни затмевает все безобразнейшие ее изображения. Было ли это из-за желания автора попасть в Академию или благодаря особым свойствам темы, влиявшей на автора, но в «Деньгах» отсутствует та излишняя грязь, которую Золя так охотно влетает в другие свои романы. Сцена, в которой прокурор Делкамбр застает свою любовницу, баронессу фон Заудорф, на месте преступления, действительно рискованна, но она правдива, как эскиз с натуры, набросанный отдельными штрихами, и необходима для острой и ясной обрисовки характера трех действующих в ней лиц.

Бальзак и Золя не пытались избежать изображения безобразного, встречающегося в действительности, а последний прямо наслаждался, вводя большие ненужные описания отвратительных, отталкивающих вещей, и именно эти описания считаются причиной успеха его романов. Во всяком случае они стоят в этом отношении позади сочинений Анри Монье (Henri Monnier), который всю мерзость действительной жизни изображал не в форме романа, а в виде коротких диалогических сценок. Читатель не вы-

держал бы, если бы описания Монье слишком растянулись. Золя можно и должно поставить в упрек, что он описывает действительную жизнь без остроумия, без сатиры, без юмора. Он пишет скучно; он не из тех писателей, которые пишут с упоением. Это скорее добросовестный работник, исполняющий задание, не очень его интересующее.

Насмешка и смех никогда не освещают романов Золя; ведь смеется же когда-нибудь цивилизованный человек, даже если он живет среди страданий и разложения. Если человеческая глупость безгранична, то все-таки и с уст непроходимого глупца срывается иногда не лишенная остроумия острота. Биржевой мир состоит из пестрой смеси людей всех слоев общества со всех концов мира. Среди них есть очень умные люди, есть скептики, хитрые, как лисы, умеющие весело выходить из самого скверного положения, для которых придумано очень характерное название «debrouillards» (debrouiller — распутывать, выпутываться). Золя не знает подобных людей и, желая быть правдивым во что бы то ни стало, он ни разу не употребляет выразительного слова «debrouillard». Среди них встречаются высокообразованные умные люди, которых беспутная жизнь, соединенная с внешней распушенностью, ставит на очень низкий нравственный уровень; из их рядов выходят писатели, пишущие о бирже и для биржи. Стоит прочесть биржевые отчеты и финансовые обозрения, чтобы понять и оценить их размах и талант; они умеют оживлять свой предмет и даже придают ему поэтическую окраску. Как заметил уже Шарль Фурье, биржевой язык очень поэтичен и образен. Он изображает биржевые бумаги, как живые существа, переживающие чувства, вызванные колебаниями их курса в душах биржевиков. Биржевые бумаги чувствительней мимозы: при появлении малейшего облака они съеживаются, становятся вялыми, опускаются, трепещут, испуганно прячутся и опадают. При первом солнечном луче они крепнут, стоят спокойно, готовые к борьбе, вздымаются в высоту, чтобы получить приз победы.

Золя таких вещей не замечает, и его действующие лица скучны¹.

* * *

Философствование — отличительное свойство человека и отрада его ума. Не философствующий писатель — только ремесленник. Натурализм, представляющий в области литературы то же, что импрессионизм в живописи, запрещает рассуждения и обобщения. По его теории писатель должен быть совершенно безучастным зрителем. Он должен воспринимать впечатления и отображать их и не выходить за пределы этого задания; он не должен анализировать причины явления и события, он не должен предсказывать влияния последних. Идеал художника — быть подобным фотографической пластинке.

Этот чисто механический метод художественного воспроизведения жизни чрезвычайно легок. Он не требует никакой подготовки и только небольшой затраты умственной энергии. Но если мозг, играющий роль фотографической пластинки, не очень восприимчив и не разносторонен, то художник подвергается опасности воспринять несовершенную и неполную картину, которая может оказаться дальше от действительности, чем картина, созданная необузданной фантазией. Этот метод свидетельствует только о незначительных умственных способностях писателей-натуралистов.

¹ Поль Алексис — опасный друг. Когда Золя упрекали, что художники, выведенные в романе «Творчество» («L'oeuvre») не обладают ни малейшим остроумием, Поль Алексис, работавший в газете «Cri du Peuple» под псевдонимом Грюбло, решил вступить за честь своего кумира и ответил: «Разве художники и писатели обязательно остроумны и все обладают юмором? Возьмите, к примеру, меня. Я не всегда забавен и не каждый день остроумен». Этот ученик напоминает своего учителя.

Бальзак философствовал всюду и обо всем. Он иногда даже злоупотреблял этим, наполняя свои произведения многочисленными рассуждениями и делая их слишком тяжеловесными. Он глубокий мыслитель и передает своим героям свой ум и обилие своих мыслей. Его роман «Шагреновая кожа» («Peau de chagrin»), который даже нельзя причислить к его лучшим произведениям, содержит бесчисленные разговоры между журналистами, политиками, художниками, куртизанками. В них он высказывает более глубокие мысли об обществе, нравах и политике, чем можно найти во всей нашей новейшей печати. Золя обыкновенно мало философствует. В «Деньгах» он, в виде исключения, вложил в уста двух персонажей — Саккара и Сигизмунда Буша — рассуждения на общие темы, к этому его принудил материал. Но ни тот ни другой не могут внушить нам уважение своей философией.

Саккар не был обыкновенным человеком. Его жизнь была чрезвычайно многообразна, и поэтому он мог хорошо изучить всевозможные ее перипетии; он встречал много людей и видел много дел, попадал в различные положения; он был попеременно то богат, то беден; знал самые противоположные чувства: упоение борьбой и победой, мгновенное уныние при поражении, уколы честолюбия, обреченного на бездействие. Перед ним преклонялись и его презирали. В его мозгу несомненно должно было быть множество впечатлений и наблюдений, и сердце его должно было переполниться сарказмом и презрением ко всему человечеству.

Сигизмунд Буш, мыслитель, болезненно раздраженный человек, социалист, воспитанный на научной, проницательной теории Карла Маркса, как уверяет Золя. Поэтому можно предположить, что он обладает основательными знаниями финансового положения и экономической системы капиталистического общества, что у него есть своя точка зрения на развитие общества и на социальные преобразования, ставшие в наше время необходимостью. Он и Саккар, судя по их положению в романе, могли прекрасно играть роль мыслителей. Саккар должен был наблюдать современное общество с капиталистической, а Буш с социалистической точки зрения. Между тем вместо глубоких мыслей мы слышим от них только пустую болтовню. И то, о чем болтает Саккар, Золя заставляет постоянно при различных обстоятельствах повторять Каролину, которая с его же слов была «широко образованной женщиной, тратившей свое время на упорное старание познать мир и разобраться в спорных вопросах философии»¹. Стараться познать мир — с точки зрения Золя, значит терять время! Писатель не видит, что таким утверждением он ставит невежество над знанием и дает предпочтение глупости перед умом.

Саккар говорит много и долго. Дело не только в его южнофранцузском темпераменте, но в особенной манере Золя, предпочитающего монолог диалогу. Так однажды, когда шел разговор об удаче одного предприятия, он сказал глубокомысленно: «Каждый слух хорош, пока это только слух». Он любит позабавить публику и советует Жантру влетать в свои биржевые известия забавные анекдоты. Золя мог бы интереснее изобразить духовную прошлость биржевиков, если бы заставил их выражать ходячие правила и идеи, свойственные их кругу. Пошлость была бы их характерной особенностью, и читатель получил бы правильное представление об интеллигенции капиталистов. Но Золя об этом не думает. Саккар развивает только одну теорию, теорию биржевой игры и спекуляции: «Надежда на большую прибыль, на лотерею, удешевляющую вклад или поглощающую его», действует на разгорающуюся алчность буржуазии так сильно, что она разлучается со своими драгоценными деньгами и доверяет

¹ «L'Argent», стр. 175.

их обманщикам и плутам. Как без сладострастия нельзя было бы производить детей, так же без спекуляции и разгорающихся от нее страстей, захватывающих и пьянящих человека, невозможно было бы спаять гигантские капиталы, необходимые для экономического и культурного развития. Деньги — это дерьмо — служат навозом, на котором растут цветы цивилизации; несмотря на то, что они все разлагают, они придают пороку приятный аромат. Женщины веселого нрава и их жалкие друзья кажутся самыми благоухающими созданиями в мире. Деньги также дают возможность добрым душам, подобным графине Орвиедо, муж которой обогатился позорнейшими спекуляциями, оказывать благодеяния, помещать бедных несчастных детей в роскошные приюты и дарить им одежду и сластолюбия. Здесь вкратце собраны глубокие мысли, высказанные героем романа Золя, повторяемые Каролиной и много раз с удовольствием переживаемые самим Золя для доказательства очевидной бедности мысли его произведения.

Сигизмунд Буш еще болтливее Саккара, он может наговорить еще больше глупостей и не заставляет себя долго ждать. Золя хотел очевидно изобразить его как человека исключительного: «кроме своего родного языка — французского, он знал немецкий, английский и русский». Для француза, знающего только один родной язык, знание нескольких языков уже делает человека необыкновенным. «В 1849 году, — читаем мы дальше, — он познакомился с Кельне с Карлом Марксом и стал одним из наиболее ценных сотрудников «Новой Рейнской Газеты». С этого момента его убеждения твердо установились, он стал горячим защитником социализма и отдал всего себя на служение грядущей социальной революции, которая должна принести и обеспечить счастье бедным, угнетенным низшим классам». «Сигизмунд Буш поддерживал регулярную переписку со своим учителем, чьи произведения, главным образом «Капитал», который он называл своей библией, он изучал со страстным усердием». Кстати напомним здесь о забавном промахе Золя. Чтобы непременно быть точным, он уверяет читателя, что «Капитал» напечатан готическим шрифтом, в то время как все четыре немецких издания напечатаны латинским шрифтом.

Сигизмунд Буш, ученик Маркса, очевидно так же мало читал «Капитал», как Золя его перелистывал. Если же против всей очевидности он все-таки его читал, то из этого чтения он извлек крайне мало пользы. Хотя он и высказывает некоторые идеи о централизации национального богатства и о роли биржевых спекулянтов, «подготавливающих путь для коллективистического государства, которое произведет экспроприацию в крупном масштабе, в то время как спекулянты экспроприруют малые суммы у мелких держателей», хотя он и говорит о том, что деньги перестанут служить средством обращения товаров, как это уже встречается сейчас в родовом обиходе, но теперь это уже общие места в учении социалистов, столько раз повторявшиеся в течение десяти лет, что они проникли даже в умы филистеров и анархистов.

Однако эти идеи до некоторой степени разумны, поэтому в глазах Золя их недостаточно для того, чтобы обрисовать Сигизмунда Буша как настоящего социалиста. Он решил этого, так называемого ученика Маркса заставить повторять заблуждения Прудона, с которым Маркс как раз боролся. Наш усердный читатель «Капитала», как и Прудон, видит признаки исчезновения денег в хозяйственной жизни страны, в понижении процентов — обстоятельстве, указывающем, напротив, на постоянный рост количества денег. Этот ученый социалист полон противоречий, о которых его папаша Золя и не подозревает. Он толкует о том — Маркс и Энгельс это неопровержимо доказали, — как современное общество несет в себе мате-

риальные и духовные элементы для создания будущего коммунистического общества. В то же время он сидит по ночам и тратит свои силы на изучение того, как будет организовано будущее общество и как оно должно функционировать. Он мучает себя, стараясь найти в человеческом сердце силу, способную заменить личный эгоизм, порождающий и развивающий конкуренцию — этот двигатель прогресса в капиталистическом обществе.

Буш — этот воплощенный идеалист — не имеет никакого понятия о том, что Маркс как ученик Гегеля был убежден в вечном диалектическом изменении так называемых неизменных принципов. Но Маркс перерос своего учителя и указал, как происхождение и изменение этих принципов в человеческом мозгу находится в теснейшей зависимости от экономических условий. Буш, напротив, утверждает, что новая социальная организация будет покоиться на неизменных принципах справедливости и на заслуженном каждым праве.

Соревнуясь с Карлом Марксом, с которым он состоял в постоянной переписке, он «тратит все свое время на изучение новой организации, беспрестанно изменяя и улучшая на бумаге будущее общество; он исписывает цифрами целые листы и на научной базе создает сложную постройку всеобщего счастья».

Словом, Буш — недалекий, путанный человек, цепляющийся за фаланстеры и икарыйские утопии 1848 года. Золя же, напротив, выдвигает его как образованного мыслителя, любимого ученика Маркса, следовательно, ученого, который твердо убежден в том, что социальный организм, подобно животному, невозможно создать по желанию, но что, напротив, определенные общественные отношения создают и развивают обусловленные ими социальные формы. Золя же, должно быть, воображает, что Маркс был изобретателем романов. «Социалист» Сигизмунд Буш портит роман Золя, он является продуктом путанного представления. Такой роман, как «Деньги», поднимающийся выше уровня обыкновенных романов и отважно берущий на себя изложение и анализ социальных явлений, требует от автора определенного понимания общества. Ничего подобного этот роман не дает.

«Деньги» не могут похвастаться таким успехом, как «Нана» и «Западня», так как они больше привлекают внимание тех читателей, которые хотят изучить биржевой мир. Тем хуже для широкой публики, если она не может оценить этого романа по его истинным заслугам.

* * *

В наше время так много говорят о возрождении литературы, что каждый, кто только вздумает писать стихи или романы, наивно воображает себя основателем нового направления или новой особой школы. Поэтому можно поставить следующие вопросы: является ли роман в духе Золя¹ последним опытом возрождения и обновления формы романа, сделанным буржуазными писателями, или они обречены снова вступить на покинутый ими путь их предшественников, опять принять старые формы, с некоторыми изменениями в частности, приспособляясь к требованиям времени и употребляя их по-новому до тех пор, пока форма романа не изживет себя и не исчезнет, как исчезли классическая трагедия и эпическая поэма?

В следующей статье я постараюсь ответить на поставленные здесь вопросы.

¹ Золя не умеет определить, к какому роду романов принадлежат его лучшие произведения («Углекопы», «Земля», «Счастье дам», «Накипь», «Деньги»). Определения, как «натуралистический», «реалистический», «экспериментальный», «документальный», которые он дает под ряд своим произведениям, не точны и могут быть даны без разбора другим романам, не имеющим ни малейшего сходства с романами Золя.

КОММЕНТАРИИ

Статья Лафарга о Золя, как и все его литературные работы, тесно связана с политической деятельностью, с политической борьбой. Это — пример воинствующей партийной публицистики. Лафарг делает критический очерк о новом романе Золя средством борьбы с буржуазией, средством разоблачения буржуазного радикализма, с которым он как политик вел ожесточенную борьбу. Критический очерк о Золя переходит в памфлет на деяческий, узколюбый характер буржуазной литературы, гонящейся за сенсацией, становится разоблачением продажности буржуазной прессы и культурного декаданса буржуазии; литературный очерк насыщается актуальнейшими политическими проблемами. Все это чрезвычайно характерно для Лафарга. Здесь нужно говорить об основной ценности его критического этюда о Золя: Лафарг разоблачает теснейшую связанность Золя с интересами французского капитализма. Он утверждает это относительно литератора, излюбленной позой которого является «антибуржуазность». Золя, как и всякий мелкобуржуазный радикал, настойчиво твердит о своей «независимости» от буржуазии. Лафарг беспощадно разрушает эту ложь, Лафарг очень глубоко вскрывает связи Золя с буржуазией. В этом — основной интерес, основная ценность статьи Лафарга.

Говоря о литературном методе Золя как о выражении буржуазного эмпиризма, как о поверхностности, возведенной в принцип, утверждая, что научность Золя далеко отстоит от материалистического понимания действительности, подчеркивая и разоблачая в методе Золя боязнь идей, широких обобщений, очень метко говоря о том, что Золя отвечал запросам буржуазной публики, вскрывая в таких романах Золя, как «Западня», ярко выраженную антипролетарскую тенденцию, — Лафарг имеет перед собой одну цель, одну задачу, которую он успешно и разрешает: показать, как всеми корнями своими творчество Золя внедряется в почву французского капитализма. В этом смысле статья Лафарга представляет актуальнейший интерес. Если взять эту статью в сопоставлении с тем, что утверждали относительно Золя критики вроде Жоржа Вейля, автора «Истории социального движения во Франции», то все значение работы Лафарга становится ясным. Жорж Вейль, социал-оппортунист, говорит о Золя в слейном тоне «социалистического» восхищения. Как и все оппортунисты II Интернационала, Ж. Вейль охотно и слащаво распространяется о социалистическом характере таких произведений, в которых нет ничего кроме самой махровой оппортунистической проповеди. Вот как Вейль пишет о Золя: «Но вскоре автор «Ругон-Маккаров» перестает довольствоваться одним объективным воспроизведением своих наблюдений и начинает интересоваться возможными планами общественных преобразований. Уже в романе «Деньги» (1891), рисуя нам картину бешеных спекуляций и столкновений биржевиков, мы встречаем ученика Карла Маркса, предсказывающего гибель капитализма. Несколько лет спустя (1898) появляется «Париж» — роман почти социалистический, где группа рабочих направляет все свои усилия к созданию общества будущего; изобретатель-демократ, преисполненный ненависти к буржуазному обществу, готов на минуту увлечься анархическими покушениями, но в конце концов решил эксплуатировать свое изобретение для целей мирного прогресса и уничтожения войны. Наконец роман «Груд» отмечает окончательное обращение Золя к социализму. Общество, зарождение и развитие которого он изображает, представляет собою великую ассоциацию в духе Фурье, свободно образующуюся и обеспечивающую законную долю капиталу, труду и таланту; это — обширная кооперация, захватывающая все новые и новые группы людей и мирно подготовляющая республику будущего среди современного развратного общества. Впрочем романист изображает революцию, достигающую своего торжества и иными путями, — то победоу авторитарного и бюрократического коллективизма, то усаженными анархическими покушениями или одновременным разоружением народов, утомленных взаимною борьбою; повсюду устанавливается один и тот же режим, нечто вроде анархического коммунизма, основанного на науке, освобожденной от религии. Против религии же как источника невежества и тирании направлен и последний роман Золя «Истина». Бесстрастный изобразитель гнусных сторон человеческой природы сделался таким образом апостолом социальной реформы и пророком коммунизма». Рассуждения Жоржа Вейля типичны для социал-демократической критики, из которой можно извлечь сколько угодно подобных оппортунистических шедевров. Лафарг противостоит этому. Этюд Лафарга является превосходным оружием, разоблачающим не только данное произведение Золя, но и его творчество в целом. В этом смысле работа Лафарга может быть противопоставлена и высказываниям некоторых наших критиков. Не говоря уже о М. Д. Эйхенгольце, предисловия которого к томам редактировавшегося им Собрания сочинений Золя ближе к Вейлю, чем к Лафаргу, и являются примерами апологетики Золя, — в наших марксистских учебниках по истории западных литератур вопрос о Золя не поставлен с необходимой ясностью. Фриче говорит о том, что романы Золя «объеяны до известной степени социалистическим духом», в этом же направлении рассуждает и А. В. Луначарский. Ни у Фриче, ни у Луначарского мы не находим и попыток разоблачить реформизм Золя. Со-

дается нечто вроде поддерживаемой и нашими марксистскими критиками социалистической легенды о Золя.

Статья Лафарга ставит вопрос о разрушении этой легенды. Нисколько не сомневаемся, что ее резонанс будет именно таким. Она ни на йоту не устарела в том смысле, что ставит со всей остротой вопрос о партийной оценке произведений Золя, о борьбе с объективизмом, пассивистской нейтральностью в оценке произведений художника, последний период творчества которого связан с эпохой империализма. Можно было бы привести много свидетельств, показывающих, что «социалистический» период в творчестве Золя был в такой же степени связан с защитой интересов французского капитализма, как и период создания романа, которому Лафарг посвятил свой очерк. Ничем другим не являлись последние произведения Золя, как оппортунистической проповедью примирения труда и капитала, как художественной интерпретацией теории Жореса и других пророков социал-реформизма во Франции. В набросках к «Риму» читаем: «Теперь надо наемный труд заменить чем-нибудь иным — участием рабочего в прибылях капиталиста... Приходится создавать новое общество, происходит наступление демократии, открывается новая фаза в истории человечества». В набросках к «Труду» читаем: «Я открываю новый век. Все это раздвигается на науку и должно быть проникнуто кротостью и любовью — дивный расцвет, захватывающий, звучный крик души... Образцовый город, где не будет ни борьбы между хозяином и рабочим, ни классовой борьбы, ни семейной вражды. Будет царить любовь»¹. Что это, как не эхо взглядов Жореса, изложенных в «L'art-mée nouvelle», «L'organisation Socialiste»? Когда Лафарг писал свой этюд о романе «Деньги», «Города» и «Евангелия» Золя не были еще написаны, но разве удары Лафарга не направлены в эту сторону? Разоблачая буржуазные корни творчества Золя, Лафарг не забывает отметить положительную, объективную ценность произведений Золя. Он не упускает этой стороны из виду, хотя основной удар его направлен против приспособляющегося к буржуазным вкусам, проникнутого буржуазными идеями или, вернее, буржуазной безыдейностью литератора. Лафарг, очень метко бьющий по «чисто механическому» методу Золя, не становится сам на позицию механического, «зряшного» отрицания. Но надо сказать, что он недостаточно последователен в раскрытии этого объективного значения произведений Золя. Оно все же значительно больше и глубже, чем это представлялось Лафаргу. Далее, это объективное значение романов Золя, отразивших французский капитализм, не находится ни в каком противоречии с тем, что Золя, как показал Лафарг, является стопроцентным идеологом французской буржуазии. Напротив, здесь мы находим лишь особенно глубокие подтверждения этого. До известной степени упрощенно берет Лафарг развитие самого Золя, вернее, он не берет Золя в его развитии. Золя приходит к защите интересов капитализма через известные противоречия, он приходит к апологии капитализма через приспособление мелкого буржуа, вырванного из патриархальных отношений. В этом обстоятельстве коренится своеобразие Золя, этим объясняются многие черты его творчества, в частности его реформизм. Лафарг на чисто обходит этот вопрос, что делает его замечательный этюд до известной степени упрощенным, недостаточным. Если статья Лафарга в целом представляет выступление против оппортунизма, то в ней самой имеются и известные оппортунистические ноты. Мы имеем в виду заявление Лафарга о невозможности пролетарской литературы при капитализме, заявление, которое стоит в противоречии с боевой партийной направленностью всего этюда Лафарга. Но эти недостатки совершенно не меняют основного значения работы Лафарга. Она остается образцом воинствующей публицистики, она превосходно разоблачает в «независимом» буржуазном радикале идеолога, всеми корнями своими вросшего в почву капитализма.

¹ См. ниже публикацию М. Эйхенгольца «Литературное наследие Эмиля Золя» (стр. 226 и 228).