

земле жизнью рабочего человека. Этим мажорным мотивом повесть А. Платонова близка нашему времени, ее социально-воспитательное значение не ослабнет и в более отдаленные времена.

В образе Пухова обобщены свойства и качества не пролетариев, прошедших школу организованной политической борьбы, а именно мастеровых людей провинциальной России с их острым классовым чутьем, но гражданской аморфностью, наблюдательных, самостоятельно размышляющих, с развитым чувством достоинства рабочего человека, умеющего ценить и понимать технику. Пуховы являлись в старой России на маленьких железнодорожных станциях, в небольших городках с мастерскими по ремонту паровозов и вагонов, в деревнях, где они, благодаря своему мастерству, почитались как умельцы. Именно этот переходный тип полудеревенского и полугородского человека изобразил А. Платонов в «Сокровенном человеке». Гуманистический смысл повести в обретении любимого труда в революционно обновленной России.

Исследование конфликтных и неконфликтных сюжетных связей позволяет более полно понять как проблематику, так и внутреннее строение литературного произведения.

С. Юльметова

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН И ЭМИЛЬ ЗОЛЯ. ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

Творчество Эмиля Верхарна, составляющее вершину европейской поэзии конца XIX — начала XX века, вобрало в себя многие достижения мировой культуры и, в первую очередь, традиции фламандской живописи, плоды многовекового развития французских поэтических школ, музыку Вагнера, пантеистический оптимизм Уолта Уитмена. Синтезировав и переплавив все это в нечто необычайно цельное и гармоничное, великий бельгийский поэт одухотворил свою поэзию идеями социалистического преобразования мира, дал ей новые ритмы и новую лексику, предначертая тем самым пути обновления поэтического искусства новейшего времени.

Среди французских предшественников Верхарна исследователи чаще всего называют имя Виктора Гюго, сходясь в том мнении, что по многообразию тем, масштабности охвата действительности, демократическому пафосу и энергичным каденциям своей поэзии Верхарн может считаться наследником автора «Легенды веков» и даже «северным Гюго». И если урбанистические мотивы поэзии Верхарна нередко сопоставляются с ху-

дожественными открытиями Бодлера, то мастерство бельгийского поэта в воспроизведении сложной неуравновешенной психики современного ему человека ставится в зависимость от веяний, идущих не только от Бодлера, но и от Верлена, Лафорта и других французских поэтов конца века. Некоторые из исследователей (Гоше, Берсокур) отмечают также интерес Верхарна к натуралистической школе и, в частности, к Золя, но вопрос этот ставится ими однобоко: с Золя они связывают лишь сенсуализм Верхарна, сказавшийся прежде всего в его раннем сборнике «Фламандки» (1883). Другие авторы, правда, считают уместным упомянуть имя Золя и в связи с анализом зрелых произведений поэта, в частности сборника «Города-спруты», но делают это мимоходом и торопливо. Так, Ш. Брюс счел возможным противопоставить стихотворение Верхарна «Торжище» роману Золя «Человек-зверь», считая, что в обоих произведениях дается обобщенная картина человечества, но если у Золя локомотив, приравненный к живому существу, одерживает верх над человеком, то у Верхарна само человечество, уподобленное вавилонской башне, бросает вызов небесам¹. По мнению другого исследователя, Р. Сюссекса, Верхарн сумел протолкнуть себе путь к героическому началу, к высшим идеям человечества лишь благодаря преодолению влияния Золя, но в то же время «Города-спруты» чем-то напоминают ему манеру автора «Ругон-Маккаров»².

За последние десятилетия изучение художественного новаторства Золя и эволюции его творчества значительно продвинулось и, казалось бы, в связи с этим должна была углубиться и трактовка восприятия его произведений Верхарном, но заметных сдвигов в этом направлении пока не видно. В одной из последних публикаций бельгийского литературоведения, в совместной монографии Р. Фрикса и М. Жуаре о франкоязычной поэзии Бельгии, повторяется высказанное еще в 1927 году мнение Э. Старки о том, что Верхарн был последователем и учеником создателя теории «научной поэзии» Рене Гиля и что именно ему он обязан своей социальной трилогией³. Р. Гиль, далеко не перворазрядный французский поэт, младший современник Верхарна, был известен в нашей стране благодаря своему сотрудничеству в журнале «Весы», на страницах которого он выступал со статьями о французской литературе. Высказывания Брюсова и Верхарна о творчестве самого Гиля и целый ряд других обстоятельств вызывают сомнения в справедливости

¹ Brutsch Ch. Essai sur la poesie de Verhaeren. — Paris: Bocard, 1929, p. 132—133, 157.

² Sussex R. T. L'idée d'Humanité chez Emile Verhaeren. — Paris: Nizet, 1938, p. 70, 254.

³ Starkie E. Les sources du lyrisme dans la poesie d'Emile Verhaeren. — Paris: Bocard, 1927, p. 101—111; Frickx R., Joiret M. La poesie française de Belgique de 1880 à nos jours. — Paris-Bruxelles, 1977, p. 88—89.

этого тезиса. Рамки настоящей статьи побуждают нас ограничиться ссылкой на соответствующие материалы⁴ и вернуться к проблеме Верхарн—Золя.

В советском литературоведении она тоже находится в начальной стадии разработки. В 1961 году в предисловии к стихотворениям Верхарна Б. Л. Раскин, говоря о «Городах-спрутах», отметил, что «эпический размах и монументальность этих образов заставляют вспомнить грандиозные фрески городской жизни, созданные в романах Золя»⁵. Но мысль эта не получила дальнейшего развития. Более того, она была в какой-то степени опровергнута Т. Ф. Зводской, утверждавшей, что эти образы «внешне как будто бы и сходны, но между ними существенная разница: у Золя — образы конкретных вещей-чудовищ; у Верхарна — образы этих же «вещей», но употребленных в абстрактно-понятийном смысле. С другой стороны, в них чувствуется иная позиция автора. Если, по определению Барбюса, Золя «сам вмешивается в толпу своих персонажей», то Верхарн как бы смотрит на весь мир города сверху, издали»⁶. Мысль Т. Ф. Зводской об отчужденной позиции Верхарна вызывает решительное возражение.

Автор настоящей статьи исходит из убеждения, что между Верхарном и Золя существовали не случайные внешние совпадения и мимолетные соприкосновения, а глубокая органическая связь, внутреннее родство, обусловленное общностью понимания ими задач искусства. Их творения принадлежат к разным родам литературы, и это создает, конечно, определенные трудности для сопоставления⁷. Тем не менее факты, которые будут рассмотрены ниже, свидетельствуют о том, что двух великих современников роднило нечто большее, чем простая тематическая близость их произведений, а именно — сходство художественных средств, используемых с целью создания социально-философских обобщений.

Благодаря публикациям бельгийского ученого Г. Ванвелькенгюйцена, неутомимого собирателя и комментатора фактов и документов, касающихся францужско-бельгийских литературных связей, мы имеем возможность представить себе, чем было творчество Золя для художественной интеллигенции Бельгии последней четверти XIX века. Триумфальное шествие писателя

⁴ Брюсов В. Я. Литературная жизнь Франции. Научная поэзия. — Собр. соч. в 7 т. — М.: ГИХЛ, 1973—1975, т. 6; Литературное наследство, т. 85. Валерий Брюсов. — М.: Наука, 1976, с. 588 и др.

⁵ Раскин Б. Л. Поэзия Верхарна. — В кн.: Верхарн Э. Стихи. — М.-Л.: ГИХЛ, 1961, с. 9.

⁶ Зводская Т. Ф. Метафора в поэзии Верхарна. Автореф. канд. дис. — Л., 1973, с. 15.

⁷ Правда, «гимническое начало» в «Ругон-Маккарах» Золя (см: Клеман М., Реизов Б. Эмиль Золя. — Л.: ГИХЛ, 1940, с. 126) и верлибр зрелого Верхарна-реалиста уменьшают это расстояние.

в этой стране начинается после написания «Западни». В марте — апреле 1877 года газета Камилля Лемонье «Актюалите» печатает четырьмя выпусками большую статью Ж.-К. Гюисманса «Эмиль Золя и «Западня». Брюссельская печать, как отмечает Ванвелькенгюйцен, оказалась более благосклонной к Золя и его ученикам, чем пресса тогдашней Франции⁸. Некий Х. А. в своей статье о «Западне» писал: «Золя — реалист типа Милле и нашего покойного Де Гру и, кроме того, колорист, умеющий находить точные оттенки. Мы рекомендуем его книгу художникам, не приемлющим штампов и условностей» (V, 27). «Стилистом реалистической школы Золя» был провозглашен в Бельгии и Гюисманс после выхода его романа «Марта» (V, 26). Газета «Художник», издаваемая поэтом Теодором Ганноном, объявляет в 1878 году своим девизом «Натурализм и современность» (V, 27).

Роль натуралистической школы в Бельгии сопоставима с той, какую она сыграла в Германии и скандинавских странах — в условиях отсутствия традиций реализма ее программа была воспринята как наиболее соответствующая назревшим социальным и эстетическим потребностям⁹. Особый успех Золя в этой стране, где самой значительной культурной традицией была фламандская живопись XVII века, может быть объяснен еще и его склонностью к живописным и цветовым решениям. Тот же Ванвелькенгюйцен сообщает, что газета «Художник» перепечатала в 1877 году четыре отрывка из «Чрева Парижа», комментируя их как «четыре натюрморта, о коих могли мечтать только Рембрандт и Иорданс» (V, 29). Правда, в дальнейшем, особенно после появления «Нана» в 1880 году, редакция «Художника» резко меняет свое отношение к Золя, но не кто иной, как Жорж Экоуд берется защищать последнего от нападок, указывая на единство замысла «Ругон-Маккаров» (V, 47).

А вот факт, достойный особого внимания, — та самая молодежь, которая восхищалась Эмилем Золя и художниками-импрессионистами, иступленно аплодировала на «Народных концертах» музыке Вагнера (V, 30).

В этой атмосфере начинает свою поэтическую деятельность молодой Верхарн, дебютировавший в 1878 году на страницах газеты «Художник» двумя своими сонетами, один из которых завершался словами: «Будь искренен и чистосердечен прежде всего, будешь великим потом!» (V, 66). Очень ценны высказывания Верхарна 80-х годов о задачах бельгийской литературы, а также о Золя. Вполне разделяя лозунг национальной само-

⁸ Vanwelkenhuyzen G. *Vocations litteraires*. Paris—Geneve, 1959, p. 22. Дальше ссылки на публикации этого автора будут даваться в тексте статьи с указанием начальной буквы его фамилии и страницы данной книги.

⁹ Андреев Л. Г. Сто лет бельгийской литературы. — М.: МГУ, 1967, с. 111—112.

бытности, провозглашенный Лемонье — «Быть собой или погибнуть», — Верхарн одобряет Т. Ганнона за высвобождение из орбиты влияния Бодлера, а самого Лемонье — за его заявление о том, что он не ученик, а соперник Золя. Желая подтвердить справедливость этих слов Лемонье, Верхарн пишет, что своих крестьян бельгийский романист не заимствовал ни у Золя, ни у Клоделя, а «видел их собственными глазами и изобразил собственным пером. Он создал их» (V, 73). Но в принципе Верхарн признает плодотворность творческой учебы у новаторов. Так, комментируя картину Константина Менье «Спуск горняков в шахту», он ставит успехи художника в связь с современными веяниями в искусстве, направленными на усиление роли непосредственного наблюдения над живой жизнью (V, 72). Полемизируя с хулителями Золя, Верхарн писал в 1880 году: «Золя нравится мне как литературная индивидуальность, и я ничуть не склонен забавляться, смешивая его с грязью, бросая на его голову собственные отбросы; это становится уже пошлым занятием. Более опасными представляются мне его подражатели и приятели» (V, 67, 68). Закljučая свою статью, Верхарн выражает несогласие с теми критиками натурализма, которые «предпочитают бесцветность и заурядность привычных приемов ярким крайностям новой доктрины. Натурализм, — заявляет он, — подобен железной дороге — в нем отвращает только то, что способствует соскальзыванию с рельсов» (V, 68). Сравнивая Золя и Гонкуров, он писал: «Их книги не имели такого успеха, как книги Золя. Этот выступил горнистом новой школы. Как силач на публичном состязании, он сражался на глазах у толпы и победил» (V, 73).

А сам Золя в это время мечтал об обновлении поэзии. В статье «Наши современные поэты», опубликованной в февральском номере «Вестника Европы» за 1878 год, он сетует на засилие романтизма, породившего во Франции уже три поколения поэтов, к которым он причисляет и парнасцев. Среди последних только один внушает ему какую-то надежду на повизну — Франсуа Коппе, который, «отбросив всякую маску, стал интересоваться современной жизнью, скромными личностями, с которыми он сталкивается на улицах... Тут звучит совсем иная нотка, отголосок современного романа. Реализм проникает в поэзию». Сожалея о том, что у Коппе все же недостаточно энергии и мужества, Золя далее заявляет: «Я уверен, что явится поэт, который извлечет из современной среды широкую поэтическую формулу. Пручка, идущая на плот; общественный сад, наполненный гулящими; кузница, где раздается стук молота; отход железнодорожного поезда и даже рынок с его торговцами и торговками — все, что живет, что нас окружает, может быть предметом поэзии и очень нравиться. Чтобы совершить этот переворот, достаточно, чтобы гениальный поэт изобрел но-

вый поэтический язык... Великий поэт будущего должен смести всех эстетиков настоящей минуты. Я думаю, что он проведет реальную идею во всей ее чистоте. Он выразит наш век в новом языке, который сам создаст. И, не будучи пророком, надеюсь, что он не заставит себя ждать»¹⁰.

Чутье не обмануло Золя — такой поэт вскоре явился, и даже именно с той стороны, с которой Золя ожидал его, — молодой Верхарн был на первых порах подопечным Франсуа Коппе, фламандца по происхождению, приобщившего своего младшего собрата к парнасской поэзии. Правда, Коппе ненадолго удержался на литературном Олимпе начинающего поэта; очень скоро Верхарн, чья победоносная поступь оказалась поистине стремительной, скажет о своем первом кумире: «Это не мэтр, а петиเมตร» (V, 67). Меньше чем за десятилетие пройдет Верхарн школу французских парнасцев и символистов, овладев всей прихотливостью их стихосложения и образной системы. В своей трагической трилогии он, как отмечает Л. Г. Андреев, довольно близок к Бодлеру, но «никогда Верхарн не заигрывал со смертью, как Бодлер, никогда ужас не был для него «симпатичен»¹¹. В «Исповеди поэта» (1890), написанной после завершения «Черных факелов», Верхарн решительно отделяет себя как от тех, кто уходит от реального мира в несбыточные мечты и воздушные замки, так и от безнадежных пессимистов, подавленных тяготами жизни. Он заявляет, что пессимизм для него — только этап созревания мужества, скорбь — трамплин к героической экзальтации мысли, а вся эта борьба духа в конечном счете ведет его к жажде действия¹². Признания Верхарна показывают, что он ощущал в себе силы для нового творческого подъема.

За три года, разделяющие трагическую трилогию от социальной, поэт должен был кардинальным образом пересмотреть не только свое отношение к действительности, но и способы художественного осмысления ее. На этом перепутье он вновь обратился к Золя. Литературоведы еще не оценили должным образом статью Верхарна о романе «Деньги», написанную в апреле 1891 года. В статье прежде всего отмечается цикличность «Ругон-Маккаров» — все романы серии вращаются в одной и той же сфере, под особыми знаками зодиака, означающими различные человеческие пороки. Хотя Золя и уступает Бальзаку в анализе и размышлениях, его бесспорное новаторство состоит в том, что он дает не столько историю индивидов, сколько историю общества в целом. Золя — «первый истинно драматичный романист, которого волнуют массы, сословия, судьбы, и который заставляет их сталкиваться непосредственно, а не толь-

¹⁰ Золя Э. Наши современные поэты. — Вестник Европы, 1878, т. 1, кн. 2-я, с. 879—896.

¹¹ Андреев Л. Г. Указ. раб., с. 369.

¹² Verhaeren E. Impressions. T. 1. — Paris: M. de Fr., 1926, p. 9—12.

ко через протагонистов»¹³. Эволюцию таланта Золя автор статьи усматривает в том, что по мере своего развития писатель все более и более устремляется к умозаключениям, что у него отдельный случай все чаще уступает место законам и классификациям, что его манера видеть становится все более обобщенной; так, в романе «Деньги» фигурируют не столько порочные люди, сколько сам порок, который подчиняет этих людей себе, лишает их воли и губит. Верхарн заключает свою статью словами: «Он пришел от частного к общему, от синтеза к идее, кое-кто среди нас скажет — к символу. Но что касается этого последнего термина, он представляется нам спорным»¹⁴.

Статья эта, свидетельствующая о глубоком проникновении Верхарна в структуру творческого метода Золя, помогает понять существенные моменты дальнейшей эволюции самого поэта, в частности его социальную трилогию, стоящую в центре всего его творчества. Обратим прежде всего внимание на последнюю фразу, где Верхарн размышляет о правомочности употребления термина «символ» применительно к романам Золя. Сомнения Верхарна порождены, по-видимому, тем, что сам он был близок до этого времени к группе поэтов, которые рассматривали символ как знак непознаваемого высшего мира. В момент наибольшей своей близости к школе Малларме, в 1887 году, Верхарн писал, что символ следует понимать как категорию не демонстративную, а суггестивную¹⁵, то есть связанную не с фактами реальной действительности, а с внушением какой-либо высшей идеи, помогающей человеку открыть путь в бесконечность и приобщиться к мистической «мировой душе». Теперь у Золя он обнаружил нечто совсем иное, а именно — обобщение конкретных явлений с целью выявления и познания реальных закономерностей посясторонней жизни или, употребляя его собственную терминологию, символ «демонстративный». Верхарн не склонен смешивать два способа употребления символа, поэтому он и считает нужным провести грань между символистами и Золя, у которого символ несет обобщение реальных жизненных явлений (часто истолкованных, добавим от себя, в натуралистическом смысле, например шахта Ворё, локомотив, земля и т. д.). Самое важное здесь заключается в том, что в своем дальнейшем творчестве Верхарн начинает тяготеть к «демонстративному» символу и подхватывает именно те символические образы Золя, в которых преобладали обобщения реалистического характера. В этом и заключается его переход от символизма к реализму.

¹³ Ibidem, t. 2, p. 199. Отметим попутно, что П. Лафарг в своей известной статье «Деньги» Золя (1892) установил новаторство Золя по сравнению с Бальзаком в тех же параметрах.

¹⁴ Ibidem, p. 202.

¹⁵ Ibidem, t. 3., p. 116.

После сборника «Поля в бреду» (1893), в котором с почти натуралистической беспощадностью были изображены конкретные картины народных бедствий, он публикует «Призрачные селения» (1894) с их глубинными обобщениями. Верхарн поэтизирует труд и человека труда, кем бы он ни был — столяром, рыбаком, звонарем или перевозчиком, — за его беззаветную преданность своему делу и общему благу, но, с другой стороны, показывает, что в условиях капитализма все усилия трудящегося человека обречены на поругание. Далее из этого контраста извлекается вывод — тот, чьи руки создают все блага, должен в конце концов восторжествовать. Появляется образ кузнеца, бросающего в свой горн вековые проклятья народа, чтобы закалить ими клинки для будущих битв. Как видим, Верхарн тоже «приходит от частного к общему, от синтеза к идее», как и Золя в его интерпретации.

Образ кузнеца, символизирующего терпение, гнев и силу народа, уже появлялся во французской литературе. В 1868 году молодой Золя опубликовал рассказ или, скорее, стихотворение в прозе «Кузнец», в котором с помощью зрительных и звуковых эффектов был изображен труд деревенского кузнеца. Широкоплечий гигант с почерневшими руками и лицом бьет по наковальне, красный огонь трещит и рассыпается искрами под прыжками неистового молота. Кузнец горд тем, что его кузница уже более двухсот лет снабжает плугами всю округу и считает, что все эти земли принадлежат ему. «Он представлялся мне героем, возвращенным трудом, неутомимым сыном нашего века, выковывывающим в огне и грохоте железа общество завтрашнего дня», — заключает писатель¹⁶. Стихотворение А. Рембо «Кузнец» состоит в основном из монолога кузнеца перед Людовиком XVI. Черный от сажи широкоплечий кузнец с огромным молотом на плече, спокойный от сознания своей правоты, напоминает королю о страданиях народа, о взятии Бастилии и говорит о будущих временах, когда народ будет счастлив. У Верхарна сочетаются темы обоих его предшественников. Как и у Золя, мы видим в его стихотворении старого деревенского кузнеца; мотив святости и нетленности созидательного труда усилен превращением красного огня в золотой; политические идеи даны более сжато, масштабно и экспрессивно, чем у Рембо. Вместе с тем все это поднято на новый уровень. Можно с уверенностью сказать, что в стихотворении Верхарна слышатся отзвуки «Интернационала» Э. Потье — в нем говорится о рождении нового мира, об исчезновении дворцов, банков, прилавков и трущоб, о том, что все это будет достигнуто не благодаря

¹⁶ Золя Э. Собр. соч. в 26 томах — М.: ГИХЛ, 1960—1967, т. 23, с. 54. Далее ссылки на Золя даются в тексте по этому изданию с указанием тома и страницы.

пактам или вмешательству небес, а добыто народом с оружием в руках.

Другая значительная тема социальной трилогии — тема города — несомненно связана с творчеством Золя и притом вряд ли в силу случайных реминисценций. В своей статье о романе «Деньги» Верхарн отмечал разницу в трактовке темы большого города у Гюго и Золя, говоря, что если «тот видел в городе только разум, этот видит только инстинкты, борьбу и человеческие страсти», что у одного фигурирует «город-светоч», у другого — «город-ад»¹⁷. Сам он синтезирует то и другое. Его стихотворение «Город» (из цикла «Поля в бреду») и «Душа города» (из цикла «Города-спруты») дополняют друг друга. Первое из них имеет в основном описательный характер, оно наполнено звуками, движением, сменой красок, из которых преобладают золотые, красные и черные тона. Город-спрут стремится оплести и толпу и отдельного человека струями своих улиц, змеяющимися рельсами, но всюду хрипят и пеняются страсти, поиски наслаждений, в черных переулках не прекращается черный танец плоти; свечения города поднимаются в ночное небо, уводя глаза к обманчивой мечте. Некоторые из этих мотивов напоминают атмосферу романа Золя «Страница любви», справедливо названного в свое время «поэмой большого города» (6, 826). Знаменитые описания Парижа в романе Золя были не просто параллелями к переживаниям героинь и даже не аккомпанементом к ним. Город был действующим лицом, более того — protagonистом драмы, для Элен «он воплощал в себе бесконечность и неизвестность» (6, 50), наполняя ее смутным томлением и неясным ожиданием. «У меня вызвал слезы этот гул Парижа, напоминающий рокот органа, эта беспредельность ночи, это чудесное небо» (6, 149). Город, смутивший покой целомудренной женщины, посылает к ней свое отвратительное порождение — сводницу тетушку Фэту, которая поведет ее в грязные убежища тайных свиданий. Этот важный мотив романа Золя лаконично воспроизводится Верхарном в конце первого из вышеназванных стихотворений в строках об обманчивой мечте, которую внушают ночные свечения и тонкие рельсы города. С повторения этого полюбившегося ему мотива начинается Верхарн и второе стихотворение. Громада башен и колонн, освещенных тусклым солнцем, охватывает человека тревожными смутными порывами, то ли преступными, то ли возвышенными:

L'esprit soudainement s'effare
Vers L'impossible et le bizarre;
Crime ou vertu...

Но тут же Верхарн делает крутой поворот к новой трактовке темы. Порывы эти складываются в гигантскую мечту, кото-

¹⁷ Verhaeren E. Impressions. T. 2, p. 197.

рая уже веками формируется в городе, опираясь на все более и более углубляющееся познание жизни. Сначала было всеисцеляющее действие церкви, затем появилось гражданство, сопровождаемое словами освобождения и надежды. Но несмотря на эшафоты, пожары и окровавленные головы в руках у палачей, обещанные золотые законы еще не добыты. И все же душа города, сжатая спазмами, продолжает жить, вселившись в тех, кто спешит по улицам мрачных кварталов. Куется новая вера, она дымится в мозгах, в поте гордых работой рук, вздымая к небу мечту, которая «превыше дымов отравленных вознесена»¹⁸. За этими образами угадываются социалистические позиции автора. Другое свое стихотворение этого цикла Верхарн начинает и завершает фразой: «Над ужасами города незримо, но явственно и непреодолимо царят идеи» («Идеи»).

Обратим внимание на то, что и Золя в те же годы пересмотрел свою трактовку образа Парижа. В романе «Париж» (1898) он изображает столицу Франции как колыбель прогрессирующей мысли, «мозг человечества» (19, 576). В художественном плане этот роман перекликается, контрастируя, со «Страницей любви» через повторяющиеся описания Парижа, уже не города-фантома, а города-светоча. Когда герои романа Пьер и Мари обретают смысл своей жизни в служении истине, они видят, как над Парижем льется солнечный дождь. Заканчивается роман описанием представшей перед ними картины будущего, когда этот солнечный посев поднимается над Парижем в виде нивы, полной золотых колосьев. Таким образом, в развитии темы города Верхарн и Золя шли в одном направлении.

Известны слова П. Лафарга о том, что роман Золя «Деньги» следовало бы назвать «Биржа»¹⁹. Именно так назвал Верхарн свое знаменитое стихотворение, в котором мы находим почти адекватное воспроизведение мотивов и образов романа Золя. Мистифицированный характер законов капитализма передается обоими авторами путем подчеркивания непостижимости тайн финансовых операций, порождающей слепую веру в случай. Оба приравнивают ажиотаж, охватывающий биржевиков, к стихийным силам природы: если у Золя фигурирует лейтмотивный образ морского прибоя²⁰, то Верхарн говорит о грозе (*un orage*), о шторме (*une tempête*). Психологическая атмосфера обоих

¹⁸ Верхарн Э. Избранное. — М.: ГИХЛ, 1955, с. 148 (перевод М. Волошина). Образ «дымов над городом» был подхвачен впоследствии польским поэтом В. Броневским, дав название целому сборнику его стихотворений. Строка из более позднего стихотворения Броневского «На смерть Маяковского» — «Но песня возносится выше, чем крематория дым» — воспринимается как парафраза цитируемых слов Верхарна.

¹⁹ Лафарг П. Литературно-критические статьи. — М.—Л.: ГИХЛ, 1936, с. 22.

²⁰ См. об этом: Ладыгин Ю. А. Лейтмотивные слова-образы как композиционный прием (роман «Деньги»). — В кн.: Стилистические проблемы французской литературы. — Л., 1975, с. 55.

произведений — лихорадка наживы, столкновение страстей, граничащих с психозом, что подчеркивается у Золя частым употреблением слов «эпидемия», «помешательство» и т. п., создающих образ болезни Второй империи²¹, у Верхарна — упоминания о горячке (*la fièvre*), безумии (*l'universel affeblement, l'anomalie, la folie*). Сложные взаимоотношения конкурентов и компаньонов, показанные у Золя с многообразными психологическими нюансами, у Верхарна охарактеризованы в лаконичной фразе: «*On se trahit, on se sourit et l'on se mord*» («Друг друга предают, друг другу улыбаются и друг друга жалют»). В центре обоих произведений — четырехугольное здание биржи, каменный куб, названный как Золя, так и Верхарном «памятником» (*le monument*)²². Вся X глава романа пестрит цифрами, отражающими подъем, а затем стремительное падение акций Всемирного банка; Верхарну для передачи этой картины понадобилось несколько строк о чудовищных цифрах, запечатанных в пакеты и тюки, которые то поднимаются, то опускаются, пока одна из сторон не сокрушит другую своей тяжестью. В этом месте два произведения настолько близки, что Г. Шенгели заменил трудные, видимо, для перевода строки из стихотворения Верхарна:

Jusqu'à ce que leurs sommes lasses
Masses contre masses
Se cassent²³

отсутствующим у Верхарна, но имеющимся в романе Золя мотивом прекращения страстей с ударом колокола, означающим закрытие биржи:

Пока не прозвонит па башне час,
Вещающий, что бой их тяжких масс
Угас²⁴.

Ценой этой замены переводчик сохраняет динамику стихотворения, его размеры, а главное — употребленную Верхарном аллитерацию.

В компактной форме фигурируют у Верхарна некоторые человеческие судьбы и сюжетные линии романа. Так, его строки об удачливых биржевиках, торжествующих победу благодаря точному расчету, приводят на память Гундермана, положившего в карман около пятидесяти миллионов франков, а возглас поэта об узаконенном грабеже неимущих — трагедию семей де Бовилье, Дежуа и многих других безымянных жертв Саккара, о которых думает Каролина Гамлен. И в романе и в стихотворении говорится о самоубийствах как следствии биржевой игры.

²¹ В кн.: Стилистические проблемы французской литературы. — Л., 1975, с. 55.

²² Zola E. *L'Argent*. — Moscou: ed. en langues étr., 1954, p. 49.

²³ Verhaeren E. *Les villies tentaculaires*. (1895). — Paris: M. de Fr., 1904, p. 159.

²⁴ Верхарн Э. Избранное. Укр. изд., с. 169.

Верхарн оставляет в стороне одну из существенных тем романа — тему созидательной функции денег, которая фигурировала у Золя сначала на периферии произведения — в повторяющихся репликах Саккара о далеких восточных портах, о Суэцком канале, об овладении Средиземным морем и установлении рейсов между портами Азии, Африки и Европы, — а потом была выдвинута на передний план, чтобы стать в финале романа броском в будущее. Тему покорения природы, символизированную в образе порта, Верхарн дает в отдельном произведении и притом не в связи с темой денег, обнаружив тем самым более трезвый, чем у Золя, подход к оценке сущности капитализма²⁵. В стихотворении «Порт» он славит прежде всего созидательный труд человека, в котором его яростные думы объединены с усилием его мускулов. Выдвигает поэт и совершенно новые идеи, говоря, например, о благотворных результатах общения народов, которое приведет к сближению языков, к планетарной солидарности.

Стихотворение Верхарна «Торжище» («Bazar») заставляет вспомнить как цитировавшуюся выше статью Золя, в которой было сказано, что рынок с его торговцами и торговками может привлечь внимание поэта, так и «Чрево Парижа». Противопоставление «тощих» и «толстых» в этом романе означало не только контраст между бедностью и богатством, но также конфликт духа и плоти — вспомним сравнение Центрального рынка с собором Парижской богородицы в рассуждениях художника Клода. В конечном счете Золя констатировал отступление духа перед царством утробной сытости. Верхарн с его тенденцией к утверждению роли интеллекта не мог мириться с простой констатацией подобного соотношения сил и внес коррективы. Вместо простоватого и наивного республиканца Флорана с его несбыточными планами политического заговора он дает образ мыслителя с высоким челом, над которым насмеются торгаши, эксплуатируя его гений и загибая барыши, но, как восклицает поэт, «трепещет наверху бессмертная Идея», возвышаясь над этим глумлением.

Золя и Верхарн сближает общее тяготение к созданию монументальных циклов с грандиозным и всесторонним охватом социальных явлений, что поддерживается их стремлением проникнуть в будущие судьбы человечества, их взволнованностью успехами рабочего движения и принятием обоими социалистического идеала. Ни тот ни другой не возвысился до исторического материализма, и вследствие этого в истолковании процесса преобразования общества они обнаруживали порой — чаще это было свойственно Золя — ошибки, связанные с биологической

²⁵ Правда, у позднего Верхарна вместе с усилением влияния пантеизма на его мировоззрение появляется близкая к Золя трактовка функции денег (стихотворение «Банкиры»).

интерпретацией общественных явлений. Оба остановились у порога социалистической литературы, хотя и были ее предтечами²⁶.

Высказывания Верхарна по адресу Золя, имеющие немало важную теоретическую ценность, убеждают нас в высокой оценке им новаторства своего современника, и потому не исключена возможность осознанной ориентации бельгийского поэта на творчество автора «Ругон-Маккаров». Близость к поэтике Золя сказалась не столько в «Фламандках» Верхарна, тяготеющих в основном к эстетическим нормам Парнасской школы (вторичность отражения, однозначность, пластичность и статичность образов), сколько в стихотворениях его социальной трилогии, особенно же — в цикле «Города-спруты». В период своего разрыва со школой символистов, ознаменовавшегося для него переходом от символа «суггестивного» к символу «демонстративному», несущему реалистические обобщения, Верхарн обратился к изучению творческих приемов Золя и в дальнейшем обнаружил близость к художественной системе последнего — символизированные образы кузнеца, города, биржи, порта и рынка, рассмотренные выше, содержат у Верхарна те же социально-философские обобщения, что и в романах Золя. Оба художника были устремлены к утверждению роли интеллекта в историческом процессе, причем Верхарн опережал Золя в этом направлении. Пафос активного отношения к жизни, апология энергии и действия сказались у обоих в умении достигать необычайной концентрации настроения, в необузданной темпераментности стиля, в тяге к исчерпывающему выражению каждого своего увлечения. Объединяет их также тенденция брать на вооружение все достижения искусства и науки своего времени, синтезировать не только различные художественные методы, но и различные виды искусства — поэзию, живопись и музыку. Однако проблема синтеза методов и искусств в творчестве Золя и Верхарна уже выходит за пределы данной статьи и должна стать предметом специального исследования.

²⁶ Известны слова А. В. Луначарского о том, что в творчестве Золя имеются отдельные предпосылки «пролетарского активного и диалектического реализма» (собр. соч. в 8 томах. — М.: ГИХЛ, 1963—1967, т. 6, с. 232); относительно Верхарна им же было сказано следующее: «Если мы не можем считать Верхарна полностью пролетарским поэтом, принять его целиком в Пантеон наших великих писателей, то мы должны признать тем не менее, что он стоял на пороге этого Пантеона» (там же, т. 5, с. 547).