

светът, който той иска да разкрие в „Нана“, го изправя пред непреодолими трудности. „Трудността — казва неговият последовател и мемоарист Пол Алексис — се утежняваше за него от обстоятелството, че той имаше малко лични впечатления от живота на леконравното женско общество“; когато е бил млад и е можел да проникне в психологията на тия същества, той е бил беден; когато е забогатял, той е бил вече стар; освен това, неговата вродена въздржаност пред противния пол (той дори се е хвалил със своето целомъдрие) го е лишавала от възможността да придобие необходимия за целта опит. Въпреки това обаче Зола е бил достатъчно амбициозен в желанието си да бъде „хроникьор на свето време“, за да се откаже от подобна задача. Той прекарва цяла нощ зад кулисите на един театър с Людовик Алеви, авторът на „Petites Cardinal“; обядва в кафене Англе с един „стар женкар“, на когото записва авантюрите; получава възможност да посети дома на „една от тия дами“ и да вечеря при друга; кара своите приятели да му разказват най-пикантните си похождения на младостта им. И след всичко това той се смята за достатъчно подготвен, не просто да говори за парижката проституция като обикновен моралист, а да изправя пред нас нейния жив образ с амбицията, че извършва един „научен експеримент“, който в своите резултати е не по-малко сигурен, отколкото експериментите на физика и химика.

5

От този строго рационален начин на творчество произтичат важни последици, които променят възгледите на твореца върху много неща от творческия процес и от самото художествено произведение.

Преди всичко, ако задачата е да се изобразява истината, тогава художникът трябва да премахне и м п р о в и з а ц и я т а от своето творчество; той трябва да не допуска тук нищо спонтанно, нищо, което се дължи на случайността, на инстинкта, на подсъзнанието. Това трябва да отстъпи своето място на съзнателния, редовен, методичен труд. Всичко трябва да бъде подчинено на волята на твореца, на хладния разсъдък, който претегля на везните на фактите всяка подробност; „tout doit se faire à froid“ — казваше Флобер. Разбира се, и сега художникът не се отказва да говори за вдъхновение, но това вече не е оная доминираща волята фаталност, оная „тайнствен глас“, за който говореха романтиците, а една нормална творческа активност, която трябва да дойде, щом човек я повика; тя трябва да бъде водена, контролирана, направлявана, обуздавана, за да не изправи художника срещу логиката на истината.

В ъ о б р а ж е н и е т о , в смисъл на автономно създаване на художествени образи, също така престава да се смята за отличително качество на твореца. Доколкото се признава, то се свежда до способността на художника да изобрази действителността в най-правдиви и внушителни образи. Още Курбе бе писал, че „въображението в изкуството се състои в това, да знаеш да намериш най-пълния израз на един съществуващ предмет, а съвсем не да си въобразиш или да създадеш този предмет.“¹ В творчеството на натуралистите тази тенденция се усилва. Емил Зола я отстоява в отделна статия, в която детронирането на въображението се обявява за „най-характерната особеност на модерния роман“.² Старият романист — пише той — се опираше предимно на въображението, защото той или пресъздаваше ми-

¹ Gustave Courbet, *Propos et présence*, p. 28.

² Émile Zola, *Du roman*, в *Le roman expérimental*, p. 206.

налото, или се стараеше да убеди читателя в някаква предварителна теза. Той сядаше пред бялата хартия и, ръководен от една повече или по-малко ясна идея, произвеждаше от себе си толкова образи и ситуации, колкото му бяха необходими, за да напише книга. Сега положението е друго. Писателят, който иска да върви в крак с времето, сиреч, да служи на истината, трябва да излезе от своя кабинет и да изучи предмета, върху който ще пише на място, en plein air, както казват художниците. Той ще трябва да събира сведения, да си взема бележки, да трупа документи. И когато всичко необходимо е събрано, романът ще се роди от само себе си, без намесата на това прехвалено въображение. Романистът ще трябва само да разпредели логически фактите.

Оттук следва, че композицията и интригата на художественото произведение се обуславят от документите, защото романистът, който поставя истината над всичко, следва „логиката“ на фактите. По този начин се установява една естествена симетрия, „фабулата се композира от всички събрани наблюдения, от всички записани бележки... чрез последователността в живота на героите“.¹

Интригата не е вече оня съблазнителен елемент, който романистът ловко сплиташе, за да държи в напрегнато внимание читателя. Тя отстъпва на заден план пред необходимостта да се предаде животът такъв, какъвто е. „Интересът не е повече в странността на случката; напротив, колкото е по-банална и обикновена, толкова тя ще става по-типична. Да направиш да се движат реални личности в реална среда, да дадеш на читателя един къс от човешкия живот, целият натуралистичен роман се състои в това.“²

В съгласие с тия възгледи Зола до такава степен е опростявал сюжетната линия на разказа, че когато е приспособявал „Вертеп“ за театъра, той е намерил за наложително да вмъкне един интригуващ епизод в текста — отмъщението на една оскърбена жена, която предизвиква смъртта на героя — нещо, което той добре е знаел, че не е твърде „натуралистично“, но което му е било необходимо „за да драматизира малко пиесата, на която съвсем липсва драматичен интерес.“³

От всичко това следва, че стилът на автора трябва да стане толкова прост и естествен, колкото е самата истина. Не трябва да се чувствава нищо нагласено, нищо изкуствено, никаква реторика или самоцелна езикова хармония. От това гледище братя Гонкур критикуват стила на Флобер, който им се струва твърде напевен, уравновесен и правилен, за да отговори на съвременните изисквания за правдивост. Те се хвалят, че първи са въвели в романа неравния ритъм на обикновения разговор с неговите прозаизми, елипси и недомлъвки. Същото поддържа и Зола, без обаче да споделя мнението на братя Гонкур за Флобер. Той счита, че „с Густав Флобер натуралистичната формула минава в ръцете на един свършен артист. Тя се втвърдява, взема трайността и блясъка на мрамора“.⁴ И все пак, в съгласие с цялата си концепция, Зола поставя правдивостта на стила над неговото формално съвършенство. Той си спомня с удоволствие думите на Стендал, който е твърдял, че всяка сутрин, преди да започне работа, е прочитал по няколко страници от Гражданския кодекс, за да намери оня тон, който му е бил необходим за неговите произведения, което е означавало, че стилът е тогава най-хубав, когато, подобно на Кодекса, най-ясно и точно

¹ Пак там, р. 208.

² Émile Zola, *Le roman expérimental*, p. 208.

³ Вж. P. Martino, *Le naturalisme français*, p. 74.

⁴ É. Zola, *Le naturalisme au théâtre*, в *Le roman expérimental*, p. 122.

изразява идеята. Може би тогава фразата ще бъде суха, но няма да „мирише на мастило“, ще трепти с живота, който ѝ дава истината.

„За да живее една творба — пише Зола — трябва преди всичко да бъде жива, а тя е жива само при условие, че е правдива, че е изживяна от един оригинален автор.“¹ „Аз смятам, казва на друго място той, — че методът постига самата истина, когато езикът е само логика, една естествена и научна конструкция. Оня ще пише най-добре, който не ще препуска лудо между хипотезите, а ще върви право към истината. . . Големият стил е направен от логика и яснота.“²

Ето защо, докато един Флобер не е в състояние да напише повече от 7-8 страници на седмица, Зола може да направи това за един ден. Пол Алексис разказва, че Зола е работил толкова равномерно и леко (след като е разполагал с пълна документация, разбира се), че е можел да пресметне точно датата на завършването на книгата си. Освободен от грижата за „красив“ стил, той е пишел почти без зачерквания. Нещо повече. Той е пре-прочитал написаното едва когато то е излизало отпечатано като фейлетон в ежедневника. И тук обаче поправките са били малко. Те са се отнасяли до отделни детайли и никога не са засягали структурата на една глава или страница.

Но ако въображението и произтичащите от него способности на композиране, фабулиране и т. н. са детронирани, тогава кое е главното качество на художника? — Това е чувството за реалното (*le sens du réel*), сиреч, способността да почувствува природата и да я предаде такава, каквато е. Би ли се осмелил някой да каже, че тази способност е всеобща на основание на това, че всеки човек има две очи, с които може да вижда? Поставете двама художника пред природата — казва Зола — и ще се убедите, че не е така. Всеки от тях, в зависимост от своите навици и възпитание ще я гледа и изобрази различно. Същото се отнася и до писателя. Има романисти, които пишат за Париж, тъй както биха писали за селото, в което са родени и израстли. Ето защо оня, който иска да рисува природата правдиво, трябва да се освободи от придобитите условности, които не му позволяват да я види такава, каквато е. Той трябва да си създаде чувство за реалното, ако изобщо е възможно то да се култивира. Това е смисълът и на оная мъчителна носталгия по детското виждане, която неведнъж са изразявали и Констъбл, и Коро, и импресионистите, и Сезан: да видиш природата такава, каквато е, не значи ли да искаш да я видиш с очите на детето?

6

Влиянието на науката и позитивизма върху естетиката на натуралистите се проявява и в нежеланието им да изразяват чрез своите произведения никакви морални или социални идеи. Тъй както Огюст Конт и Иполит Тен свеждаха задачата на науката само до описание на факти, така също и натуралистите, убедени, че трябва да процедират като хората на науката, поддържат в своите теоретически съчинения и изказвания, че изкуството трябва да бъде безпристрастно, да не се опитва да убеждава, да не доказва, да не се заангажира с никаква политическа или морална позиция, с една дума, само да описва действителността. „Да виждаш, да усещаш, да изразяваш, в това е цялото изкуство“ — пишат братя Гонкур.

¹ É. Zola, *Roman naturaliste*, p. 369.

² É. Zola, *Le roman expérimental*, pp. 46—47.

Вместо да стане проповедник на някаква теза и да използва изкуството като средство, по-добре е художникът само да рисува онова, което вижда, само да описва съществуващото, без да заключава.

„Глупостта се състои в желанието да се заключава — бе писал Флобер — Кой поне малко силен дух е заключавал? Да се задоволим с картината, това е толкова хубаво!“¹ И на друго място: „Заключението, почти винаги, ми е изглеждало глупост. Хубавото на естествените науки е тъкмо в това, че не искат нищо да доказват. И каква широта на факти и простор за мисълта! Към хората трябва да се отнасяме като към мастодонти и крокодили; нима може да се гневим заради рогата на едните и челюстите на другите? Показвайте ги, препарирайте ги, спиртосвайте ги, ето всичко, но не ги преценявайте; пък и самите вие кои сте? Вие, нищожни жаби?“²

Тези изказвания са явно израз на теорията „Изкуство за изкуството“, на която както братя Гонкур, така и Флобер са едни от изтъкнатите представители. Тази теория се появи като реакция срещу пошлия морал на буржоазията, срещу меркантилната основа на капиталистическото общество, срещу опитите да се унищожи автономната стойност на изкуството чрез превръщането му в обикновено средство за пропаганда и възпитание.³ Представителите на тази теория бяха в безнадеждно несъгласие със забикалящата ги действителност, сиреч, те ненавиждаха буржоазния строй, но не вярваха, че той може да бъде заменен с нещо по-добро и тъкмо този скептицизъм, това неверие в силите на обществения прогрес, в способността на човешкия разум да намери най-справедливото решение на социалния проблем, ги направи фанатични защитници на възгледа, че изкуството трябва да стои настрана от морала, политиката и религията, че то трябва да служи само на себе си. С други думи, изкуството, доколкото изобразява действителността, трябва да върши това без никаква тенденция, без никаква предварителна идея, освен идеята да постигне чисто художествената красота, която е независима от постоянно изменящите се утилитарни оценки на хората. Така разбрано изкуството, не бе трудно да се види, че науката може да му бъде добра съюзница. Тъкмо тя, в своята най-дълбока същност, е толкова далеч от морала, колкото искаха да бъдат художниците на l'art pour l'art. Тя изследва всичко в природата с еднаква безстрастие и с еднаква грижа, защото нейната първа цел е: да познае, както целта на художника е да сътвори едно произведение със собствена стойност.

Тази теория за изкуството бързо се разпространи сред скептично настроените художници, но с редица свои страни тя оказа своето неотразимо въздействие и върху позитивистично настроените естетици, които, подобно на нейния създател Имануел Кант, виждаха в нея едно средство да се обособи естетиката като наука, различна от етиката и гносеологията, с които тя е била от векове смесвана. Ако всяка наука има право на съществуване само когато намери свой собствен предмет, то тогава и естетиката ще стане такава едва след своето освобождение от властта на етиката и гносеологията. Изкуството също така добива смисъл като автономна човешка проява, когато не смесва своите задачи с ония на останалите духовни дейности и преди всичко на морала. Убеден в това, Иполит Тен, който, както вече

¹ G. Flaubert: Correspondance, I, p. 340.

² Пак там, т. 2, pp. 196—197. По-късно Флобер отхвърля тази концепция, критикувайки Зола в едно писмо (1878): „Самоувереността на Зола — пише той — се обяснява с неговото невероятно невежество.“

³ Вж. Димитър Аврамов, Произход и същност на теорията „Изкуство за изкуството“, сп. Литературна мисъл, 1963, кн. 6.

видяхме, се оптва да направи естетиката точна наука, чрез прилагането на научните методи, пише в едно писмо до Гизо (25. 10. 1855): „Всеки при себе си — това е моята голяма теза. В практическия живот нравствеността е царица. . . , но ако аз я виждам и ако аз я обичам в нейната област, аз я отхвърлям от другите области. Изкуството и науката са независими. Моралът не трябва да има никаква власт върху тях: никога скулпторът, преди да направи една статуя, никога философът, преди да установи един закон, не трябва да се питат, дали тази статуя ще бъде полезна за нравите, дали този закон ще направи хората добродетелни. Художникът има за цел само да твори красотата, ученият има за цел само да намира истината. Да ги направим проповедници, означава да ги унищожим. Не съществува повече ни изкуство, ни наука, там, където изкуството и науката стават инструменти за педагогия и управление.“¹

Натуралистите, които, подобно на художниците на „l'art pour l'art“, ненавиждаха буржоазния строй, възприемат тия идеи, убедени, че по този начин съгласуват изкуството с позитивния дух на епохата. И тъкмо в това се състои тяхното основно различие от реалистите. Докато реалистите поставяха на изкуството морални и социални задачи и в това виждаха неговия смисъл, натуралистите решително се отказват от подобни намерения. Те споделят с реалистите борбата срещу идеализма и спекулацията, заимствуват и в известни отношения разширяват техния сюжетен кръг, техния стремеж към истината, към правдиво изобразяване на действителността. Но те смятат, че изобразяването на тази действителност трябва да се върши по метода на описанието, сиреч, нетенденционно, без намерението „да се заключи“, защото, както пише Флобер, „човек винаги фалшифицира действителността, когато иска да я доведе до едно заключение“.² Това кара някои от тях дори да отричат реализма и често да осмиват неговите представители с не по-малко жлъч от защитниците на официалното изкуство. И понеже Курбе беше най-яркия и убеден реалист, атаките срещу него бяха най-чести и силни. Признавайки силата му като художник и неговите заслуги в изобразяването на различни аспекти от природата и живота на Франция, те решително отричат неговото намерение да придаде на своето изкуство едно по-дълбоко морално и политическо звучене. Кастаняри, който в своя „Салон“ от 1863 г. въведе термина „натурализъм“, за да го противопостави на реализма, още през 1857 г. отрече възгледите на Курбе и Прудон за „социалното предназначение на изкуството“. „Курбе и Прудон — са извършили естетическа грешка — пише той — Изкуството няма за цел да налага идеи.“³ „Какво голямо заблуждение!“ — възкликват братя Гонкур и обявяват реализма за „карикуатура на истината на нашето време“⁴. От своя страна Емил Зола, още в зората на своята писателска дейност (1866), пише специална статия за Прудон и Курбе, в която се опитва да докаже, че приобщаването на художника към една или друга идеология противоречи на неговата индивидуална същност като творец.

„Ние не сме в ничия служба и отказваме да се поставим във ваша — пише той, обръщайки се към Прудон. — Ние зависим само от нас самите, ние се подчиняваме само на нашата природа; ние сме добри или лоши, оставяйки ви правото да ни слушате или да си запушвате ушите.“⁴

¹ Hippolyte Taine, Correspondance, Paris, 1902, 1905.

² G. Flaubert, Correspondance, II, p. 271.

³ Цит. по L. Hauteceur, Littérature et peinture en France, p. 137.

⁴ Emile Zola, Mes Haines, p. 27.

Зола (поне в началото на своята кариера) не вярва, че художникът, колкото и голям да бъде, е в състояние да упражни някакво възпитателно въздействие върху хората. Пък и защо е необходимо това, казва той, когато за тази работа си има публицисти и философи. Нека те се занимават с усъвършенстването на човешкия род. Художникът има за цел да предава енергично природата, да пресъздава действителността, която го заобикаля, „видяна през собствения му темперамент“. При това положение, разбира се, някои творби могат да изглеждат изпълнени със сатирични намерения. Но затова не е виновен творецът, който съвсем не е мислил да става проповедник, а зрителят, който, жертва на порочно естетическо възпитание, е винаги склонен да намери в художествената творба някаква морална тенденция. Тази привидна тенденциозност не е предварително намерение на художника, а „само прост резултат на неговия талант, който търси и предава истината“.¹ И всъщност, продължава Зола, да се сметне, че изкуството е средство, за да се предават идеи, ще рече, заради тия идеи да не се види главното, онова, което го прави изкуство: неповторимия пластичен израз и силната индивидуалност на твореца.

„Живописваният обект или модел са повод; геният се състои в това да предава този обект или модел в един нов, по-правдив или по-голям смисъл. Що се касае до мен, не е изобразеното дърво, лице, сцена, които ме вълнуват, а човека, който намирам в творбата, мощната индивидуалност, която е могла да създаде един личен свят, който очите ни не ще могат вече да забравят и който те ще познават навсякъде.“²

А в своя Салон от 1866 г., като отбелязва влиянието, което социалистическите идеи на Прудон са упражнили върху Курбе, Зола се провиква патетично: „О бедни скъпи майсторе, книгата на Прудон³ ви причини демократично разстройство. За бога, останете първият художник на епохата, не ставайте ни моралист, ни социалист!“⁴

7

Следователно изкуството не трябва да проповядва никакъв морал. То трябва само да предава действителността, да я описва такава, каквато я вижда. Това убеждение легна в основата на натуралистичната доктрина, но трябва да се подчертае, че никой от големите й представители не можа да го прокара последователно в своето творчество. Защото никой не е в състояние, колкото и да се стреми към това, да остане безчувствен пред едно явление, което в действителност дълбоко го вълнува. Още Флобер, който съветваше хората да се третираат като мастодонти и крокодили, признаваше, че когато описвал една нервна криза на Ема Бовари, толкова силно се вживял, че сам изпаднал в такава криза и трябвало да отвори прозореца, за да се успокои. А в едно писмо до Иполит Тен той разказва, че когато описвал отравянето на Мадам Бовари почувствувал вкуса на арсеника в собствената си уста, което му причинило разстройство и повръщане.⁵

Тези случаи, дори и да са преувеличени, както например смятат Алфонс Доде и Едмон Гонкур, достатъчно силно свидетелствуват, че в своята

¹ Émile Zola, Mes Haines, p. 33.

² Пак там, p. 37.

³ Става дума за естетическия труд на Прудон — За принципите на изкуството и неговото социално предназначение (1865).

⁴ Пак там, p. 275.

⁵ G. Flaubert, Corresp., III, p. 349.

художествена практика Флобер не беше в състояние да изпълнява натуралистичните рецепти, които препоръчваше на другите. Аналогично безсилни издават и неговите последователи. Всички те мразеха буржоазията и тази омраза личеше както в сюжетите им, така и в начина, по който ги интерпретираха. Тя ги караше да изневеряват на метода, който проповядваха. На теория те поддържаха, че художникът трябва да описва безстрастно действителността, както правят хората на науката, а на практика се получаваше тъкмо обратното. Най-типичен пример за това бе самият Зола. Всички документи, които му бяха необходими, за да напише „Ругон-Макаровци“, бяха събрани с определени философски и дори политически намерения. В началото неговите социални убеждения не бяха много ясни, но ясно бе едно: любовта му към републиката и омразата му към империята. Този привързаност към републиканските идеали бе толкова голяма, че през 1879 г. той написа възторжените думи: „Републиката ще живее или не, според това, ще приеме ли или ще отхвърли нашия метод. Републиката ще бъде натуралистична или тя ще загине.“¹ По това време той все още не искаше да го наричат „демократичен и социалистически писател“, както правеше това официалната критика“. Аз съм — твърдеше той — един почтен романист, който няма лоши помисли и чиято единствена амбиция е да остави едно колкото е възможно по-голямо и по-живо дело.“

Постепенно обаче, заедно с изучаването на действителността, с все по-дълбокото проникване в механизмите на буржоазния строй, Зола започна да мисли, че изобразявайки социалното зло, романистът би могъл да съдействува за неговото премахване и по този начин да предаде на своите творби дълбок морален смисъл, дори когато те са написани без подобни намерения. В „Експерименталния роман“ това убеждение добива определен израз. Тук той продължава да поддържа, че задачата на романиста е да описва, но това описание не е вече онова на парнасците или на художниците на *l'art pour l'art* — описание заради самото описание — а е подчинено на една по-висока задача. Под влияние на Клод Бернар, който твърдеше, че научното изучаване на процесите в човешкия организъм ще осигури възможности за успешно лекуване на болестите, Зола започна да смята, че чрез методично провежданите експерименти романистът ще достигне до формулирането на конкретни закони, управляващи човешкото поведение и по този начин ще даде възможност да се действа върху обществения организъм с цел да се запази неговото здраве. Тази задача на писателя той считаше за много отговорна и високоблагородна: „Когато времената ще са напреднали, когато човек ще владее законите, ще трябва само да действа върху индивидите и средата, ако иска да достигне до по-добро социално състояние. По такъв начин ние правим практическа социология и нашият труд помага на политическите и икономическите науки. Аз не познавам работа по-благородна от тази и с по-широко приложение. Да бъдеш господар на доброто и злото, да управляваш живота, да управляваш обществото, да решаващ с течение на времето всички проблеми на социализма, като решаващ чрез опита въпросите на престъпността, не означава ли това, да бъдеш най-полезния и най-морален работник на човешкия труд?“²

От това гледище Зола критикува Теофил Готие. „Тъкмо у него — пише той — аз намирам описание заради описанието, без никаква грижа за чо-

¹ Émile Zola, *La république et la littérature*, в *Le roman expérimental*, pp. 375—376.

² É. Zola, *Le roman expérimental*, p. 24.

века.¹ И на друго място: „Ние не описваме заради самото описание, по каприз или с удоволствието на реторици. Ние смятаме, че човек не може да бъде разделен от своята среда, че той се допълва чрез своето облекло, къща, град, провинция, от което следва, че ние не ще опишем дори една проява на неговия разум или сърце, без да търсим за това причините или противодействията в средата.“²

Зола търси да се освободи от самоцелното описание на формалистите, като изтъква въздействието на средата върху индивида. Но тук все още средата е схваната à la Тен; по-скоро като физически феномен, отколкото като определено обществено битие. Духовната еволюция на Зола обаче продължава твърде ускорено. Няколко години по-късно, в 1885 г., той публикува своето знаменито произведение „Жерминал“, в което борбата между труда и капитала е изобразена с изключителна сила. На упрека от страна на официалната критика, че писателят е показал работниците откъм най-непривлекателните им страни, Зола отговаря: „Аз имах само едно желание, да ги покажа такива, каквито ги прави нашето общество и да възбуди такова състрадание, такъв зов за справедливост, че Франция най-после да престане да бъде разкъсвана от амбицията на една шепа политици, за да се заеме със здравето и богатството на своите деца.“³

Както читателят вижда, тук не само тонът е променен. Преди десет години Зола декларираше, че при изобразяването на работниците той не си поставя по-високи амбиции от ония на ботаника или зоолога, които просто описват растителните и животински видове. Сега той иска да възбуди състрадание, призовава към справедливост и вече не отказва да го наричат „социалист“. Писателят Зола очевидно бе забравил за формулите на теоретика Зола.

Но преодоляването на натуралистичната описателност се вижда най-добре в романи на Зола. Тук той влиза в ролята на безкомпромисен критик на буржоазното френско общество и то не само от епохата на Втората империя, както иска да ни убеди подзаглавието на „Ругон-Макаровци“, а преди всичко на онова, на което писателят е съвременник. Зола посочва, че действието на неговите романи се разиграва през времето на Втората империя, сиреч, от 1848 до 1870 г., с което може би иска да каже, че неговата социална критика се отнася до този период. Всъщност за всеки е ясно, че тази критика важи и за следващия, защото изтеклите десетина години едва ли биха могли да осъществят никакви дълбоки промени в структурата и нравите на френското общество. От друга страна, макар че действието на романите му се развива преди 1870 г., документацията за тях датира от 1875, 1880, 1885, 1890, а тъкмо тя е, която им дава действителната физиономия, превръщайки ги в епични изображения на съвременното му капиталистическо общество, и то изображения, направени с истинска страст, пропити с най-чист хуманизъм и дълбоко политически по своята насоченост.

В това ни убеждава начинът, по който са характеризирани героите на неговите романи. Представителите на господстващата капиталистическа върхушка са най-често порочни типове, които подчиняват всичко на необуздания си стремеж към егоистични удоволствия или това са жалки посредствености, които достигат до високи държавни постове благодарение на своята безскрупулност; висшите съдебни и административни чиновници са съгласни на всякакви компромиси, стига само да получат повишение или държавна награда; свещениците са интриганти и въпреки духовния си сан —

¹ Цит. по P. Martino, Le naturalisme français, p. 82.

способни на всякакви низости; те мислят само за парите, които могат да измъкнат от верующите и поради честото практикуване на култа са станали безчувствени към истинските нужди на хората; представителите на армията не са третирани по-благоприятно: офицерите от „Разгром“ са смели, но всички заразени от пороците на господстващата класа, към която принадлежат; дори най-скромните „пазители на реда“ — градските стражари, са рисувани с неприкрита враждебност.

Срещу буржоазията Зола е най-жлъчен. Той ѝ посвещава специален роман („Pot-Bouille“), за да покаже нейното падение, но и във всеки друг намира повод да я осмее или атакува. Той изобличава нейното лицемерие, нейната ненаситна алчност за богатство, нейната жажда за удоволствия, нейната духовна посредственост и нахална амбиция да се самоизтъква; нейната меркантилна природа, която всичко превръща в сметка; нейната политическа безпринципност, която приема с безразличие всяко правителство, стига то да пази интересите ѝ; нейният чудовищен егоизъм, който я кара да счита за неоспоримо право експлоатацията, безсъвестното използване на народа и следователно — нейната враждебност към човешкия прогрес.

„Буржоазията предава своето революционно минало — пише Зола с дълбоко проникновение — тя се обединява с реакцията, с клерикализма и милитаризма. Аз трябва да издигна основната, решаващата идея, че буржоазията завърши своята роля, че тя премина към реакцията, за да запази своята власт и своите богатства и че цялата надежда е в енергията на народа. Спасението е само в народа.“¹

Тъкмо хората от народа, жертвите на капиталистическия строй, работниците, селяните, дребните служачи и честната интелигенция, за която буржоазията не мисли, но която отстоява идеите на прогреса, са единствените, за които Зола пази своята любов и симпатии. Тази любов в началото бе твърде абстрактна, по-късно, заедно с промяната в неговите възгледи, доби по-определен и действителен характер. Всеки нов роман, благодарение на документационния метод, го поставяше в пряк контакт с широките трудещи се слоеве на френското общество. Той ходеше сред тях, наблюдаваше ги, следеше тяхното ежедневие, виждаше с очите си (а трябва да се каже: и със сърцето си) условията, при които живеят и се трудят, и истината се разкриваше пред него. „Всеки път — пише той — когато предприемам някакво изследване, аз се натъквам на социализма.“²

Такова бе мирогледното развитие на Зола, такова е то за всяко изкуство, което си поставя като свой върховен идеал истината, правдивото изображение на действителността. Тъкмо поради това натурализъм стигна на практика до собственото си отрицание в лицето на най-крупния си представител. Натуралистичните формули, които изискваха от твореца безпристрастие и квазинаучно експериментирание, влязоха в непримиримо противоречие с неговата амбиция да изобразява житейската правда; те се оказаха непригодни за художествено изучаване и изобразяване на големите обществени движения и твърде тесни за огромния материал, който им доставяше самият документационен метод. Ето защо натурализъм трябваше да умре или да продължи, по думите на Хюисманс, да разказва за сетен път за „любовната връзка на първия срещнат търговец на вино с първата срещнатата бакалка на дребно“ — което пак бе равносилно на смърт.

¹ Цит. по История зарубежной литературы XX века, Москва 1963, стр. 49.

² П а к т а м, стр. 48.

Към 1890 г., преди още Зола да завърши „Ругон-Макаровци“, славата на натурализма бе стигнала своята върхна точка. Романите на Зола се издаваха в невероятни за времето тиражи, обстоятелство, което не само респектиреше публиката и издателите, но изкушаваше и младите романисти, които в това виждаха едно допълнително доказателство за достойнствата на новата естетика, на която вече бяха станали ревностни адепти. Пропорционално на това и реакцията срещу натурализма, която впрочем не бе престанала от неговата поява, доби необикновено остри форми — нещо, което очевидно бе свързано, от една страна, с активизирането на реакционната буржоазия и, от друга, с криза в самия позитивизъм. Враговете на републиката, консерваторите, клерикалите, романтиците, академичите — ретроградните сили на френската интелигенция, заемащи важни постове в администрацията, дипломатията и в институтите за обществено възпитание, обединиха усилията си, за да компрометират и унищожат натурализма и неговия вдъхновител — позитивизма. С неприкрито злорадство се издигаха призови за съюз с религията и мистиката, защото науката била „банкрутирала“, че нито тя, нито „самонадеяният“ позитивизъм са изпълнили поне частица от щедрите обещания, с които са подмамвали човечеството. „Ако това не е пълен банкрут — писа Брюнетер — то това поне са частични фалити и лесно може да се разбере, че те са разколебали влиянието на науката. . . . Науката е загубила своя престиж, а религията е завоювала част от своя.“ Разбира се, въпреки тези изявления, никой не се осмелявал сериозно да мисли, че религията може да бъде реабилитирана в нейната елементарна форма. За подобна цел е можело да бъдат използвани по-рафинирани и следователно по-ефикасни средства: идеалистическите концепции на философи като Хегел, Шопенхауер и Спенсер, които по това време са били усърдно превеждани и пропагандирани във Франция. Думи, като: „непознаваемо“, „трансцендентно“, „интуиция“, „витална сила“ и пр. са влезли в „модния“ речник на голяма част от интелигенцията и са били употребявани с толкова по-голямо благоговение, колкото по-неясен смисъл се е свързвал с тях.

Заедно с това натурализмът — като вярна рожба на позитивизма — е бил атакуван заради неговия повърхностен сенсуализъм, заради наивната му вяра във възможностите на разума да познае истината, заради сляпата му любов към „света на феномените“, към прозата на всекидневието, към грозното, заради пренебрежението му към художествената форма, към изискания стил и вкус. Тази критика безусловно е постигнала своите цели, като се има предвид, че натурализмът е давал достатъчно материал за подобни обвинения. В резултат на това настъпва криза в лагера на самите натуралисти, криза, на която най-ярки симптоми са: първо, т. н. „Манифест на петимата“ — последователи на Зола, които доброволно се отказват от аскетичните принципи на своя учител „в името на нашия култ, на нашата дълбока любов, на нашето върховно уважение към изкуството“; второ, книгата на Бурже „Последователят“ (1889), в която той, който някога бе писал, че „единствено науката не е излъгала своите поклонници“, че „тя надминава и най-смелите надежди“, сега, разочарован, измамен, атакува позитивизма на Тен, за да защити „правата на морала и традицията“; и накрая, анкетата на журналиста Жюл Юре (1891), която е изисквала от шестдесет и четирима значителни писатели на съвременна Франция да

отговарят на следните три въпроса: 1. Натурализмът боледува ли или е вече мъртъв? 2. Може ли той да бъде спасен? 3. С какво ще бъде заменен?

Характерът на поставените въпроси е вече указание за критичната фраза, в която е влязла новата школа. По-важно е обаче, че освен категоричните присъди на нейните противници, отговорите на самите ученици на Зола съдържат редица резерви, ако не към натурализма изобщо, то поне към онази сурова форма, която той бе придобил между 1880—1885 г. Единствен неизменно преданият Пол Алексис, като че ли уплашен, да не би лошата новина да се разпространи, е телеграфирал на Юре: „Натурализмът не е мъртъв. Следва писмо.“¹ Ала в тази лаконична декларация, въпреки предизвикателната ѝ дързост, има повече безпокойство, отколкото непоколебима вяра. Като исторически стил натурализмът бе вече изчерпан. За прозорливите бе ясно, че една нова школа е заела неговото място: сим-волизмът.

8

Днес, когато натурализмът представлява отдавна минал етап в историята на литературата, не е мъчно да се посочат неговите недостатъци. Тях ги знаят и децата. Срещу него е писано толкова много, че е безсмислено, пък и рисковано, човек да го защитава в каквато и да било форма. И все пак, всеки, който проучи непредубедено действителната, исторически-определена форма на натурализма във Франция, не може да не почувствува, че към реалните прегрешения, сляпата омраза, а често пъти и инерцията на предразсъдъците са прибавили и мними. Едно от тях, и може би най-разпространеното, е, че натурализмът отричал личния стил на твореца в името на голата, фотографска истина. Такова обвинение се опровергава не само от творчеството на значителните представители на това движение — дълбоко лично по своя характер, но и от техните изрични изявления. Ние чухме вече изказванията на Зола, в които големият писател изтъква решаващата роля на личността в художественото творчество. Към това бих искал да прибавя и свидетелството на братя Гонкур, за които, както Едмон Гонкур отбелязва в предговора към „Chérie“, личният стил е „фабричната марка на всички истински писатели на всички времена и на всички страни“.² „В деня — пише Гонкур — когато у писателя не ще съществува повече старанието да пише лично (personnellement), човек може да бъде предварително сигурен, че репортажът ще се настани в литературата на Франция.“³ В действителност не натурализмът, а официалното изкуство на лъжекласицизма, срещу което Зола и неговите другари горещо са се борили, е отричал стойността на личния стил в името на идеала за универсалната красота. („... Не съществува образец на единен стил, тъй както учат професорите на вечната красота“ — пише Е. Гонкур).

Що се касае до прословутото безстрастно, фотографски точно изображение или по-точно — описание на натуралистите, трябва да се каже, че и то в голяма степен принадлежи към серията на легендите: първо, защото такова изображение по принцип не е възможно за мислещия и чувстващия творец; второ, защото натуралистите, дори когато се стремяха към безстра-

¹ Вж. цит. съч. на P. Martino, p. 200.

² Edmond et Jules Goncourt, Préfaces et manifestes littéraires, Paris, 1888, p. 68.

³ Пак там, p. 72.

стие, не успяваха да го постигнат, и трето, защото тъкмо последователно проведенният принцип на чистото описание, колкото и парадоксално да звучи това, ги отвличаше от обективизма на фотокамерата. Това най-ясно се вижда в романите на Флобер и на братя Гонкур, в които амбицията да се опишат нещата такива, каквито ги усеща непосредственият сетивен опит, ги доведе до един своеобразен живописен стил, за който става важен не толкова самия предмет, колкото пластичния маниер, по който той е представен. Вместо да рисува обекта в неговата графична тоталност, писателят се стреми към максимална точност в описанието на своите капризни, бързопреходни визуални усещания — обективизъм, но дълбоко лиричен по своята природа, какъвто бе „обективизма“ на художниците-импресионисти, с които литературният натурализъм имаше съществени допирни точки. С тази именно особеност — предпочитанието на нюанса пред обекта — натурализмът вдъхнови не само своя антипод — символизма, но и голяма част от съвременната модерна литература, която превърна тази особеност в широко използван творчески похват.

Натурализмът е порочен като метод за художествено творчество, защото той доведе до абсурдна крайност принципите на своя предшественик — реализма. Но неговият естетически екстремизъм не би бил правилно разбран и оценен, ако не се види онова, на което той бе само функция: страстната му амбиция да срине фетишите, срещу които се бореше. Неговото безстрастие бе в голяма степен реакция срещу романтизма и официалното изкуство; особеното му влечение към грозното, уродливото, болнавото бе реакция срещу фалшивата помпозност на лъжекласицизма, срещу литературния маниеризъм на „l'honnête homme“; неговата привидна безформеност бе реакция срещу конвенциите и тиранията на онаследените шаблони; култът към науката бе реакция срещу спекулацията и разюзданото въображение. И всичко това в името на истината — истината за човека, за живота, за действителността. Разбира се, „истината“ на натуралистите не е нашата истина. Тя е много ограничена, защото бе детерминирана от епохата, от класовите ограничения, от личното виждане. Но важното е, че тя именно бе тяхната светиня. Благодарение на любовта си към нея те разшириха сюжетния кръг на реализма, завоюваха нови, неизследвани от твореца области на действителността, разкриха нови аспекти от психологията на човека, намериха нови, по-адекватни средства за изразяване на модерното светоусещане на човека — обитател на големите градове. Нерядко техният фанатизъм бе толкова голям, че те отричаха натурализмът да бъде някаква ограничена литературна школа по подобие на класицизма и романтизма и го считаха за толкова стар, колкото самата истина, за вечен спътник на човека, който в борба срещу мистиката, спиритуализма и безпочвената спекулация, срещу фантазмите на въображението и илюзиите на сантиментализма, се стреми към непосредствената очевидност на фактите, на голата, често пъти брутална истина. Защото той е самото чувство за реалното, докато поради обстоятелствата необикновена, а трябва да се прибави и абсурдна острота.

Историческата дистанция, от която днес гледаме и преценяваме натурализма, ни позволява достатъчна яснота на погледа и свобода на духа, за да не отречем изцяло правдата, която се крие в този мощен порив на литературния фанатизъм.

НАТУРАЛИСТИЧНАТА ЕСТЕТИКА ВЪВ ФРАНЦИЯ

Димитър Аврамов

1

Едва ли има друг възглед за изкуството по-единодушно отричан от този на натуралистичната естетика. Според всеобщото убеждение на специалистите, изкуството би се самоубило в момента, когато реши да съществува на практика нейните сурови принципи. То би загубило своята душа — творчеството. Това убеждение отива дотам, че е достатъчно днес една творба на изкуството да бъде наречена „натуралистична“, за да се счита за компрометирана.

За разлика от други художествени концепции, които са възбуждали остри реакции при своята поява, но с време са се налагали над общественото мнение или пък обратно — са били отричани, едва когато са се изразждали в безплодни нормативи, сковаващи свободния полет на творческата фантазия, натурализмът и като естетика, и като художествена практика е бил обект на най-ожесточени нападки от своето раждане до днес. Може би в основата на тази постоянна омраза лежи неговата латентна жизнеспособност, неговото сравнително по-лесно приспособяване към критерията на елементарния вкус или пък просто не винаги ясното му отличие от един друг метод, на който той стана исторически приемник — реализма. Защото факт е, че при своята поява през миналия век във Франция натурализмът е бил тясно свързан с реализма, че тези две понятия са се употребявали често пъти като синоними. Тяхната обща борба срещу лъжекласицизма на официалното буржоазно изкуство, срещу романтизма, срещу идеала за универсалната красота и прославата на миналото, техният общ култ към природата, истината и науката, любовта им към прозаичните страни на действителността, които дотогава са били считани за недостойни и недопустими като обекти на художествено пресъздаване, съвсем естествено са ги превръщали не само в очите на широката публика в прояви на една и съща естетическа концепция, която е безразлично дали ще се назове „реализъм“ или „натурализъм“. Никой не е считал, че нещо съществено може да отличава изкуството на Флобер от това на братя Гонкур и Зола или пък живописиста на Курбе и Миле от тази на Мане и Дега. Всички са били еднакво обвинявани в липса на идеализъм, във вулгарност, в апотеоз на грозното, в неприличие, в сляпо копиране на натурата.

Разбира се, зад тия „благородни“ на пръв поглед упреци са се криели често пъти неосъзнато определени политически и класови предрасъдъци. Господстващите слоеве на френското общество инстинктивно

са чувствували, че с разрушаването на класическата калокания и с премахването на идеала за универсалната красота фактически се отстоява идеята за нов тип човек и нови обществени отношения; те са чувствували, че правдиво показаната „грозота“ на селяните и работниците, вулгарният и недоद्याн вид на жените от „четвъртото съсловие“ са протест срещу господстващото общество и защита на революционните идеи. Това е станало особено ясно след Комуната, когато е било установено участието на артисти като Курбе на страната на народа. При липсата на тясна граница между естетическите схващания на реалистите и натуралистите, социалната активност на едните е била безрезервно приписвана и на другите. Всеки е бил склонен да смята, че охотата, с която натуралистите изобразяват съвременното им общество като прояден от язви организъм, е била достатъчно доказателство за политическата тенденциозност на тяхното изкуство.

Омразата срещу натурализма продължава и през нашия век, но сега вече пренесена изключително върху плоскостта на естетиката. Фактичката ограниченост на натурализма като художествена концепция, неговият фанатичен култ към непосредствения факт за сметка на широките обобщения, готовността му да подчини творческия процес на художника на суровите изисквания на един квазинаучен метод, пренебрежението му (в лицето на някои негови представители) към собствената логика на художественото произведение, към автономната стойност на изкуството, бe умело използвано от представителите на „чистото“ изкуство и на формалистичната естетика не само за борба срещу натурализма, но върху основата на неразяснените понятия и срещу реализма. И днес любим критичен прийом на много западни изкуствоведи е да се борят срещу реализма, като го отъждествяват с натурализма. В това отношение те охотно се позовават на фотографията, която със своите механически и лесно постижими възможности за точно копиране, наистина е направила безсмислени усилията на художника към дребнаво наподобяване на натурата.

И все пак, ако модерното изобразително изкуство, схванато в неговата естетическа същност, е пълна противоположност на натурализма и може да бъде разбрано в известен смисъл като реакция срещу неговите принципи, не същото се отнася до модерната литература. Парадоксално, но факт е, че стремейт на редица основни направления в модерната литература към „чистота“, към автономия, в което тя се сродява с модерната живопис и скулптура, се осъществява не чрез противопоставянето им на натурализма, а напротив, по линията на един, ако може тъй да се каже, неонатурализъм, абсорбирал поуките на символизма. И всъщност едва ли някой би могъл да си представи творчеството на един Андре Жид или Пруст, на Джойс или Хъксли, на Роб-Грийе или Сарот без опита на натуралистичния роман. Нещо повече, някои от тях осъществяват по-последователно принципите на натуралистичната естетика, отколкото това успяха да направят нейните представители от миналия век. Когато Андре Жид заявява, че за разлика от стария романист той не искал да отсича „une tranche de vie“, една част от живота, а да накара всичко да влезе в неговите романи¹, или когато Сартър пише: „Ние бихме искали нашите книги да съществуват, тъй както съществуват вещите. . . , а не като човешки произведения“², когато модерният романист изобщо отрича интригата като

¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, 1925, p. 238.

² Вж. Pierre de Boisdeffre, *Métamorphose de la littérature de Proust à Sartre*, 5^e Edit., Paris, 1963, p. 273.

еднолинейно протичане на събитията, която той е конструирал благодарение на собствената си фантазия или когато отхвърля стабилната и всеобхватна позиция на всезнаещия разказвач, за да възприеме субективните гледни точки на своите нови герои, чиито действия и съдби не е в състояние да предвиди, с други думи, когато той замества кохерентността и логиката на традиционния разказ с хоатичната сложност на живота, който той отказва да изтълкува или трансформира, за да не фалшифицира, а само да предаде такъв, какъвто е — суров и необработен, ние имаме право да се съмняваме дали той успява да постигне всичко това, но няма съмнение, че той, иска или не, е застанал върху принципите на натуралистичната естетика.

Поради всичко това, изследването на същността на натуралистичната естетика и на условията, при които тя се появи, не е само историческа задача. Тя има и своето актуално значение. В това авторът на тази статия вижда и нейния смисъл. Той иска да покаже при какви условия се появи натурализмът във Франция, как се формираха неговите принципи и до каква степен те успяха да се реализират в творчеството на ония, които първи провъзгласиха този възглед за изкуството.

2

Строго погледнато, деветнадесетият век, разбран не като условна хронологическа величина, а като епоха със своя относително хомогенна физиономия, започна след революцията от 1830 г. Тъкмо през времето на Юлската монархия се очертах ясно контурите на оная социална система, която наричаме модерен капитализъм, с всичките ѝ антагонизми и противоречия. Едва тук диференциацията между обществените сили стана тъй очевидна, че се изрази не само в остри политико-икономически съткновения, но и в борбата на различните идеологии. Победата на капитализма, трескавата индустриализация, икономическият рационализъм и свързаният с него прогрес на позитивните науки създадоха една духовна атмосфера, в която неизбежно трябваше да загинат старите форми на идеализъм и романтизъм с техния култ към свръхестественото и миналото. На мястото на спекулативните построения, лишени от солидни емпирични основи, изпълнени не с факти, а с няколко общи и смътни идеи, извлечени по дедуктивен път, дойде вдъхновеният от частните науки позитивизъм, чието основно намерение бе: да реагира срещу традиционната метафизика и преувеличенията на еклектизма в името на „научния метод“; да формулира основите на една „научна философия“, която вместо да се изтощава в безполезни дирения на „същността на битието“, да се задоволи с онова, което може да се провери по опитен път. Вместо абстрактни идеи — факти, вместо дедуктивни построения — индуктивни изследвания, вместо умозрително философстване — „позитивна философия“, постигната чрез строги научни методи.

Тази философия има своите корени в миналото. Тя ни отправя към онази бурна пролет на европейската култура, когато след многовековния сън през Средновековието човешкият дух отправи отново своите любопитни очи към природата, за да я разбере непревзето, такава, каквата е. Основните пунктове на този стремеж са свързани с имената на Френсис Бейкън, Джон Лок, Кондийак, а в началото на 19 век — със Сен-Симон. Оня обаче, който направи от позитивизма една философска система, характерна за 19 век и който чрез своето монументално произведение „Курс по позитив-

ната философия“ (1830—1842) я накарва да проникне във всички области на духовния живот: теория на познанието, психологията, морала, религията, политиката, педагогиката — и което за нас е най-важно — в естетиката и изкуството, бе Огюст Конт (1798—1857).

Подобно на своя учител Сен-Симон Конт употребява думата „позитивен“ в два смисъла: първо, в политически и социален смисъл позитивната философия трябва да преодолее „негативния“ дух на френската революция чрез една система от конструктивни принципи, и второ, думата „позитивен“ означава нещо противоположно на метафизичен, абсолютен, трансцендентен. Тя е синоним на действително, релативно, емпирично.

Значи ли това, че Конт е проповедник на материализма? Съвсем не. Конт презрително нарича материалистите „антинаучни умове“, защото те вместо да обуздаят своите философски амбиции в границите на непосредствения опит, търсели да схванат материята като някаква „субстанция“, като трансцендентна основа на явленията. С тези свои идеи Конт се явява продължител на идеите на Хюм и истински предходник на разновидностите на съвременния позитивизъм — от емпириокритицизма до неореализма, които свеждат материята до една система от сетивни данни, правейки я по този начин зависима от субекта. И макар че във втория период от своето творчество, въпреки дори намеренията си, Конт стига до изграждането на нова метафизика, същността на неговото дело, чрез което той упражни крупно влияние върху идеите на 19 век, бе тъкмо неговият **п о з и т и в и з м, е м п и р и з м и а н т и м е т а ф и з и ч н о с т.**

Отхвърляйки спекулативността на старата философия, Конт се стреми да открие по строго индуктивен път, чрез изследване на фактите, чрез тяхното съпоставяне и сравнение действителните закони, на които се подчиняват явленията на природата. Но не от просто любопитство (той отхвърля теорията „наука за науката“), а с намерението да положи научните основи на един нов, разумен обществен порядък.

„Позитивната философия — пише той с апостолско въодушевление — неизбежно ще доведе човечеството до най-подходящата за неговата природа обществена система и по хомогенност, размах и стабилност ще надмине значително всичко, което миналото е можало да предложи.“¹

В името на това Конт забранява на учения да се отклонява от емпиричните факти и да си служи с хипотези. Неговият страх от спекулативното го кара да отрече всички евристични допускания, обобщения, всякакви теории за „същността на нещата“, за някакви „финални причини“. Строгий научен подход изисквал само **о п и с а н и е** на явленията. И всъщност законите, до които се домогва научното изследване, не представяват, според Конт, нещо повече от описание на „постоянни отношения на последователност или на подобие“. ² Всички явления в природата трябва да бъдат обяснени чрез други явления, а съвсем не чрез някакъв абсолютен принцип. „Има само една абсолютна максима — пише той — тази, че няма нищо абсолютно.“ Поради това ние сме в състояние да познаем само факти, фактите в техните взаимни отношения, с които се занимават отделните частни науки. Оттук Конт заключава, че строго взето философията като автономна наука няма право на съществуване. Нейната задача се свежда само до това — да систематизира познанията и законите, които отделните опитни

¹ Цит. по P. Martino, *Le Naturalisme français*, Paris, 1938, p. 9.

² Вж. подр. у J. Benrubi: *Les sources et les courants de la philosophie contemporaine en France*, t. I, Paris, 1933, p. 20.

науки са открили за благото на човечеството. Но тъй като тия науки се намират в различни фази на развитие (едни от тях са стигнали до позитивно състояние, а други все още не са се освободили от метафизични, дори теологични остатъци), всички те трябва да следват примера на математиката, която с точността на своите методи представлява съвършен образец. Това се отнася не само до природните науки като астрономията, физиката или химията, които са тръгнали по верния път, а преди всичко за обществените науки като социологията, психологията, етиката и естетиката, които поради своя специфичен предмет са станали истинско убежище на диви предразсъдъци и суеверия. Освободено от остатъците на миналото, човечеството ще влезе в най-щастливата епоха на своето развитие — епохата на позитивизма (*régime positif*), за да разгърне безпрепятствено своите сили и да даде най-доброто, на което е способно. Едва тук ще разсъдъфне и изкуството в пълния си блясък, защото „естетическият подем — пише Конт — не предпоставя само едно обществено състояние, достатъчно рязко определено, за да търпи енергична идеализация: той изисква още това състояние да бъде достатъчно стабилно, за да позволи спонтанно, между изпълнителя и зрителя, онази предварителна интимна хармония, без която въздействието на изобразителните изкуства не би могло да получи обикновено една пълна ефективност“.¹

Това са накратко идеите на Огюст Конт. Всеки е в състояние да види, че те изразяват в една специфична област аналогични тенденции на ония, които изнесоха на бял свят движението на реалистите в изкуството: борбата на Конт срещу метафизиката, срещу трансцендентното и абсолюта намери своя еквивалент в борбата на реалистите срещу академичната догма за абсолютната красота; амбицията на позитивната философия да ограничи човешкото познание само в сферата на реалното, на фактите, такива, каквито ги установяваме в непосредствения опит, съответствува на стремежа на реалистите да изобразяват действителността такава, каквато е; оттук следва страхът от хипотезите у едните и отказът от преднамерена тенденциозност у другите. Аналогите могат да бъдат продължени, както и да се изтъкнат различията. Но не това е важното. Важното е, че в тези съответствия се проявява един общ дух на позитивизъм, който в средата на 19 век проникна неусетно в едва ли не всички области на духовния живот във Франция, та дори и в цяла Европа.

Но философията на Конт не бе само едно паралелно на реализма явление. Веднъж породена, тя започна от своя страна да влияе върху него и, заедно с действието на редица други фактори, да изменя неговия характер, превръщайки го постепенно в н а т у р а л и з ъ м. Разбира се, както и в други подобни случаи, за пряко влияние на неговите идеи върху художниците е почти изключено да се говори. По-скоро те са проникнали в артистичните среди чрез популярни беседи, брошури и книги и особено чрез съчиненията на видния философ, историк, естетик и критик Иполит Тен (1828—1893), който ги продължи и разви в самостоятелна естетическа доктрина.

Влиянието на Тен върху литераторите-реалисти бе пряко, а чрез тях неговите идеи са се разпространили бързо сред всички хора на изкуството във Франция, пораждайки единодушен ентусиазъм със своето новаторство и смелост. Някои дори са ги считали за неразделна част от реалистичното движение. През 1858 г. J. J. Weiss обявява „*Les Faux bonshommes*“

¹ Цит. по Т. М. Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française*, Paris, 1920, p. 167.

на Т. Барьер, „Мадам Бовари“ и влиятелните статии на г-н Тен“ за три неразделни части на едно цяло, еднакви симптоми на възшествието на „бруталната литература“. По-късно Анатол Франс ще пише за влиянието на Тен върху новата генерация реалисти: „Мисълта на този мощен дух... ни вдъхна към 1870 г., пламенен ентусиазъм, тя стана един вид религия. Това, което той ни даваше, беше: философията и историята, метода и наблюдението, факта и идеята, философията на историята, и най-сетне — науката.“¹

Разбирали ли са тези млади хора тънкостите във философската доктрина на Иполит Тен? Едва ли. Но те са знаели нещо, което им е било необходимо — нейното приложение в конкретната област на изкуството, в която всеки от тях е работил.

„Аз не зная — пише Зола през 1865 г. — каква може да бъде истинската философия на г-н Тен; аз познавам тази философия само в нейните приложения.“²

В какво собствено са се състоели основните идеи на тази философия?

Подобно на Конт, Тен е представител на емпиричния позитивизъм, сиреч, той се бори решително срещу спекулативните и еkleктични теории на философите-академици от рода на Виктор Кузен и се опитва в своите най-характерни творби да приложи точните методи на природните науки към изследването на духовните явления, по-специално, на широката област на изкуството. Според него, изкуството е строго детерминирана дейност. За да я разберем в нейната същност, трябва да намерим условията, които я пораждат. Тия условия могат да се сведат до три: първо, средата, в която всяко художествено произведение възниква; второ, расата, която го създава, и трето, историческият момент.

Тези идеи, приложени към областта на изкуството и естетиката, добиват следния вид: художествената творба не е нещо изолирано, като оазис сред пустинята, а е частица от изкуството на една определена епоха и следователно изразява основните тенденции на тази епоха. Творецът от своя страна е рожба на своето време и характерът на неговото творчество не би могъл да бъде обяснен вън от това време. „Тъй както има една физическа температура, която чрез своите промени причинява появата на един или друг вид растение, така също има една морална температура, която чрез своите промени причинява появата на един или друг вид изкуство.“³

Следователно, според Тен, ако ние успеем да определим природата на всяко изкуство чрез условията, които го пораждат, които го карат да се развива, да прогресира или да се изразжда, ние ще успеем заедно с това да създадем една научна и исторична естетика, една философия на изкуството, която не се губи в мъгляви спекулации, а е здраво стъпила върху почвата на фактите, която си служи със сравнителния и индуктивен метод, подобно на всички позитивни науки и поради това е чужда на оная догматична самоувереност, която караше старата естетика да предписва на художника рецепти, убеждавайки го, че те важат за всички времена и народи. Такива предписания са нещо нелогично и безусловно вредно, защото те са извлечени от изкуството на една определена епоха, която закономерно ги е създавала и следователно не могат произволно да се пренасят към всяка друга. Достатъчно е само човек да се обърне към фактите на историята на изку-

¹ Цит. по P. Martino, *Le naturalisme français*, pp. 21—22.

² Emile Zola, *Mes Haines*, p. 203.

³ Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, vol. I.

ството, за да се убеди, че това, което важи за древна Гърция, не важи за Средновековието, че от своя страна естетическият идеал на Средновековието бе отречен напълно от тоя на Ренесанса. Всяка епоха си има свой идеал за красота, който е резултат на конкретни условия и следователно естетиката, ако иска да бъде наука, трябва да си постави като задача да опише непредубедено и чисто емпирично законите, на които се подчиняват промените в този идеал. Такава научна естетика — пише Тен — „не осъжда, нито извинява; тя констатира и обяснява. . . , тя постъпва както ботаниката, която изучава с еднакъв интерес ту портокаловото и лавровото дърво, ту елата и брезата; тя самата е един вид ботаника, приложена не към растения, а към човешки творения.“¹

Основният закон, който формулира тази естетика, след едно такова безпристрастно изследване на фактите е, че „творбата на изкуството е определена от един ансамбъл, който е общото състояние на духа и на обкръжаващите нрави.“² Но какво представлява самата творба, в какво се състои природата на изкуството? Верен на своето време, Тен утвърждава, че изкуството изобразява външната действителност, но то не просто копира обекта с всичките му многообразни качества, а улавя само „отношенията и взаимните зависимости на частите“, които модифицира с намерение да предаде „съществения характер“ на обекта, от който произтичат всички останали черти.

3

Идеите на Огюст Конт и Иполит Тен се носеха „из въздуха“. Условието за тяхното асимилиране и разпространение бяха особено благоприятни. Френската интелигенция, дори широката публика бе готова да ги приеме като откровение, защото времето я бе научило да се отнася към всичко, което излиза под флага на науката, с особено преклонение. Това бе време на удивителни открития във всички клонове на науката, време, през което Жул Верн създаваше своите научни фантазии, убеден, че всичко, което измисля и фантазира, винаги ще стои по-долу от истината, „защото ще дойде момент, когато постиженията на науката ще надминат всяко въображение“.³

Това бе време, в което по няколко пъти в година вестниците и списанията оповестяваха с голям шум някое ново голямо научно откритие. Имената на Льоверие, Сизо, Либих, Морз, Сименс, Дарвин, Хелмхолц, Вирхоф, Райс, Пастър, Бертело бяха широко известни и се произнасяха с благоговение дори от ония, които не бяха наясно какво точно те са открили. Защото тия открития не оставаха затворени в лабораториите, нито дори във фабриките и болниците, където се прилагаха на практика, а веднага биваха изяснявани в статии и брошури. Всеки бе изпълнен с радостни предчувствия за щастливо бъдеще, в което науката не само ще разреши „вековните загадки“, върху които безпомощно се е блъскала човешката мисъл от хилядилетия, но и ще бъде преодоляна мизерията, подчинена природата, болестите отстранени. В своите статии, беседи и речи Бертело неуморно подчертаваше, че науката притежава „духовна сила, способна в най-къс срок да накара да настъпят благословените времена на равенството и братството, на единството на всички пред святия закон на труда“; с месианско

¹ Hippolyte Taine, *Philosophie d'art*, vol. I.

² Пак там, р. 49.

³ Цит. по История французской литературы, Москва, 1959, стр. 259.

въодушевление той прокламира символа на великата вяра и надежда: науката се обединява с републиката, за да подготви едно по-добро човечество. Поради това всеки бе готов да приеме като нещо напълно естествено и желателно, като основен постулат на модерната мисъл „непрекъснатата намеса на науката в духовната и икономическа област“. Можеха ли хората на изкуството, които винаги са били в авангарда на новите търсения, да не я приемат в своята, особено когато те се наричат реалисти?

Още в 1852 г., в предговора към своите „Антични поеми“ Лъоконт дьо Лил, ставайки изразител на този възторг, писа: „Изкуството и науката, дълго време разделени от несъгласуваните усилия на интелекта, трябва да се обединят тясно, ако не и да се слейт. Едното е било примитивното разкриване на идеала, скрит във външната природа; другата е била разумното изследване и бляскавото излагане на този идеал. Но изкуството е загубило тази интуитивна спонтанност или по-скоро я е изчерпало; науката ще му припомни смисъла на неговите забравени традиции, които то ще оживи отново, във форми, които му са присъщи.“¹ Подобни надежди изразява и Флобер, който впрочем е бил убеден, че тази връзка между науката и изкуството е не само възможна, но и е на път да се осъществи: „Колкото повече напредва обществото — пише той — толкова повече изкуството ще бъде научно, тъй както науката ще става артистична; двете ще се съберат отново на върха, след като са били разделени в основата.“²

Но как по-конкретно ще се осъществи това единство между науката и изкуството? Реалистите са убедени, че тяхната обща цел е гаранция за това. Нали и двете се стремят към едно и също: към истината, макар и по различен начин! Не лежи ли в основата и на двете природата? И все пак достатъчно ли е това, за да стане изкуството научно, както иска Флобер? Нима природата не е оня пункт, в който се кръстосват усилията на толкова различни творци? Кой би казал, че романтиците не се стремяха по свой начин към природно правдоподобие, когато е известна съвестността, с която един Дьолакроа изучаваше външния свят? Не бе ли той, който в своя Дневник изрази съжаление, че дагеротипът не е бил открит по-рано? А класикът Енгр не уверяваше ли Гранже, че неговият „Едип“ — една явна идеализация — е „точно копие на модела“? Не твърдеше ли той, че „изкуството не е никога на една толкова висока степен на съвършенство, освен когато прилича толкова много на природата, че човек може да го вземе за самата природа“?³ Не даде ли всичко това основание не на друг, а на Шамфлори — пламенния защитник на реализма, да заяви, че „реализмът е толкова стар, колкото и света“?

Следователно, за да стане изкуството „научно“, не е достатъчно само това, че то, заедно с науката, се стреми към истината, към вярно отразяване на природата. Необходимо е тази „истина“ да бъде постигната по един толкова обективен начин, колкото това е възможно. А това може да стане само ако то използва ония средства и методи, с които си служи науката. На първо място, това е методът на документацията. Както зад всяко научно откритие лежи един огромен процес на търсене, изследване и съпоставяне на факти, така също „истината“ в художествената творба трябва да бъде доказана, сиреч, подробно документирана.

Тази тенденция особено ярко се прояви в литературата, която по своите изразни средства стои най-близко до науката и по-специално до оная от

¹ Leconte de Lisle, Préface des Poèmes antiques.

² Flaubert, Correspondance, t. II, p. 92.

³ Цит. по Raymond Cogniat: Histoire de la peinture, t. II, Paris, 1955, p. 32.

науките, която, също както литературата, се стреми да даде вярна картина на обществения живот чрез описания на конкретни събития и човешки действия — историята. А тук вече писателите-реалисти имаха един добър пример — Балзак, чиито романи, както самият Тен отбелязва, представляват „най-големия склад на документи, който имаме върху човешката природа“. Следвайки този път, Флобер ни уверява, че той не е бил в състояние да напише дори една страница на какъвто и да било сюжет, без предварително да е събрал върху своята работна маса многобройни бележки. Към всяка личност, към всяка ситуация, която иска да изобрази, той подхожда като към научен експеримент, доставяйки си подробни сведения за предмета, за неговия начин на действие, на мислене и т. н. Тази грижа към документална точност кара Флобер да чете многобройни медицински трактати само за да опише момента на отравянето на Мадам Бовари. Във „Възпитание на чувствата“ той възстановява атмосферата в Париж между 1840 и 1851 г. и особено на революционните дни, с точност, която е учудила и възхитила историка Жорж Сорел; за да напише „Саламбо“ Флобер е трябвало да проучи 98 тома научна литература, а за последния му, недовършен роман „Бувар и Пекюше“ — около 1500! Огромна изследователска работа, която, според неговото признание пред Сент-Бьов, често е заплашвала „пиедестаът да бъде много голям за статуята“,¹ сиреч, археологическите и историческите подробности в художественото произведение да затулят от очите на читателя психологическата истина.

Този стремеж към „научност“ се изрази ярко и в творчеството на братя Гонкур, които асимилираха и развиха в една натуралистична насока различните тенденции на реалистичната доктрина: социологичният роман à la Балзак, вкусът към подробна и точна документация, според метода на Флобер, предпочитанието към картини и персонажи от всекидневния живот, към което се стремеше Шамфльоори.

Известно е, че братя Гонкур започват своята писателска дейност като историци, сиреч като хора на науката. Техните монографии: „История на френското общество през революцията и Директорията“ (1854—1855), „Интимни портрети на 18 век“ (1857), „Френското изкуство на 18 в.“ (1859) и пр. дават широка картина на френското общество от това време, изградена върху подробна документация. От 1860 г. те прилагат този метод към романа, осъществявайки вече в по-голяма степен онова единство между изкуство и наука, за което говореха Льокоонт дьо Лил и Флобер. За тях разликата между романиста и историка се състои само в това, че единият разказва настоящи, а другият — минали събития.

„Историята е роман, който е съществувал — пишат те — романът е история, която би могла да съществува. . . Една от характерните особености на нашите романи е да бъдат най-историчните романи на времето, романи, които ще доставят на историята най-истинните факти и най-истинните идеи. . . Съвременният роман се прави с документи, разказани или открити в действителността, както историята се прави с писани документи. Историците разказват за миналото; романистите разказват за настоящето.“²

В съгласие с тази концепция братя Гонкур заимствуват своите герои и истории почти винаги от действителността. „Шарл Дьоман“ е история на тяхния дебют; Рьоне Мопрен — техен приятел от детинство; Жермини Ласертьо — една от техните бавачки; Мадам Жервезе — тяхна леля; Сестра

¹ Flaubert, Correspondance, III, p. 250.

² Цит. по P. Martino, Le naturalisme français, p. 18.

Филомена е болногледачка в Руанската болница. . . Дори местата, където се разиграват разказаните истории, са видени и документираны „d'après nature“, по натура. След всеки замислен проект за нова книга двамата братя започват обстоятелни „анкети“, изследват конкретни ситуации, поведения, интериори, пейзажи и в крайна сметка натрупват такова богатство от документи, от което дълго време биха могли да черпят. Техният редовно воден „Дневник“ представлява „документална тетрадка“, в която записват всеки ден своите мисли, впечатления, срещи, визити, изрезки от вестници, разнообразна хроника, всекидневни изрази, езикови обрати, остроумия, които след това широко използват в своите произведения.

С всичко това братя Гонкур правят решителен опит да премахнат и най-малкия остатък от романтичен елемент, който дори Флобер не успя да преодолее напълно, превръщайки романа в анализ, в подробно изследване, в истински „научен експеримент“, на което ще каже няколко години по-късно Емил Зола, с други думи, превръщайки реализма в натурализъм.

4

Описаният по-горе процес се изрази най-типично в естетиката и творчеството на Емил Зола (1840—1902).

Продължавайки линията на Балзак, Флобер и братя Гонкур, Зола отива по-нататък. Увлечението му по „научност“ го кара да формулира своите идеи в специален трактат „Експерименталният роман“ (1880), в който, както намяква и самото заглавие, той си поставя за задача да обоснове идеята, че съвременният роман има право на съществуване само, ако неговите изводи почиват върху съзнателно и методично проведени експерименти, тъй както е в точните науки. В този смел опит Зола се вдъхновява не само от общия позитивен дух на времето, но и по-специално от съчиненията на известния френски физиолог и патолог Клод Бернар (1813—1878); „Въведение в експерименталната медицина“ (1865), от когото той просто заимствува идеите и почти непроменени ги пренася към областта на художествената литература. Още в началото на своето произведение Зола пише: „Тук аз би трябвало да направя само едно приспособяване, защото експерименталният метод е бил установен с чудесна сила и яснота от Клод Бернар в неговото „Въведение към изучаване на експерименталната медицина“. Тази книга, на един учен, чийто авторитет е решителен, ще ни послужи като солидна основа. Аз ще намеря в нея всички разглеждани въпроси и ще се огранича като неопровержими доказателства да приведа цитати, които ще ни бъдат необходими. Прочие, това ще бъде само една компилация от текстове; защото аз смятам по всички въпроси да се скрия зад Клод Бернар. Най-често ще ми бъде достатъчно да заменя думата „лекар“ с думата „романист“, за да направя мисълта си ясна и да ѝ предам строгостта на една научна истина.“¹

Четейки днес тия редове, човек е просто трудно да си представи силата на този научен фетишизъм, който е накарал дори една такава творческа индивидуалност като Зола да му се подчини напълно, да повярва, че Клод Бернар е дал солидна основа не само за медицината като наука, но и за разрешаването на всички проблеми, които поставя романът като разновидност на художествено творчество. Тук вече не се касае до това, каква евентуална полза би извлекло изкуството за себе си от сътрудничеството си с науката, а за превръщането му в разновидност на научното познание, нещо, което

¹ Émile Zola, *Le roman expérimental*, Nouvelle édition, Paris, 1923, pp. 1—2.

с основание би поставило въпроса за смисъла на съществуването му изобщо. Вместо това, Зола е горещо убеден, че само чрез експерименталния метод, формулиран от Клод Бернар, е възможен какъвто и да е прогрес в романа и в литературата изобщо.

Но в какво се състои този „експериментален метод“? Кои са идеите, чрез които физиологът съблазни романиста, за да го направи свой ревностен adept?

В средата на миналия век нещо естествено е било да се смята, че медицината е изкуство, в което, както във всяко изкуство, предпоставка за успех е индивидуалният талант, сиреч, щастливото съчетание на разума и интуицията. Поради това, мнозина лекари са били убедени, че тя никога не ще съумее да стане наука. В посоченото по-горе съчинение Клод Бернар се опълчва решително срещу този предразсъдък и с многобройни аргументи доказва, че медицината може да се изгради като наука само ако усвои оня метод, с който си служат позитивните науки като химията и физиката: експерименталният метод. Във връзка с това той установява едно различие, станало днес общоприето, между *наблюдение* — начин на изследване, който изучава явленията, без да ги изменя и следователно ги приема такива, каквито природата ги предлага — и *експеримент* — начин на изследване, който изменя или преиначава за известна цел естествените явления и прави да се явят те при обстоятелства или условия, при каквито природата не му ги представя. При първия случай имаме случайно събиране на факти, а при втория — методично предизвикан и непрекъснато модифициран, според волята на учения-опит. Оттук Бернар изтъква, че ученият винаги трябва да се ръководи от някаква смела идея, която ще му посочи пътя на неговото изследване, но винаги трябва да бъде готов да я изостави, ако експериментът му е дал достатъчно основания за това. Това поражда и унищожаване на хипотезите трябва да продължи дотогава, докато той стъпи на здрава почва, сиреч, докато опитът го убеди в правилността на ръководната идея. А за да стане това без излишни усилия, науката трябва да си постави за задача не да обяснява *защо* стават тия или ония явления (*le pourquoi des phénomènes*), а да се задоволи с описания на това *как* те протичат (*le comment des phénomènes*). Изходила от тия предпоставки, медицината не само ще познае строго научно явленията, които влизат в нейния предмет, с други думи, не само ще установи физиологичните условия, които обуславят едно или друго патологично явление, но вследствие на това ще може да действа съзнателно и методично върху тия условия с цел да запази здравето на индивида и да го лекува от болестите.¹

Установявайки близостта на тия идеи с естетическата концепция, която той, като ученик на Балзак, Флобер и братя Гонкур е поддържал и изразявал в своите съчинения, Зола по един доста наивен начин стига до тяхното пълно отъждествяване, очевидно въодушевен от мисълта, че пръв, благодарение на Клод Бернар е можал да приведе в ясна и кохерентна система онова, което неговите предходници и той самият са постигали досега спонтанно. В „Експерименталният роман“ той просто предава идеите на Бернар чрез обстойни цитати, които след това, с или без коментар, пренася към романа. Подобно на именития физиолог, Зола се противопоставя на всички, които са смятали и смятат, че романът е само изкуство и, че следователно няма нищо общо с науката. Той посочва примера на Балзак и

¹ Първите две глави от съчинението на Клод Бернар са преведени на български под заглавие „Пътят към познанието“, Библ. Натурфилософско четиво, № 47, София, 1929 г.

Флобер, утвърждавайки, че романът може да стане действителна наука, когато мине от фазата на наблюдението във фазата на експеримента, сиреч, когато романистът, вместо да се движи плахо и несигурно в лабиринта на човешката душа, се опре върху данните на психологията, постигнати с помощта на обективни методи, или по-точно, върху данните на физиологията, която, „както неопровержимо доказаха Огюст Конт и Тен“, на този етап на научно развитие, е по-способна да осигури на своите съждения необходимата обективност и общовалидност, чрез широко използване на експеримента. Пренасяйки към романа разликата между наблюдение и експеримент, Зола твърди, че романистът трябва да бъде наблюдател и експериментатор. Първият „дава фактите такива, каквито ги е наблюдавал, поставя изходната точка, установява солидният терен, върху който ще действуват героите и ще се развиват явленията, после се появява експериментаторът и установява опита, сиреч, раздвижва героите в един особен разказ, за да покаже, че последователността на фактите ще бъде такава, каквато я изисква изучаваният детерминизъм на явленията.¹ За изясняване на това, Зола привежда като пример образа на барон Юло в „Братовчедката Бета“ на Балзак. Фактът, който Балзак е наблюдавал, е: разоренето в семейството и обществото, до което може да доведе необузданият темперамент на един човек. Тръгнал от този наблюдаван факт, Балзак започва своя експеримент, поставяйки Юло в цяла серия изпитания и ситуации, за да покаже действието на механизма на неговата страст. „Накратко казано — заключава Зола — цялата операция се състои в това: да вземеш фактите в природата, после да изучаваш механизма на фактите, като действуваш върху тях чрез измененията на обстоятелствата и средата, без никога да се отдалечиш от законите на природата. В крайна сметка се получава познанието на човека, научното познание в неговата индивидуална и социална дейност.“²

Но Зола не стига дотук в желанието си да установи действителен паралел между работата на учения и тази на човека на изкуството. Без да се замисля върху факта, че в своя „експеримент“ романистът не ще открие повече от онова, което предварително е вложил в него, той утвърждава спокойно, повтаряйки думите на Клод Бернар, че ако романистът иска да гарантира максимална достоверност на своите изводи, ще трябва да изследва не защо, а как протичат изобразяваните човешки действия.

„Ние сме работници — пише той — ние оставяме на спекулативните теоретици това непознато на причините (*cet inconnu du pourquoi*), в което те се блъскат напразно от векове, за да се заемем с непознатото в протичането на явленията (*l'inconnu du comment*), което всеки ден намалява пред нашето изследване. Единственият идеал, който трябва да съществува за нас, романистите-експериментатори, е оня, който можем да завоюваме.“³

Ръководен от този метод, в своите романи Зола извършва една огромна по своите мащаби документационна работа. Всеки том от неговите „Ругон-Макаровци“ представлява своеобразна „анкета“, която за да задоволи амбиции на автора и обхвата на неговата програма, е трябвало да бъде изчерпателна. В своята цялост тия двайсетина „анкети“ са обхващали едва ли не всички сфери на френското общество: политическата сфера („Негово пре-

¹ Émile Zola, *Le roman expérimental*, p. 7.

² Пак там, p. 8.

³ É. Zola, *Le roman expérimental*, p. 37.

възходителство Йожен Ругон“), финансовата сфера („Пари“), безделният свят на хай-лайфа („Нана“), буржоазията („Pot-Bouille“), работниците („Вертеп“ и „Жерминал“), хората на изкуството („Творбата“), селяните („Земя“), военните („Погром“), търговците („Търбухът на Париж“), животът в провинцията („Богатството на Ругоновци“), църковните среди („Прегрешението на абат Муре“) и др.

За всеки един от своите герои (от най-важните до най-незначителните) Зола изработва специален фиш-досие, в който описва подробно неговото гражданско положение, възраст, професия, навици, здравословно състояние и т. н. След това (по метода на експеримента) поставя тия герои в средата, към която те принадлежат и която ги формира като индивиди с особена съдба. Тази „среда“ той изучава „по натура“, на самото място, където ще се разиграе действието на неговия роман; взема си подробни бележки, рисува чертежи, разпитва лица, проучва научни трудове, използва вестникарска хроника. . . Така например при написването на „Търбухът на Париж“ Зола използва многобройни описания на халите, които сам е правил по всички часове на деня, през всеки сезон и от всички възможни гледни точки; той си е начертал план на всички околни улици и квартали; посетил е всички складове, придружен от пазачите; изкачил се е на покривите; прекарал е цяла нощ в огромното тържище, за да наблюдава пристигането на стоката; изисквал е от полицията сведения за вътрешната организация на халите; направил си е копия от всички правилници и т. н. За „Прегрешението на абат Муре“ той си доставя мистични книги, чете съчиненията на испански йезуити, взема си подробни бележки от „Подражанието“, събира сведения за монашеския живот от бивши свещеници, за известно време редовно посещава църквата „Сент-Мари де Батиньол“, присъства на много литургии, държейки в ръце голям молитвеник, върху страниците на който си отбелязва движенията и жестовите на свещеника; доставя си и изучава специални учебници по църковен ритуал и т. н.¹

Но тази преизобилна документация, толкова необходима като предпоставка за реалистично творчество, пренесена в художествената творба, е заплашвала със своята огромна маса да потисне концепцията на автора. Подобно някакъв ерудит, който не пропуска нищо от онова, което знае, Зола използва целия подготвителен материал, който е натрупвал в резултат на многобройните „анкети“, от което в крайна сметка, за да употребим отново израза на Флобер, „пиедесталът се оказва много голям за статуята“, сиреч, в много от неговите романи външното описание става за сметка на психологическата истина. Защото и най-педантичното изреждане на подробностите в материалната среда само по себе си не е в състояние да разкрие същественото: психологията на един обществен тип или социална група. Тук именно експерименталният метод с цялата му огромна документация се оказва явно недостатъчен, а намерението на автора — взаимодействието между индивида, взет като сложна духовна единица и средата — неосъществено. Вместо да се подчини на задачата да се изобразява по-вярно действителността, тази дескриптивна страст се превръща в обикновен резултат на самата документация.

От друга страна, често липсата на достатъчно опит относно психологията на описвания герой или социален кръг, прави документацията не пълна и карат Зола, противно на намеренията си и цялата си естетическа концепция, да прибегва до услугите на фантазията. Така например,

¹ Вж. подробности у P. Martino: *Le naturalisme français*, II Partie, Chap. IV.