

Володимир Левенець, аспірант

“Мала проза” Е.Золя на сторінках “Вестника Европы” 70-х років

Про співпрацю французького письменника Еміля Золя з петербурзьким журналом “Вестник Европы” написано вже чимало. Однак дослідників цікавили, передусім, публіцистичні і літературно-критичні виступи Золя. Відомо, що тільки за п’ять років (1875 – 1880 рр.) він надрукував у “Вестнике Европы” 64 кореспонденції, які пізніше ввійшли в його збірник критичних виступів [8, 329].

Варті уваги жанрові дефініції, якими користується автор: “кореспонденції”, “статті”. Проте на сторінках часопису з’являлися його нариси, оповідання, новели, тобто те, що належить до так званої “малої прози”. Вона поділяється у літературознавстві на дві групи: сюжетну і безсюжетну. До першої відносять новелу й оповідання; до другої — етюд, ескіз, образок, нарис тощо.

Термін “мала проза” не є загально визначним. І.О.Денисюк, автор дослідження «Розвиток української малої прози ХІХ-поч. ХХст.», трактує малу прозу як варіант новелістики, хоча і не завжди дотримується такої однозначності. Наприклад, він погоджується з існуванням “перехідних, трансформованих форм, що стоять на межі новели та повісті, а також етюда (студії)” [2, 117]. Для Н.О.Колосової “мала проза” Достоєвського фактично дорівнює його новелістиці [5, 1]. Т.К.Якимович розширює поняття про “жанр мелкой прозы”. Для неї - це “очерки, сказки, новеллы” [9, 93].

Проте як би не означувати цю жанрову різновидність: мала проза чи дрібна, зрозуміло, що у будь-якому випадку йдеться про малі епічні жанри, які суттєво відмінні від великих епічних жанрів, — наприклад, роману, а тим більше роману-епопеї. У свідомості не тільки пересічних читачів, а й науковців

Золя сприймається переважно як автор монументальної епопеї “Ругон — Маккари”, хоча останнім часом детально проаналізовано журналістику митця, а особливо його літературно-естетичні праці [11, 14]. Значно менше уваги приділяється його художнім творам малої форми, які займають у творчому доробку письменника чільне місце, адже він розпочав свою творчу діяльність з “Казок для Нінон” і протягом всього життя не раз повертався до жанрів оповідання і новели. Досить згадати, що новела “Анжеліка, або будинок з привидами” була написана у 1898 році, тобто незадовго до трагічної смерті письменника (1902). Однак його рання творчість, як засвідчує Т.К.Якимович[10], мала принципове значення для становлення поезики митця.

Перші збірки Еміля Золя — “Казки для Нінон” («Contes a Ninon», 1864) і “Нові казки для Нінон” («Nouveaux Contes a Ninon», 1874) сприймаються переважно як шлях до двадцятитомних “Ругон — Маккари”. І справді, на матеріалі цих збірок простежується поступовий перехід письменника від захоплення романтизмом до новаторських принципів художньої творчості. Однак потрібно з’ясувати, чому Золя, вже розпочавши роботу над романами із серії “Ругон — Маккари” (початок 70-х років), продовжував активно створювати малу прозу, що друкувалася на сторінках “Вестника Європи”.

Сам Золя чітко видмежовував свої публіцистичні та літературно-критичні праці від творів художніх. Матеріали, опубліковані на сторінках “Вестника Європи”, були ним об’єднані у різні збірки — “Капітан Бюрль” («Le Capitaine Burle», 1882) і “Наїс Мікулен” («Naïs Micoulin», 1884), куди ввійшла мала художня проза письменника, та, з іншого боку, “Експериментальний роман” (1880), “Романістично-натуралісти” (1881), “Літературні документи” (1881).

У збірку “Капітан Бюрль” ввійшли твори, що їх раніше автор друкував у серії “Паризькі листи”. Новелу, яка дала назву збірці, було надруковано під заголовком “Дуель” («Le capitaine Burle» - 1880, № 12), “Как умирают и как хоронят во Франции” («Comment on meurt» - 1876, № 8), “Драма в провинциальном городке” («Pour une nuit d’amour» - 1876, № 10), “Парижские окрестности” («Aux champs. La banlieue» - 1878, № 8), “Праздник в Коквилле” («La fete a Coqueville» - 1879, № 8), “Наводнение” («Inondation» - 1875, № 8). До другої збірки ввійшла новела (так само як до попередньої), що дала назву збірці “Наїса Мікулен” («Naïs Micoulin» - 1877, № 9), “Современная былль” («Nantas» -

1878, № 10), “Смерть Оливье Бекайля” (« La mort d'Olivier Becaille » - 1879, № 3), “Парижанка” (« Madame Neigeon » - 1879, № 6), “Морские купанья во Франции” (« Les coquillages de M. Chabre » - 1876, № 9), “Жак Дамур” (« Jacques Damour » - 1880, № 8).

Щоб зрозуміти генезу творчого методу Е. Золя, зосередимо увагу на тих творах, що були надруковані у вище згаданих збірках. Однак точно визначити у тій чи іншій новелі, нарисі наявність одного літературного напрямку майже неможливо, оскільки “чисту” течію чи стиль знає лише теорія, реально ж вони завжди існують у взаємозв'язку і взаємодії. Так, навіть у Н. Буало сучасні літературознавці в його правилах класицизму знаходять очевидні елементи бароко.

Так, наприклад, у нарисі “У полях” спостерігаємо елементи натуралізму й імпресіонізму, які знаходяться в однаковому відношенні до реалізму. Хоч це окремі художні напрями, але у них існує генетичний зв'язок з реалістичним типом творчості з його вихідними принципами. Нарис поділений на три частини: “Передмістя”, “Ліс”, “Річка”. У першій зображено об'єктивну існуючу дійсність, яка подається у протиставленні природи і цивілізації: “Декілька красивих дерев стоять подібно до прекрасних і сильних богів, збережені на потворному тлі зростаючого міста” [3, 191]. У наступних частинах іде опис пейзажів та їх вплив на автора, який все ще не відходить від реальності: “Полуниці тут продають на фунти, зважуючи їх на старих облізалих вагах” [3, 201]. Водночас спостерігається тенденція до не відтворення існуючого світу, що оточує оповідача, а створення власного довкілля.

Реалістична мала проза Еміля Золя не позбавлена наслідків певних вражень — осмислених, проаналізованих, тобто збагачених авторським досвідом. Разом з тим оповідач спостерігає наче збоку, хоча й може виявити внутрішній світ людини тими чи іншими художніми засобами, проте у новелах “Жак Дамур”, “Капітан Бюрль”, “Пані Нежон”, “Пані Сурдіс” (« Madame Sourdis » - 1880, № 4 — новела що не увійшла у жодну збірку) художній світ, схожий на той, що нібито існує реально. Наприклад, автор змальовує головного героя новели: “Поволі капітан Бюрль гладшав, став в'ялим і безвладним і водночас щасливим. У 1870 він всього-на-всього капітан” [13, 121].

Помітна якісна зміна точки зору оповідача у таких новелах, як “Смерть Олів'є Бекайля”, “Нантас”, “За ніч кохання”, “Мушлі пана Шабра”. Вона переміщується з навколишнього

світу у внутрішній, точніше кажучи, в чуттєву сферу індивідуума. Митець переходить у новий літературний напрям, заторкуючи психічне, душевне й духовне життя людини. Зміна точки зору оповідача була наслідком вагомих зрушень у самому пізнанні основ мистецтва, адже Е. Золя був у дружніх стосунках з живописцями — імпресіоністами Полем Сезанном, Едуардом Мане, Камілем Піссаро, Клодом Моне [1, 10]. Відбувається еволюція у сприйнятті суб'єктивної основи світу у письменника, яке виявлялось і в романтичній, і в імпресіоністичній малій прозі митця, що сприяло посиленню сугестивності образу. Наприклад, у новелі “Смерть Олів'є Бекайля” автор ніби навмисно подає такий стан героя, коли той знаходиться між смертю і життям. У цьому стані навколишній світ сприймається ним не в усій повноті, а лише через чуттєві рефлекси: “Я чув все, проте ледь чутні звуки доносились звідусіль”[4, 202]. “... Це було егоїстичне блаженство, відпочинок, в якому я забував всі свої турботи”[4, 204].

Як і кожен письменник, Еміль Золя мав свої власні колірні уподобання у зображенні пейзажу (“В полях”), інтер'єру («За ніч кохання»), персонажів (“Пані Нежон”). Подібно до художників ХІХ століття, які відмовились від протиставлення світлого та темного, прагнули досягти глибини враження, поєднання теплих і холодних тонів, Е.Золя зупиняє свій вибір на нетрадиційному зображенні кольору в літературному творі, який відмінний від класичного, тобто відтворювати його таким як створила сама природа[11]: “Я дивився крізь листя на небо, на голубі плями, що зникали при першому подуві вітру. Сонячні промені золотими стрілами прорізали густу тінь...”[3, 201].

Творча дружба з імпресіоністами та зацікавленість їхніми пошуками сприяли еволюції поетики малої прози Еміля Золя. Д. Ліндсей, англійський дослідник творчості Поля Сезанна, слушно писав про поетику Е. Золя: “Розвиток нових видів текстової єдності з різними планами бачення і був внеском Золя у нові уявлення про об'єкт та простір в їхньому взаємозв'язку — в те саме, що Поль Сезанн прагнув розв'язати своїм методом кольорових співвідношень”[7, 196]. Символічність кольору відіграє важливу роль майже у всіх новелах та нарисах Е. Золя. Так, у новелі “За ніч кохання” темрява символізує спокій і “безпечність від світла”, проте герой, граючи на сопілці жовтого кольору (що передає романтичність його тиші), дивиться у блакитне небо. “Здається, що спів долинав із самої ночі, до такої міри він

зливався з тихим диханням темряви”[4, 229]. Так само у романі “Щастя Ругонів” зустрічається подібна кольористика, де “темний колір” - “en pleine obscurité”, “dans le noir d’encre de la nuit”, “dans les ténèbres” (в повній темноті, ніч така темна, як чорнило в п’ятні) ототожнюється із почуттям повної безпеки, тому що знедолені Мієта і Сільвер мають єдину втіху - нічні прогулянки після важкого робочого дня - “ses courtes en pleines ténèbres”[14, 51]. Автор у новелі змальовує спроби героя перейти межу між світлом і темрявою. Завдяки кольоровому контрасту, митець пов’язує читача з внутрішнім світом героя, його емоціями і переживаннями. Саме така поетика близька до імпресіоністичної.

Розподіл матеріалу у збірках “Капітан Бюрьль” і “Наїс Мікулен” досить вільний. У першу добірку ввійшли ранні публікації, але цей принцип послідовно не дотриманий. У межах кожної окремої збірки твори розташовані не в хронологічному порядку, принаймні, не в тому, в якому вони були надруковані на сторінках журналу. Отже, цей порядок зумовлений хронологією створення творів, а не часом їх публікацій.

Нарис “Брак во Франции и его главные типы” (« Comment on se marie » - 1876, № 1) не був передрукований у названих збірках, хоча однотипний нарис “Як люди вмирають” увійшов до збірки “Капітан Бюрьль”. Не увійшов нарис — спогади “Мои воспоминания из военных эпох” («Les trois guerres » - 1877, № 6), а також його відома новела “Эпизод из нашего шествия” (« L’attaque du moulin » - 1870, № 6), яка побачила світ і відкриває колективну збірку “Меданські вечори” (« Les soirées de Medan », 1880) під назвою “Напад на млин” й перекладена з російської І.Франком (новела “Повінь”, опублікована в альм. “Дністрянка”, 1876). Пояснити сусідство творів з теоретичними чи літературно-критичними виступами французького письменника, які майже одночасно з’являлися на сторінках журналу (“Свято у Коквілі” було надруковано у восьмому номері за 1879 р., а відома стаття “Експериментальний роман” — у наступному числі журналу цього ж року), можна бажанням ознайомити читачів з основними теоретичними засадами “експериментальної” поетики і з її практичним втіленням у конкретних художніх творах.

Літературно-естетичні погляди Еміля Золя неодноразово були предметом дослідження літературознавців, особливо його судження про натуралізм і експериментальний роман. Саме на сторінках “Вестника Европы” ці роздуми були висловлені

особливо чітко. Так, наприклад, пишучи про Флобера (1880, № 7), Золя наголошує на характерних рисах натуралістичного роману - бездоганне відтворення життя, відсутність романтичних вигадок, виклад тільки природнього перебігу подій. А оскільки художній твір "...повинен бути точним протоколом будь-якого життєвого випадку, то персонажі, у порівнянні з цим, применшуються і займають належні їм місця". Нарешті, за словами Еміля Золя, письменник- натураліст цілком усунений від подій, про які розповідає. Автор "тримається осторонь; його твір стає нібито безособовим, набуває характеру протоколу дійсності, назавжди увічнений у мармурі" [3, 438, 439, 440].

На початковому етапі творчості Золя дотримувався у цьому питанні інших поглядів. Захищаючи засади романтичної естетики, він закидав критикові Іполіту Тену занадто жорсткий детермінізм. Критикував його за відмову від присутності особистості автора у художньому творі — "не виводить її на перший план, де б вона мала бути", намагаючись пояснити творчий процес "виключно зовнішніми впливами" [3, 125]. Тепер ситуація докорінно змінилася. У програмовій статті "Експериментальний роман" він наполягає: "Всюди домінує детермінізм" [3, 252] тому "експериментатору не потрібно робити кінцівку, сам експеримент зробить це за нього" [3, 261]. Пафос наукового спостереження проявляється уже в передмові французького письменника до "Нових казок для Нінон", і цей підхід стає для нього надалі визначальним.

У статті "Романісти-натуралісти" французький письменник точно визначив суть тих змін, що відбулися в його творчій свідомості та жанрових пошуках. І хоч йшлося про Альфонса Доде, однак легко збагнути, що автор у даному випадку говорить про самого себе: "Потрібно, зрештою, домовитись, що розуміти під словом "розповідь" (conte). Спочатку Альфонс Доде обмежувався жанром легенди, але пізніше казковий світ, феї, символічні образи стали проявлятися у нього для різноманітності,...розповідь перестає бути тим, чим вона була колись, ...вона стає драмою або комедією на декількох сторінках, ... інколи навіть просто нотатками з природи, передані з безпосереднім первісним враженням" [3, 555].

При вивченні видової природи малої прози Еміля Золя необхідна термінологічна точність і визначеність. Так, наприклад, І. Лісеєва вважає, що "Жертва реклами" — це новела, яка темою частково перегукується з нарисом "Приманки" (« Les perousseires ») [3, 753]. Крім цього, в "Жертві реклами" нема

жодних ознак новелістичного жанру (там відсутній сюжет у загальноприйнятому його розумінні) - це типовий сатиричний нарис, який певною мірою схожий на "Приманки". У багатьох випадках художні твори, опубліковані французьким письменником на сторінках "Вестника Европы" тяжіють до новел / "Наїс Мікулен", "Пані Нежон", "Мушлі пана Шабра", "Капітан Бюрль" / і нарису (у різних його модифікаціях - сатиричний, моралістичний, ліричний, фізіологічний і т.д.).

Загальновизнано, що Еміль Золя займає важливе місце в історії французької новелістики, про що свідчить двотомний збірник - антологія "Французская новелла XIX столетия" (М.,1959), в який ввійшло п'ять творів митця. Шкода тільки, що у це видання не були вміщені вищезгадані твори, проте опубліковано "Як люди помирають", хоч за жанром це, без сумніву, нарис, а не новела.

Зразки малої прози письменника, що з'явилися у петербурзькому журналі, продовжують ті тенденції, які вже були притаманні "Новим казкам для Нінон". Тут не спостерігаються будь-які романтичні тенденції. Натомість, дається взнаки підкреслена увага до деталей, подробиць реального життя, прагнення до майже соціологічного вивчення тих чи інших проявів психологічної подібності представників різних соціальних груп. Еміль Золя звертається до жанру "фізіологічного нарису", який був дуже популярний у французькій літературі 30-40 років XIX століття і зустрічається у творчості російських письменників, що належали до "натуральної школи"[9]. Одночасно міг відбутися і зворотній зв'язок. Так, добре відомі у Франції "Записки охотника" І.Тургенева теж могли спонукати Золя до жанру фізіологічного нарису, який у 70-ті роки XIX століття втратив актуальність в європейській літературі. Однак письменник писав для російського читача і, ймовірно, врахував популярність обраного жанру в російській літературі.

Деякі нариси, які можна було б віднести до типу "моралістичних" і "фізіологічних" / "Як люди вмирають", "Як люди одружуються", "Типи французького духовенства" / побудовані за однією схемою (тобто подається зображення різних соціальних груп, від бідних - до багатих). Саме тому автор включив до збірок лише перший нарис, очевидно, вважаючи, що він дає досить виразне уявлення про творчий підхід письменника до відображення певних соціальних груп, їхньої моралі, звичок, побуту тощо. Перед нами з'являється своєрідна портретна галерея. У невеликій передмові до "Типів

французького духовенства” митець так сформулював свій творчий принцип: автор виступає тільки “простим спостерігачем” і намагається розповідати тільки те, “що бачив..., не вдаючись до філософських міркувань... Мені здається, що декілька сцен взятих із життя, будуть не менш повчальні для читача, ніж все судження. Ось вам чиста правда: робіть які хочете висновки” [3, 527].

Ці слова можна розглядати як одну з естетичних декларацій французького письменника. Всі вони важливі: утвердження позиції оповідача як безстороннього спостерігача; орієнтація на просте відтворення “сцен, взятих із життя” з одночасною відмовою від “роздумів”, які потрібно робити самим читачам; проголошення “голої правди”, як своєї естетичної категорії. Наведені рядки написані у 1876 році, коли естетичний кодекс митця був вже визначений. Таке ж твердження міститься у ремарці до нарису “Як люди одружуються”. Автор звертає увагу читача на те, що б він хотів підкреслити, “перш, ніж перейти до прикладів” [3, 527].

За принципом градації побудований і нарис “Як люди вмирають”; читач послідовно знайомиться з тим, як зустрічають смерть в аристократичному середовищі, в сім’ї великих буржуа (перед смертю пані Герар “стурбована неможливістю контролювати витрати щодо ведення господарства”), у дрібних крамарів (після смерті дружини пана Русо найбільше “пригнічує і дратує, спустошує мозок і тіло думка про те, що крамниця зачинена у буденний день”)[3, 559]. Завершує нарис опис смерті старого селянина: “Дочка і син не дуже тужать за батьком. Земля привчила їх, що чергується життя і смерть; вони надто близькі до неї, щоб дорікати їй, що вона забирає близьку їм людину”[3, 558]. Композиційно та ідейно нарис Золя схожий на відому розповідь Л.Толстого “Три смерті” (1859). Думка автора подібна до ідеї російського письменника: прекрасне і мудре все природне, відповідаючи законам природи, однак, помилкове і потворне те, що порушує їх.

Таким чином, художні твори Еміля Золя, опубліковані на сторінках “Вестника Европы” і в більшості випадків об’єднані ним у двох збірках (1882, 1884), мають історико-літературну вартість. Створені паралельно з першими романами із серії “Ругон — Маккари”, вони свідчать про еволюцію художнього методу французького письменника, зростання його майстерності, практичне застосування тих естетичних теорій, які він висловлював на сторінках петербурзького журналу. Ма-

ла проза Золя — важлива частина доробку митця, без врахування якої неможливо об'єктивно оцінити жанрове розмаїття його творчої спадщини.

Література:

1. Владимирова М. Золя и импрессионисты // Учен. зап. Горьк. ун. — 1970. — Вып 120. — С. 169-192.
2. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX-поч. XX ст. — Львів, 1999.
3. Золя Е. Собр. соч.: В 26-ти т. — Т 23, Т 24. — М., 1966.
4. Золя Е. Полн. собр. соч.: В 48-ми т. — Т 39, Т 41. — К., 1903-1904.
5. Колосова Н. Художественный мир малой прозы Ф. М. Достоевского. Автореферат дис...канд. филологич. наук. — К., 1991. — С.1.
6. Кучборская Е. Эмиль Золя — литературный критик. — М., 1978.
7. Линдсей Д. Поль Сезанн. — М., 1989.
8. Пузиков А. Портреты французских писателей. Жизнь Золя. — М., 1970.
9. Якимович Т. Французский реалистический очерк 1830-1848 г. — М., 1963.
10. Якимович Т. Молодой Золя: Эстетика и творчество. — К., 1971.
11. Guumon C. Chronique des Beaux — Arts. Les impressionnistes // Le courrier littéraire. — 1887. — № 4.
12. Mitterand H. Zola journaliste. — P., 1962.
13. Zola E. Contes et nouvelles. — М., 1971.
14. Zola E. La fortune des Rougon .— P.,1960.