

**Т. В. Михальченко,**

старший преподаватель

## **НАРРАТИВНЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЦИКЛА**

### **Э. ЗОЛЯ «РУГОН-МАККАРЬ»**

*Дану статтю присвячено вивченню нарративних і стилістичних особливостей романної прози Е. Золя. Використання письменником художніх засобів літературного імпресіонізму та символізму при зберіганні епічності та реалістичної широти охоплення дійсності розглядається як засіб оновлення романної прози, що йде в дусі естетичних пошуків епохи порубіжжя ХІХ-ХХ століть.*

**Ключові слова:** *принцип фактографії, прийом занурення в атмосферу, прийом нагнітання, авторський фантазм, концепція «монтажу».*

*Данная статья посвящена изучению нарративных и стилистических особенностей романной прозы Э. Золя. Использование писателем художественных средств литературного импрессионизма и символизма при сохранении эпичности и реалистической широты охвата действительности рассматривается как способ обновления романной формы, что идет в русле эстетических исканий эпохи рубежа ХІХ-ХХ веков.*

**Ключевые слова:** *принцип фактографии, прием погружения в атмосферу, прием нагнетания, авторский фантазм, концепция «монтажа».*

*This article is devoted to the study of narrative and stylistic features of E. Zola's novel prose. The writer's using of artistic means of literary impressionism and symbolism, with preserving the epic and realistic breadth of reality, is considered as a way of renewing of the novel form, what goes along the aesthetic searches' line of the turn of the ХІХ-ХХ centuries.*

**Key words:** *principle of factography, technique of immersion in the atmosphere, technique of forcing, author's fantasy, concept of «installation».*

Художественное мышление Э. Золя и его эстетические взгляды исходят из флорберовской концепции «объективного» или «безличного» искусства и новаторских взглядов на роман братьев Гонкуров. Золя привлекает их «научный метод», но он идет дальше, усиливая те качества, которые в их творчестве лишь намечались. Писатель вдохновляется трудами Ч. Дарвина и И. Тэна, исследованиями физиологов Ш. Летурно и К. Бернара. Он провозглашает свое стремление сблизить литературу с наукой, сделать роман более точным, прочнее связать его с реальной жизненной практикой, опираться на наблюдения, а не на воображение. Успехи естественных наук и

их популярность во Франции повлияли на основы творчества Золя и сформировали его творческий метод. Двадцать романов цикла «Ругон-Маккары» представляют широкую панораму общества периода II Империи (1851–1870), в них описана жизнь нескольких поколений одной семьи. Золя подчеркивает, что его история будет более научная, чем у Бальзака, в ней больше физиологии, чем социологии, так как в ее основе лежит природный принцип – идея наследственности.

Так, персонажи цикла «Ругон-Маккары» «подтверждают преемственное наследование случаев нервных заболеваний, передающихся по крови, которые обнаруживают себя в ряде органических нарушений» [6, с. 246]. Роман становится своего рода экспериментом: как определенный темперамент поведет себя в данном окружении. Романист, прежде всего, определяет физиологические качества своего героя, влияние среды и обстоятельств, которые определяют человеческую личность. Достижения биологии, где опыты позволяют учитывать гипотезы и формулировать законы, Золя пытается перенести в область литературы.

По мнению писателя, автор – тот же «экспериментатор», и его опыт состоит в том, чтобы «заставить персонажей двигаться в реальной среде, пусть перед читателем будет кусок человеческой жизни – и в этом суть натуралистического романа» [6, с. 246]. Воплощение этих задач в художественном творчестве повлияло на жанровую природу романов Золя и не могло не отразиться на его стиле. **Целью** данной статьи является изучение стилистических и нарративных особенностей романной прозы Э. Золя.

Своеобразие художественного языка писателя вызвано, прежде всего, его устремленностью к точному знанию закономерностей общественной и частной жизни. Используя принцип фактографии, Золя собирает материал, записывает случаи из жизни, изучает документы, проводит личные беседы, исследует среду и механизм ее действия в произведении (судопроизводство, банковское или шахтное дело, живопись и т.д.). Романы изобилуют специальной профессиональной лексикой, детально знакомят читателя с

различными сферами деятельности героев. Например, для романа «Человек-зверь» писатель детально изучил строение локомотива, сам ездил рядом с машинистом. Перед написанием романа «Жерминаль» Э. Золя опускается в шахту вместе с шахтерами, наблюдает за их работой. Роман изобилует подобными описаниями: *«Четыре углекопа, вытянувшись один над другим во всю высоту забоя, работали обушками. Между ними укреплены были доски с крючьями, удерживающими отбитые куски угля; каждый из забойщиков занимал по четыре метра пласта, а пласт в этом месте был тонкий – сантиметров пятьдесят, и забойщиков как будто сплюснуло между кровлей и подошвой пласта. Отбивать уголь они могли только лежа на боку, изогнув шею, подняв руки и наискось ударяя обушкой с короткой рукояткой»* [3, с. 46]. В романе «Западня», описывая тяжелый труд прачки, автор останавливается на деталях и тонкостях этого ремесла: *«...густой пар поднимался из углов и окутывал все сизой пеленой. С потолка падали тяжелые капли, и в воздухе стоял удушливый запах мыла, который порой перебивала резкая вонь жавеля. <...> Промокшие до нитки, красные и распаренные, прачки яростно колотили белье, хохотали, откидываясь назад, перекликаясь среди оглушительного шума, и снова склонялись над лоханями... <...> Вокруг них со всех сторон хлестали потоки воды, одним махом выплескивались ведра с кипятком, из-под вальков летели брызги, бежали ручьи с мокрого белья, а под ногами хлюпали лужи, стекая по наклонному каменному полу»* [4, с. 22]. Таким образом, писатель вживается в среду, после чего роман сам собой выплывает из действительности, как «настоящий кусок жизни, автор старается только протоколировать его появление» [1, с. 79].

Наряду с профессиональной лексикой, для достоверности описания среды, например, социального дна общества, где процветают пьянство, инцест, проституция, Золя прибегает к жаргонизмам, использует сниженную лексику, провинциальный говор. Это был переворот в письме. Многие критики обвиняли писателя в безнравственности, говоря, он «превращает в

грязь все, чего ни коснется» [4, с. 474]. Отвечая на их нападки, в предисловии к роману «Западня», Золя пишет: «Преступление мое состояло в том, что из профессионального интереса, я собрал и отлил в тщательно продуманной форме язык народа. Это произведение – сама правда, это первый роман о народе, в котором нет лжи, и от которого пахнет народом [4, с. 475]. Таким образом, сохраняя реалистическую широту охвата действительности, автор погружает читателя в атмосферу, в которой живет персонаж, добиваясь точного и полного воспроизведения цельной картины жизни.

Говоря о проблемах наследственности, Золя пишет, как ученый, опираясь на труды П. Люка. Он акцентирует свое внимание на биологическом и патологическом аспекте психики: подсознательных инстинктах, неврозах, сумасшествии; раскрывает внутреннюю борьбу и переживания героев: угрызения совести, муки любви и ревности. Писателя интересует не столько само действие, сколько ментальная сфера персонажа, борьба приобретенного (мораль, воспитание) и врожденного (инстинкта, наследственных факторов), автор прослеживает, как нарастает напряжение этой внутренней борьбы. Отсюда неравномерный темп повествования.

В отличие от Флобера, который писал ровно, плавно, тщательно отшлифовывая свой стиль, Золя пишет пристрастно, нервно, быстро, используя прием нагнетания темпа повествования. Например, развитие мотива убийства в романе «Человек-зверь» – немотивированного, патологического, – совершенного героем вопреки собственным намерениям, вопреки разуму и представлениям о должном и допустимом: *«Он не мог пожаловаться на плохое физическое здоровье; если одно время он худел, то причиной тому были только опасения и стыд, вызванные душевной болезнью. Во время этих кризисов он внезапно терял психическое равновесие, его внутреннее "я" как бы проваливалось в бездну, обволакивалось каким-то туманом, искажавшим все окружающее. В такие минуты он не принадлежал себе, находился во власти только своей мускульной силы, сидевшего в нем бешеного зверя»* [5].

Иногда прием нагнетания подменяется конденсацией ужаса. Например, описание картины вооруженного бунта шахтерских семей в романе «Жерминаль»: *«Перед ними в багровом свете заката предстало видение - призрак революции, которая неизбежно совершится...<...> народ, вырвавшись на волю, сбросив узду вот так помчится по дорогам и, обгаренный кровью богачей, взденет на пики отрубленные головы...<...> вот так же будут вопить женщины, а у мужчин будет этот звериный оскал зубов, готовых перегрызть врагам горло...»* [3, с. 374].

Изучая стиль Золя, мы находим в его романах черты импрессионистского письма. Французский литературовед П. Сепар отмечает: *«Его художественный язык проникнут движением, он изворачивается, корчится, распадается, освобождаясь от старых правил. Все это для того, чтобы изобразить чувства в их вечной новизне и напряженности»* [1, с. 52]. Слово у Золя содержит не только обозначение предмета, но и чувства, им вызванные. Этому способствуют многозначность деталей, нагнетание эпитетов, глаголов, ассоциативных сравнений: *«Теперь на его землистом лице одни только глаза, беспокойные, ищущие, выдавали его озабоченность. Ему постоянно мерещился пристальный взгляд покойницы, которая с наводившей ужас усмешкой твердила ему: «Ищи! Ищи!» И он искал. Он не имел ни минуты покоя, разыскивая тайники, где могли быть спрятаны деньги, перебирая мысленно все возможные укромные местечки, исключая те, которые были уже осмотрены, пылая лихорадочным жаром, как только ему на ум приходило новое, еще не осмотренное место»* [5].

Золя был горячим приверженцем импрессионизма. В 60-е годы он сделал карьеру критика, защищая импрессионистов, которых Академия и французское общество в целом приняли негативно. Он дружит с П. Сезаном, углубляется в новое искусство, анализируя его и перенося его методы в литературу. Писатель публикует роман «Творчество», в котором представляет панораму художественно-культурной ситуации в Париже; перерабатывает романтическую идею противостояния гения и искусства,

создавая миф современного художника-импрессиониста. Роман проникнут импрессионизмом не только на тематическом, но и на стилистическом уровне. Автор пытается превратить фразы в точный и непосредственный образ своих чувств. За художественными и личными перипетиями Клода Лантье проступает живописный образ Парижа, представленного во мгновении своего обыденного существования: *«В ясные дни перед ними разворачивалась бесконечная панорама набережных. Косые лучи солнца золотили от края до края дома на правом берегу, а острова и здания левого берега вырисовывались черной линией на пламеневшем закате неба... Пять арок моста Нотр-Дам, которые в перспективе становились все тоньше, а под отбрасываемой ими тенью сверкал ослепительный свет, открывалась атласная голубизна воды, отсвечивая белым зеркальным блеском...»* [1, с. 54].

Вдохновленный литературными новациями символистов, Золя использует и их арсенал художественных средств. Он мифологизирует биологическую и социальную природу, создавая авторские фантазмы: в романе «Человек-зверь» – это образ паровоза «Лизон»; в «Чреве Парижа» – образ парижского рынка, в «Дамском счастье» – магазин женской одежды; в «Западне» – образ кабачка, куда стекаются рабочие после окончания рабочего дня и пропивают большую часть заработанных денег. А в романе «Жерминаль» – это образ шахты, представленной огромным зверем, требующем все новых и новых жертв: *«Шахта казалась ему злобным ненасытным чудовищем, который залег тут, готовый пожрать весь мир», «... с равномерным непрерывным пыхтением в шахте работал насос, и казалось, что это дышит притаившееся во тьме чудовище, дышит надсадно, хрипло, с долгими всхлипываниями, словно у него заложило грудь»* [3, с. 12]. Образы-мифологемы, сотворенные поэтическим воображением автора, приобретают статус бессознательного социально-символического, которое создает второй символический план (миф) и придает эпичность романам Золя.

С другой стороны, эти образы мгновенно визуализируются, становятся объектом эстетического созерцания сами по себе, вне связи с ближайшим повествовательным окружением и общей сюжетной линией романов. Они являются отдельными картинками, предназначенными для самостоятельного рассматривания. Нарративный аппарат, свойственный реалистическому художественному опыту, распадается, уступая место визуальной форме повествования. Основой грамматики такого «языка» является монтаж. Монтажный «синтаксис» является своеобразным антисинтаксисом по отношению к классической литературной форме [2].

Э. Золя стоит у истоков создания пространственного «языка» («языка» кино), который вытесняет нарративный «язык» литературы. В своих романах, воплощая принцип «объективной камеры», писатель стремится отразить действительность в пространстве и времени. Он умеет сосредоточиться на избранном фрагменте действительности, дать его крупным планом, отсекая все второстепенное, углубиться в детальное рассмотрение и представить близкую перспективу. Показателен в этом отношении эпизод крушения поезда в романе «Человек-зверь»: *«Пыхтя, дымясь, оглашая воздух пронзительным свистом, Лизон ударилась в каменные глыбы всей силой своих тринадцати вагонов. Поезд поднялся стоймя. Семь вагонов полезли один на другой и затем с ужасающим треском упали безобразной грудой обломков. Три первых вагона были разбиты в щепы, из следующих четырех образовалось хаотическое нагромождение проломленных крыш, разбитых колес, дверец, цепей, буферов и разбитых стекол. Явственно слышен был удар паровоза о каменные глыбы, заглушенный скрежет раздавленной машины, ее предсмертный вопль. <...> Из пяти лошадей четыре, смятые паровозом, были убиты на месте. Шесть вагонов, находившихся в хвосте поезда, уцелели и даже не сошли с рельсов. <...> Со всех сторон раздавались крики и вопли. Лежа колесами вверх, Лизон была похожа на чудовищную лошадь, распоротую ударом какого-то гигантского рога. <...> Возле Лизон лежала живая еще лошадь с оторванными передними ногами, из ее*

*прорванного брюха вываливались внутренности, голова судорожно откинулась невыносимой муке. Видно было, что она ржет, но ржания не было слышно, его заглушало предсмертное шипение машины. <...> Засыпанные по грудь, сжатые, как в тисках, раненые кричали и вопили от боли. Под каждым обломком оказывалась новая жертва, а страшная груда, под которой трепетало окровавленное человеческое мясо, казалось, вовсе не уменьшалась» [5].*

Таким образом, Эмиль Золя последовательно и демонстративно сгущает, конденсирует обстоятельства (реальные и вымышленные), используя при этом опыт модернистской литературы и искусства. Это помогает писателю отчетливо выразить свое понимание, свою концепцию изображаемого «куска реальности». Этим целям служит отбор материала, его организация и стилистическая подача. Это может быть упрощение или преувеличение реальности, ее интенсификация, но не капризная деформация. После 1910 года такие приемы станут прерогативой кинематографа.

#### **Список использованной литературы**

1. Ваховська Н. Л. Література порубіжжя 19 – 20 століття. Курс лекцій : навч. посіб. з історії зарубіж. л-ри для студ. 3 курсу / Н. Л. Ваховська. – Київ: Вид. центр КНЛУ, 2005. – 152 с.
2. Горных А. А. Повествовательная и визуальная форма: критическая историизация по Фредерику Джеймисону [Электронный ресурс] / А. А. Горных. – Режим доступа: [www.read.in.ua/book201857/](http://www.read.in.ua/book201857/)
3. Золя Э. Жерминаль / Э. Золя. – Москва: Гос. изд-во художественной литературы. – Т.10. – 1963. – 574 с.
4. Золя Э. Западня / Э. Золя. – Москва: Гос. изд-во художественной литературы. – Т.6. – 1963. – 477 с.
5. Золя Э. Человек-зверь [Электронный ресурс] / Э. Золя. – Режим доступа: [http://lib.ru/INPROZ/ZOLYA/zola\\_13\\_2.txt](http://lib.ru/INPROZ/ZOLYA/zola_13_2.txt)
6. Bergez D. Precis de litterature française / D. Bergez. – P.: Armand Colin, 2009. – 350 p.