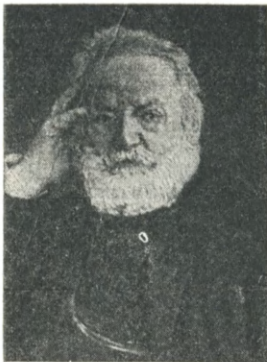


С. БРАХМАН

«ОТВЕРЖЕННЫЕ»

*Виктора Тюго*





В этой книжке подробно рассказано об одном из самых известных произведений Виктора Гюго—о его романе «Отверженные», пользующемся неизменной любовью читателей. Автор показывает, чем этот роман дорог современному читателю,—ненавистью к злу и насилию и горячей верой в добро, человечность и справедливость.



С. БРАХМАН

**«ОТВЕРЖЕННЫЕ»**

*Виктора Туго*



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»  
Москва 1968

8 И (Фр)  
Б 87

*Оформление художника*  
И. ГИРЕЛЬ

7-2-2  
216-67

---

## ПУТЬ К «ОТВЕРЖЕННЫМ»

Тридцатого июня 1861 года, стоя за пюпитром в своем рабочем кабинете — стеклянной мансарде дома Отвиль-Хауз, на острове Гернсей,— Виктор Гюго написал слово «Конец» на последней странице нового романа.

Через несколько дней брюссельский издатель Эжен Лакруа, показывая приятелю записку Гюго, присланную вместе с заключительной главой «Отверженных» и подписанную инициалом «V.», не без остроумия заметил: «Это «V.» не значит «Виктор», это «V.» значит «Победа»<sup>1</sup>.

Да, то была победа. Произведение, над которым Гюго работал три десятка лет, которого давно уже с нетерпением ожидали друзья писателя в эмиграции, его сторонники и почитатели в Париже, было наконец завершено. Первый поэт Франции, отважный борец за республику, «гернсейский изгнанник», создавший гневные строфы «Возмездия» и саркастические строки «Наполеона Малого», защитник американских негров,

---

<sup>1</sup> Имя Виктор (Victor) и французское слово «победа» (victoire) происходят от одного латинского корня.

друг Гарибальди, человек, который предпочел покинуть страстно любимую родину, но не примирился с бонапартистским режимом, сделался с этих пор в глазах читателей всего мира прежде всего автором «Отверженных».

Первая часть романа, поступившая в продажу 3 апреля 1862 года одновременно в Брюсселе и в Париже, а вскоре и в других европейских столицах, была раскуплена мгновенно, несмотря на неслыханные по тем временам тиражи. Не успела закончиться публикация во Франции, как один за другим стали появляться и переводы на иностранные языки — английский, немецкий, русский. Книга Гюго перешагнула через океан — в Соединенные Штаты, в Латинскую Америку, попала в Турцию, Индию, Японию... Началось победное шествие «Отверженных» по земному шару.

Секрет успеха романа был прост, и автор сам открыл его в предисловии-эпиграфе, сказав: «До тех пор, пока существует на земле нужда и невежество, книги, подобные этой, окажутся, быть может, не бесполезными».

Темной ночью по сиящим улицам бредет затравленный человек; все двери захлопнулись перед ним, даже дворовый пес гонит его из своей конуры... Молодая женщина, в былые дни красивая и веселая, а ныне беззубая, остриженная, больная, выходит на панель в последней отчаянной надежде прокормить свое дитя... Босой голодный ребенок, дрожа от страха перед побоями, надрываясь, тащит тяжелое ведро... Вот они, «отверженные», герои Гюго. Книга написана о них, в их защиту, и обездоленные всех стран увидели в ней, как в зеркале, свое лицо и свою судьбу.

При этом Гюго не просто рисует картины «социального ада», предлагая читателю самостоятельно составить о них суждение. Нет, он вопит о несправедливости, взывает к совести, молит о милосердии, клеймит бессердечие, рыдает над жертвами, трубит к восстанию, мечтает о лучшем будущем. Он и в романе остается гражданским поэтом, пылким лириком, политическим оратором, остается и писателем-романтиком.

Гюго, сын героической эпохи буржуазных революций, ученик просветителей, беззаветно верил в преобразующую силу слова. Он и себя считал просветителем и вожаком людей, говорил, что писатель — это «пророк», «мессия», «маяк человечества», призванный указывать народу путь в светлое будущее. «В этом много благочестия или нечестия, — писал он, — но я верю, что выполняю миссию». «Отверженные» проникнуты сознанием ответственности писателя перед народом, сознанием высокой гражданской миссии искусства. Трудно назвать другую книгу XIX века, столь же далекую от всякой «беспартийности» и бесстрастности.

Для Виктора Гюго искусство всегда было ареной идейной борьбы. Когда пятнадцатилетний поэт впервые выступил в печати, на горизонте еще полыхали зарницы Великой революции, но героическая страница истории была уже перевернута; в буржуазных гостиных имена якобинцев произносились с ужасом, Наполеон томился на острове Святой Елены, а на троне, украшенном бурбонскими лилиями, восседал ничтожный король Людовик XVIII — представитель «законной» династии, вернувшейся во Францию в обозе интервентов. Царил реакционный режим Реставрации,



впоследствии с таким презрением описанный в «Отверженных».

На первых порах юноша Гюго, находившийся под безраздельным влиянием матери, страстной роялистки и католички, принялся воспевать в звонких «классических» одах величие правящей династии. Но самостоятельность мысли и творчества пришли к нему с необыкновенной быстротой: не прошло и нескольких лет, как он уже оказался во главе «лохматого и бородатого племени» молодых романтиков — передовых писателей и художников, которые ринулись на штурм классицизма и монархии, требуя свободы искусства, а заодно и политической свободы. Живописные романтические баллады Гюго («Оды и баллады», 1826), пронизанные любовью к национальной старине, экзотические «Восточные мотивы» (1829), прославлявшие освободительную борьбу Греции против турецкого ига, открыли новые горизонты перед французской поэзией: это были неслыханные дотоле стихи, с ошеломляющими ритмами, дерзкими рифмами, полные красок и звуков живой жизни, музыки живой речи, мыслей и чувств сегодняшнего дня.

Новые пути проложил Гюго и в театре. История сохранила память о премьере его драмы «Эрнани» (25 февраля 1830 года) — этом генеральном сражении за романтический театр, которое разыгралось за четыре месяца до баррикадных сражений на парижских улицах — Июльской революции 1830 года, сокрушившей полуфеодальную монархию Бурбонов. (Гюго восторженно встретил революцию и не сразу разглядел, что плодами народной борьбы воспользовалась буржуазия, навязавшая Франции буржуазную монархию.) Каждая из восьми романтических драм Гюго, созданных между 1829 и 1842 годами, была ударом по далекому от жизни, политически благонамеренному театру.

ру «пудренных париков» — театру устаревшего к тому времени классицизма. В этих драмах не только сметены были все «правила» традиционной трагедии: обязательный античный сюжет, «три единства», строгое разграничение «высоких» и «низких» жанров; не только появились толедские клинки, широкополые шляпы, подземелья, освещенные факелами, и живая разговорная речь. Гюго со сцены бросил вызов деспотизму и неравенству: в его драмах король соперничает с «бандитом», королева отвечает взаимностью лакею, жалкий шут попирает ногою мнимый труп могущественного монарха. Герои театра Гюго — это люди без рода и племени, но гордые, отважные и благородные, а его отрицательные персонажи — это вереница алчных, бездарных вельмож, глупых, жестоких и безнравственных королей.

Исторический маскарад не обманул зрителей; премьеры «Эрнани» стала политической демонстрацией, драма «Король забавляется» была прямым откликом на республиканское восстание 1832 года (в зрительном зале распевали Марсельезу и Карманьолу), в драме «Мария Тюдор», появившейся между двумя народными восстаниями, в сентябре 1833 года, взбунтовавшийся люд Лондона дает отставку королеве, а в качестве идеального героя выведен рабочий, блузник, поднявший руку на всесильного временщика. В драме «Рюи-Блаз» (1838) плебей, оказавшись у кормила правления, олицетворяет народ, от которого только и можно ждать спасения для гбнущей страны.

Через полгода после Июльской революции, весной 1831 года Гюго опубликовал свой первый большой роман «Собор Парижской богоматери», со страниц которого хлынула поэзия исторической жизни народа. Остроконечные башенки и каменные кружева собора, пышные мистерии и публичные казни, мрачный коро-

левский замок и богатый дворянский особняк, дерзкие школяры, спесивые ратники, купцы, монахи и алхимики, нищая братия в пестрых лохмотьях, знатные дамы в конусообразных головных уборах; невежество и суеверия, пытливая мысль и темные страсти... Но и здесь читателя зачаровала не только историческая живопись, — роман весь был повернут к современности. Не короли, дворяне и церковники, а народная вольница, шумящая на площадях средневекового Парижа, в центре внимания Гюго. И пусть пленная душа народа бьется вместе с Квазимодо в каменной клетке собора, оглушенная гулом колоколов, раздавленная угнетением и невежеством, пусть гибнет вместе с Эсмеральдой, став жертвой бессердечия и изуверства высших сословий, — все равно придет час, когда «с этой вышки понесутся звуки набата, когда загрохочут пушки, когда с адским гулом рухнет башня, когда солдаты и горожане с рычанием бросятся друг на друга в смертельной схватке». Штурм народом средневекового собора Парижской богородицы предвещает взятие Бастилии в 1789 году, во время революции, и крушение феодализма.

Острым интересом к современности отмечена вся поэзия Гюго этого периода (сборники «Осенние листья», 1831; «Песни сумерек», 1835; «Внутренние голоса», 1837). Повести «Последний день приговоренного к смерти» (1828) и «Клод Гё» (1834) открыто проповедовали идеи гуманности и просвещения. Боевая публицистика Гюго, его политическая деятельность как республиканского депутата в период революции 1848 года, его блистательные речи в парламенте и, наконец, личное мужество, проявленное в момент государственного переворота 1851 года, совершенного Луи Бонапартом, и последующая эмиграция — все это было закономерным

продолжением творчества 30—40-х годов. К середине века Виктор Гюго стал глашатаем революционной демократии.

«Отверженные» как бы подводили итог этой эволюции и вместе с тем явились выражением целой литературной эпохи. Это был второй роман Гюго после «Собора Парижской богоматери». Но «Собор» вышел в разгар романтизма, в пору революционного брожения в умах, бунтарских порывов и туманных общественных идеалов. Великие реалисты делали тогда в литературе лишь первые шаги: Стендаль только что закончил «Красное и черное» (1830), у Бальзака еще не до конца сложился план «Человеческой комедии», он успел опубликовать лишь два произведения на современную тему: «Гобсек» (1830) и «Шагреновая кожа» (1831). «Отверженные» появились после революции 1848 года, в мрачные годы Второй империи, когда рухнули идеи буржуазной революционности, а новая, пролетарская революционность только набирала силу. Литературный романтизм ушел в прошлое. В пору, когда Бальзака и Стендаля уже не было в живых, когда из французской литературы исчезли героические характеры, когда лучшие люди задыхались среди буржуазной пошлости, когда Флобер с ненавистью выписывал образ аптекаря Омэ в «Госпоже Бовари», Бодлер создавал полные отчаяния фантасмагории большого города и где-то в убогой парижской мансарде молодой Эмиль Золя обдумывал свой первый «натуралистический» роман, книга Гюго — по словам Салтыкова-Щедрина — воскрешала «то тенденциозное время», когда «не только люди, но и камни вопияли о героизме и идеалах»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XIV, Гослитиздат, Л. 1936, стр. 199.

Книга, вышедшая из-под пера знаменитого писателя, конечно, сейчас же оказалась в центре внимания читателей и критики. Более того, вокруг нее разыгралась целая критическая буря. Причем поразительно было то, что разные люди усматривали в «Отверженных» совершенно разный смысл и давали этому произведению прямо противоположные истолкования.

Реакционная официальная критика Второй империи восприняла роман как вредоносное сочинение, разжигающее социальную вражду.

«Отверженные» — отрицание принципов, на которых покоится общество, опыта, подтверждающего эти принципы, институтов, которые выражают их и отражают. Если согласиться с выводами этой книги, то ничего не останется от современного социального строя... Чтобы сделать лекарство равным злу, нужно было бы не более, не менее, как низвергнуть всю постройку и начать строить заново на ровном месте», — писала правительственная газета «Конституьсьоннель».

«Вы написали, сударь... социалистический роман, содержащий призыв к беспорядку, насилию и ниспровержению. Я доказал вам, что это роман аморальный, грязный и революционный», — обращался к Гюго в памфлете «Истинные Отверженные» ренегат республики Эжен де Мирекур.

Даже друг и недавний политический единомышленник Виктора Гюго, поэт Ламартин, в «Вольном курсе литературы» осудил «Отверженных» как «книгу очень опасную по двум причинам: не только потому, что она заставляет счастливых слишком много бояться, но и

потому, что она внушает слишком много надежд несчастным».

Зато либеральные газеты (только они и представляли в те годы левое крыло французской прессы) защищали право Гюго «обнажать и врачевать раны своего века»; они утверждали, что его книга полна «благожелательности», что «она возбуждает сочувствие, но никогда не призывает к ненависти, что она не разделяет, а примиряет, она многое прощает, ибо понимает все» (газета «Ла Пресс»),— и подчеркивали «морализаторскую цель этой книги, на заглавном листе которой начертано ...слово братства и которая обращает это слово к стоящим наверху, без желания опрокинуть социальную лестницу» (газета «Сьекль»).

Таким образом, реакционная критика увидела силу новой книги Гюго и испугалась ее, а либеральная, высоко оценив роман в целом, вместе с тем восхищалась подчас наиболее слабыми его сторонами.

Интересная страница судьбы «Отверженных» связана с Россией. Не успели появиться первые томики романа во Франции, как его стали печатать в переводе сразу три крупных русских журнала, в том числе некрасовский «Современник»<sup>1</sup>. Но в тревожный 1862 год — первый год после крестьянской реформы — роман Гюго показался опасным, и публикация его была сразу же приостановлена.

Забеспокоился даже сам царь Александр II. 10 апреля 1862 года министр народного образования Головин

---

<sup>1</sup> С весны 1862 года «Отверженные» печатались в разных переводах в «Современнике» (4 и 5 книжки) под названием «Несчастные»; в «Отечественных записках» Краевского (мартовская — июньская книжки) под названием «Жалкие люди» и в «Библиотеке для чтения» Писемского (апрельская — июньская книжки) под названием «Несчастные»,

сообщал петербургскому цензурному комитету: «Государю было угодно, чтобы в случае перевода романа Victor Hugo «Les Misérables»<sup>1</sup> цензура строго рассматривала смысл разных происшествий, описанных автором с большим талантом и потому сильно воздействующих на читателя». Цензурные преследования на целых двадцать лет сделали невозможным издание «Отверженных» в России; когда же роман наконец стал выходить на русском языке, то до самой Октябрьской революции его безжалостно уродовали сокращениями и купюрами.

Но, несмотря на цензурные преследования, «Отверженные» очень скоро сделались известны русской общественности и вызвали огромный интерес. Самый факт запрещения романа привлек к нему особое внимание передовых людей. Герцен, узнав о запрещении, поместил в «Колоколе» заметку, озаглавленную «Ah! Les misérables!»<sup>2</sup>, где саркастически писал:

«Представьте себе, что наши мизерабли запретили роман Гюго!.. *Им*, верно, не понравилось описание парижских клоак, они это приняли за личность... Какое жалкое и гадкое варварство!»<sup>3</sup>

Тема обездоленного человека, «маленького человека» глубоко волновала русскую литературу. Повести Пушкина, «Шинель» Гоголя, «Фельетоны о погоде» и другие ранние стихи Некрасова («Еду ли ночью по улице темной», «Нарядная и убогая», «Несчастные»), «Бедные люди» и «Униженные и оскорбленные» Достоевского — вот тот ряд, в который включились «Отверженные», появившись в России. Близость «Отверженных» гума-

---

<sup>1</sup> Виктора Гюго «Отверженные» (*франц.*).

<sup>2</sup> Слово «misérables» буквально значит не только «несчастные», но и «жалкие», «ничтожные».

<sup>3</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XVI, АН СССР, М. 1959, стр. 242.

нистическому и социально-обличительному духу русской литературы отмечали уже французские современники Гюго. Критик Андре Ле Бретон, автор серьезного труда о русском романе, вообще не видел соответствия книге Гюго во французской литературе и единственным явлением, равноценным «Отверженным» во всей литературе Европы, считал русский социальный роман, в частности, романы Л. Толстого. Главное, что объединяло в глазах критика Гюго и Толстого, была их любовь к народу, защита униженного и отверженного человека, или, говоря его языком, «социальная жалость».

И действительно, гуманистический пафос романа Гюго сразу привлек к нему симпатии крупнейших русских писателей. Его высоко оценили Герцен, Некрасов, Щедрин, Толстой и Достоевский. При всем различии идейных позиций и творческих методов они сумели найти в «Отверженных» близкие им стороны.

Лев Толстой почувствовал за романтическими эффектами и риторикой «Отверженных» историческую и человеческую правду, нашел социальное обличение и нравственную проповедь, любовь к простым людям, а потому поставил произведение Гюго выше всего современного французского романа. В предисловии к сочинениям Мопассана он писал:

«Une vie»<sup>1</sup>—превосходный роман, не только несравненно лучший роман Мопассана, но едва ли не лучший французский роман после «Misérables» Гюго»<sup>2</sup>.

Достоевский, по его словам, « всю жизнь преклонялся » перед «Отверженными». Он писал:

«Les Misérables» я очень люблю сам. Они вышли в то время, когда вышло мое Преступление и Наказание

<sup>1</sup> «Жизнь» (франц.).

<sup>2</sup> Л. Толстой, Полн. собр. соч., т. 30, Гослитиздат, М. 1951, стр. 7.



(то есть они появились 2 года раньше). Покойник Ф. И. Тютчев, наш великий поэт, и многие тогда находили, что Преступление в Наказание несравненно выше «Misérables». Но я спорил со всеми и доказывал всем, что «Les Misérables» выше моей поэмы, и спорил искренно, от всего сердца, в чем уверен и теперь, вопреки общему мнению всех наших знатоков»<sup>1</sup>.

Столь же горячо приняла роман Гюго и русская демократическая критика. Когда-то, в период формирования эстетики «натуральной школы», романтическая ходульность и напыщенность были ее серьезными врагами. Белинский отрицательно относился не только к Гюго, Дюма и Э. Сю, но и к Бальзаку, и ко всей французской литературе этого периода, которая казалась ему натянутой, неестественной, нарочито искажающей жизнь. Но во второй половине XIX века, отстаивая принципы реализма перед лицом буржуазно-охранительной, грубо натуралистической или откровенно безыдейной литературы буржуазной Европы, передовая русская критика пересмотрела свое отношение к писателям прогрессивного романтизма. Теперь гуманистическое искусство Гюго, с его высокими нравственными идеалами, принимается как опора в борьбе с упадочными течениями. В глазах русских демократических критиков Гюго становится знаменем ушедшей в прошлое великой литературной эпохи.

«За поколением честных тружеников и борцов,— писал первый русский критик «Отверженных» Г. Е. Благодетель<sup>2</sup>,— появилось поколение разноцветных ренегатов»

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Письма в 4-х томах, т. III, Academia, 1934, стр. 264.

<sup>2</sup> Статья Благодетель «Виктор Гюго и его последний роман «Les Misérables» появилась одновременно с первыми русскими публикациями «Отверженных», в апрельской книжке журнала «Русское слово» за 1862 год.

тов и продажных писак, пустивших в биржевую спекуляцию свой образ мыслей и чувств. Традиция идеи как будто потеряла свою жизненную связь с прежними эпохами: самая умная литература, в продолжение полувека управлявшая мнением Европы... теперь наполнилась мириадами чахлах и скандалезных книжонок, от которых с отвращением отстывает самая снисходительная критика... И вот среди этого поголовного молчания и разного печатного сора выходит новая книга Гюго, напоминающая лучшие дни французской литературы. В основании этой книги лежит глубокий социальный вопрос, развиваемый в ряду потрясающих картин и в самой популярной форме, доступной чтению масс.

То же острое ощущение кризиса буржуазной культуры определило отношение к автору «Отверженных» М. Е. Салтыкова-Щедрина.

«Было время, когда во Франции господствовала беллетристика идейная, героическая,— писал он в 1880 году.— Она зажигала сердца и волновала умы... Люди сороковых годов и доселе не могут без умиления вспоминать о Жорж Санде и Викторе Гюго...»<sup>1</sup> Эту эпоху расцвета Салтыков противопоставляет «безыдейной сытости» последней четверти века, когда «современному французскому буржуа ни героизм, ни идеалы уже не под силу». Резко отмежевываясь от писателей натурализма, которые «главным образом интересуются торсом человека», Салтыков берет под защиту Гюго и Жорж Санд, против той современной литературы, которая «чтоб скрыть свою изменность, не без наглости подняла знамя реализма»<sup>2</sup>.

Однако при всем огромном и широком интересе к

<sup>1</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XIV, стр. 199.

<sup>2</sup> Там же, стр. 200.

«Отверженным» в России, здесь не было безоговорочного восхищения этой книгой. Русские литературные современники чутко отметили недостатки романа.

Уже Благовестов писал об ограниченности демократизма Гюго, приводившей к постоянным противоречиям в его политической деятельности и в творчестве: «Если шитый золотом мундир пэра стеснял Гюго, то демократическая блуза слишком широка для его плечей...» Критик утверждал, что это противоречие особенно поражает читателя «в последнем его произведении», то есть в «Отверженных».

Точно так же не приемлемы для русского демократа 60-х годов гуманистические иллюзии Гюго, его проповедь «безграничного человеколюбия» и классового мира: «Так ли сложилась общественная жизнь Европы, чтобы люди могли положиться на одну взаимную любовь друг к другу? Не видим ли мы, напротив, постоянной вражды в семействе, в государстве, в международных отношениях? Не падают ли кругом нас тысячи жертв, которых рвет и душит промышленный эгоизм, политическое честолюбие, явный и скрытый разбой сильного над слабым? Где же это идеальное человеколюбие, на котором Гюго намерен построить свой социальный эдем?»

Герцен, высказавший свое отношение к «Отверженным» в ряде писем и статей, помещенных в «Колоколе» в том же 1862 году, отдавал должное литературному и общественному значению романа Гюго, но вместе с тем отнюдь не целиком принял этот «роман-омнибус» как с идейной, так и с художественной стороны.

Достоевский писал: «Любовь моя к «Misérables» не мешает мне видеть их крупные недостатки»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Письма в 4-х томах, т. III, стр. 264.

Русская литература, давшая миру высочайшие образцы психологического реализма, естественно, не могла принять без серьезных оговорок романтическое искусство Гюго. Но в глазах Герцена и Салтыкова-Щедрина, Толстого и Достоевского «Отверженные» обладали такими достоинствами, которые во многом искупали неприемлемые для них стороны романа.

А для широких кругов русских читателей «Отверженные» стали одной из самых любимых книг.

### *ДРАМАТИЗМ ПОВСЕДНЕВНОСТИ*

Замысел книги о трагической судьбе народных масс, которых нелепое устройство буржуазного общества поставило в положение «отверженных», Гюго вынашивал с конца 20-х годов: отзвуки этого так или иначе слышатся во всех его произведениях последующих десятилетий, в стихах, драмах, прозе. Но «Отверженные» — первое крупное произведение Гюго, где народная жизнь показана прямо, без романтических иносказаний. Из испанских замков, средневековых соборов писатель перенес своих героев в современный Париж, поставил кричащие социальные вопросы, нарисовал драматичные судьбы своих современников. В одном из стихотворений 30-х годов Гюго назвал себя «звонким эхом своего времени». История «Отверженных» подтверждает справедливость этих слов.

Не успел укрепиться на престоле король-буржуа Луи-Филипп Орлеанский, как стало очевидно, что владычество чистогана непрочно. Франция еще не до конца справилась с пережитками феодализма, еще не за-

вершился промышленный переворот, а уже возникали новые проблемы: невозможность применить рабочие руки, массовое обнищание, проституция, беспризорность. Эти вопросы требовали радикального разрешения. Уже появились грозные симптомы — рабочие восстания в Лионе в 1832 и 1834 годах; эхом зазвучали выстрелы, выросли баррикады на улицах Парижа, и буржуа, переодетые в мундиры Национальной гвардии, учинили кровавую расправу над парижским народом у монастыря Сен-Мери и на улице Транснонен. Социальный вопрос оказался важнейшим вопросом жизни, открыто обсуждался в палатах и в печати; широкую популярность приобрели учения утопического социализма: недавно умершего Сен-Симона, Шарля Фурье и их учеников; путей «излечения» общества искали и «христианские социалисты».

Те же проблемы встали в центре внимания художественной литературы. Бальзак первый увидел захватывающие драмы, скрытые под оболочкой серой буржуазной повседневности. Он запечатлел уход с исторической арены аристократии и воцарение капитализма; «дьявольскую» власть золота, в жертву которому приносятся все человеческие чувства, гибель таланта, распад семейных связей, отчаянную борьбу бедняка за кусок хлеба. По свидетельству друга юности Гюго, поэта Теофиля Готье, «Шагреновая кожа» (1831) произвела впечатление разорвавшейся бомбы, потому что Бальзак впервые решился «вывести любовника, озабоченного не только тем, тронул ли он сердце своей возлюбленной, но и тем, хватает ли у него денег, чтобы заплатить за ее карету». Героями романов из современной жизни стали макаронщик Горио, бедный студент Растиньяк, парфюмер Биротто. Бальзак изобразил все слои, все классы, все уголки общества, показал идущие в нем глубинные процессы и разъедающую его ожесточенную борьбу.

Бальзак обнаружил совершенно новый источник поэзии: повседневную действительность. Это было открытием в искусстве. Мимо опыта Бальзака не прошел ни один значительный романист его времени, в том числе и Виктор Гюго. После «Человеческой комедии» уже нельзя было писать так, словно Бальзака не существовало.

Творчество Бальзака протекало в период, когда во французской литературе происходил бурный расцвет новых жанров, вызванных к жизни острым интересом к современности. С первых лет Июльской монархии начали выходить сатирические газеты «Шаривари» и «Карикатура», на страницах которых печаталось множество политико-сатирических очерков и бытовых зарисовок, принадлежавших перу популярных левых журналистов и писателей (там постоянно сотрудничал и Бальзак). Один за другим выходили из печати многотомные альманахи (например, «Новая картина Парижа», 1834—1835; «Французы в их собственном изображении», 1840—1842), состоящие из нравоописательных и сатирических очерков о современности. Широкое распространение получил жанр бытописательного очерка, так называемых «физиологий», в которых рисовались различные слои общества и типы людей различного социального положения и рода занятий: владелец недвижимости, банкир, рабочий, лавочник, солдат, крестьянин, гризетка, привратница, кухарка, водонос, сапожник, врач и пр. Здесь наметились образы героев из народа и давалось тщательное описание социальной среды. «Физиологический очерк», которому отдали в свое время дань Бальзак и многие современные ему романисты, во многом определил лицо художественной литературы 40-х годов в целом, направив ее внимание на изучение жизни и труда угнетенных людей из низов общества.

В связи с выходом в свет романа Эжена Сю «Парижские тайны» Ф. Энгельс писал в январе 1844 года: «...характер романа за последнее десятилетие претерпел полную революцию... место королей и принцев, которые прежде являлись героями подобных произведений, в настоящее время начинает занимать бедняк, презираемый класс, чья жизнь и судьба, радости и страдания составляют содержание романов; ...это новое направление среди писателей, к которому принадлежат Жорж Санд, Эжен Сю и Боз, является, несомненно, знаменем времени»<sup>1</sup>.

Решительный поворот французской литературы к современности, демократизация ее проявились, между прочим, и в том, что одновременно с Бальзаком выступил ряд романистов, чье творчество шло по иному, хотя и параллельному руслу. Социальный роман из сферы «высокой» литературы скоро спустился к массовому читателю. В 40-е годы во Франции сложился особый тип «народного романа» из жизни простых людей, романа, соединявшего приключенческую фабулу с критикой общества и социально-моралистической проповедью. «Народный роман» подхватил, в весьма упрощенной форме, витавшие в воздухе демократические и реформистские идеи, а некоторые произведения этого жанра были отмечены отчетливым, хотя и поверхностным влиянием утопического социализма.

«Народный» роман-фельетон (feuilleton — литературный листок газеты), обогативший издателей «Ла Пресс» и «Журналь де Деба», создавший всеевропейскую славу Александру Дюма и Эжену Сю, заступил место «готического», или «страшного», романа 20-х годов и, заимст-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, стр. 542. (Боз — псевдоним Чарльза Диккенса.)

вовав его приемы, перенес их на изображение современности. Еще недавно публика парижских бульваров зачитывалась историями кровавых преступлений, совершавшихся в средневековых замках, где привидения предков оберегали честь романтической красавицы (в «Отверженных» любительницей такого чтива является кабатчица Тенардье). А ныне самой распространенной литературной темой стали нищета и горести народных масс. Соблазненные гризетки, уличные оборванцы, беглые каторжники, раскаявшиеся воры, богачи, переодетые в лохмотья, сыплющие благодеяниями и спасающие в последнюю минуту угнетенную невинность, переходили из романа в роман, из газеты в газету. То и дело на страницах романа-фельетона возникала идеальная ферма, хозяин которой устраивает райскую жизнь для поселян, либо фабрика, где капиталист и рабочие по-братски делят доходы. Один за другим появились длинные «романы с продолжением»: «Записки дьявола» Фредерика Сулье (1837—1838), «Парижские тайны» (1842) и «Вечный Жид» (1844—1845) Эжена Сю, «Граф Монте-Кристо» (1844—1845) А. Дюма, десятки подражаний «Парижским тайнам» — всякого рода «Могикане Парижа». «Невидимки Парижа», «Драмы Парижа», «Рабы Парижа», — наконец, «Тайны народа» (1849—1856) того же Э. Сю и «Марсельские тайны» (1862) начинающего Эмиля Золя.

Вслед за Бальзаком роман-фельетон черпал поэзию из повседневной действительности. Оказалось, что незачем искать захватывающую фабулу и необыкновенные страсти в экзотических странах и далеких эпохах, что гораздо интереснее читать о том, что ежечасно происходит вокруг тебя. «Ибо,— как писал Гюго в «Отверженных»,— в мелкой борьбе совершается много великих подвигов. В ней столько примеров упорного и скрытого мужества, шаг за шагом невидимо отражающего роко-



вой натиск лишений и низких соблазнов. В ней одерживаются благородные, но тайные победы, которых ни один глаз не видит, молва не восхваляет, трубный глас не приветствует. Жизнь, несчастье, одиночество, заброшенность — вот поле битвы, выдвигающее собственных героев, безвестных, но иной раз превосходящих величием самых прославленных».

Романы-фельетоны в изобилии рисовали читателю картины такой борьбы. Вот в жалкой лачуге на парижской окраине собралась к ужину семья бедняка и делит на четверых одну-единственную большую картофелину. Вот честный рабочий после тяжелого трудового дня спешит домой, в пустую, но опрятную комнату под самой крышей, где его поджидает любящая старушка мать, которой не на что приготовить для него обед. Вот из чердачного оконца, где стоит горшок с розмарином и чирикает в клетке канарейка, виднеется головка юной труженицы: она шьет, напевая, от зари до зари, чтобы заработать несколько жалких су. И, оказывается, нельзя оторваться от книги, пока не узнаешь, вышла ли эта девушка за своего жениха, работягу-ремесленника, удалось ли другому бедняку раздобыть уголь, чтобы спасти от смерти больного ребенка; оказывается, разбитое стекло, угасший очаг, пустой карман, порванные башмаки могут быть для человека страшнее, чем привидения и разбойники в масках, а невзгоды бедняка волнуют больше, чем самые необычайные приключения.

Творчество Бальзака, как и Стендаля, было безжалостно аналитично. Оно не оставляло иллюзий ни в отношении общественной жизни, ни в отношении человека буржуазного общества. Чувство сострадания, «социальной жалости» не было главным в творчестве французских реалистов. Жалость к социально униженному

человеку, теплоту и сочувствие к нему, столь близкие Диккенсу и Достоевскому, во Франции можно было найти в то время лишь у писателей, испытавших влияние утопического социализма и связанных с «народной» литературой, таких, как Жорж Санд и Эжен Сю (недаром Энгельс называет этих романистов рядом с Диккенсом!), и у многочисленных авторов социальных романов-фельетонов.

В этом была сила, новизна газетного романа и причина его популярности. Роман-фельетон поэтизировал каждодневное существование простого человека, утверждал его достоинство, воспевал добродетель гризетки, усердие ремесленника, неподкупность портье, коммерческую честность мелкого лавочника; он брал под защиту людей, ставших жертвами бесчеловечных порядков буржуазного общества и скатившихся на социальное дно. Наконец, как и бульварная мелодрама, он создавал иллюзию разрешения социальных противоречий, предлагая в качестве рецепта богатым филантропию, а бедным — терпение и трудолюбие. Быстрый расцвет романа-фельетона был одним из проявлений общественного подъема в десятилетие, предшествовавшее революции 1848 года. Реакционная критика приписывала ему пагубное влияние на нравы и даже видела в его распространении одну из причин революции.

В сороковые годы, когда уже сложился тип писателя-профессионала, живущего на доходы от своих сочинений и поставленного в материальную зависимость от газеты, с популярностью романа-фельетона приходилось считаться, ибо он создавал конкуренцию на литературном рынке и прививал определенные вкусы читателям. Не только демократические идеи газетного романа, не только введенные им в обиход сюжеты, типы и характеры, но и его художественные особенности оказали

влияние на самых серьезных писателей: простота и общедоступность формы, композиция, обусловленная требованием газеты (ряд самостоятельных эпизодов), увлекательная фабула, мелодраматические положения, экзотика городских трущоб и в том числе использование языка социального дна — аргю.

Гюго начал писать «Отверженных» вскоре после провала на сцене его драмы «Бургграфы», в середине 40-х годов. Это были годы сенсационного успеха «Парижских тайн» Эжена Сю, которые печатались на страницах «Журналь де Деба» в течение 1842—1843 годов, и Гюго начал свой роман под свежим впечатлением от этого успеха. Одновременно, в тех же 1842—1843 годах, в газете «Ла Пресс» появился в виде отдельных фельетонов роман Бальзака «Блеск и нищета куртизанок», в котором возникли те же проблемы и сюжетные положения, что и в «Парижских тайнах» (хотя и в ином освещении). Вскоре (в 1848—1856 годах) Эжен Сю публикует «Тайны народа», запрещенные цензурой Наполеона III; в разгар работы Гюго над последней редакцией «Отверженных» появляются первые части «Похождений Рокамболя» Понсон де Террайля («Драмы Парижа», 1858—1859). Нет ничего удивительного, что в романе Гюго мы находим многочисленные совпадения, параллели, а иногда и заимствования колоритных деталей из этих произведений. Отпечаток романа-фельетона лежит на «Блеске и нищете куртизанок» Бальзака, так же как на «Отверженных» Гюго. Разумеется, и Бальзак и Гюго использовали лишь внешние черты и приемы этого жанра, переосмыслив их в иных творческих целях; и, однако, ни один крупный французский писатель XIX века не был так тесно связан со стихией низовой, «народной» литературы, с

мелодрамой и романом-фельетоном, как Гюго. Вне этой связи «Отверженные» непонятны.

Сохранился первоначальный план романа Гюго, помеченный 1840 годом (он назывался тогда не «Отверженные», а «Нищета» — «La Misère»):

*История святого*  
*История мужчины*  
*История женщины*  
*История куклы.*

Иными словами, с самого начала существовали епископ, Жан Вальжан, Фантина и Козетта. (Все они тогда носили другие имена.) На примере судьбы трех народных героев должны были раскрываться три вопиющие проблемы буржуазного общества: безработица, проституция и беспризорность. Французский социальный роман 40-х годов XIX века строился по преимуществу на тех же проблемах и образах, персонажи «Отверженных» имели множество литературных собратьев. Судьба Жана Вальжана повторялась много раз у Э. Сю, Дюма, по-иному — у Бальзака; кабатчица Тенардьиха очень похожа на такую же мучительницу детей Сычиху у Сю («Парижские тайны»), на жутковатую тетку Вотрена («Блеск и нищета куртизанок» Бальзака); жизнь маленькой Козетты почти полностью совпадает с детством героини «Парижских тайн» — Флер де Мари, которую, как и Козетту, тоже прозвали Жаворонком. Почти в каждом романе того времени была своя Фантина, своя Эпонина, свой благотворитель, свои злодеи и служители закона. Гюго совершенно открыто подхватывал популярные образы, приемы, элементы фабулы газетных романов.

И, однако, всякий читатель уже с первых страниц чувствует, что «Отверженные» — это не просто еще один вариант знакомой темы, что содержание книги не сводится к сюжету и что в ней есть нечто большее, высоко поднимающее ее над увлекательными, но, в сущности, довольно плоскими по мысли романами-фельетонами. Действительно, Гюго лишь отталкивался от литературной традиции — он ставил себе задачу совсем иного масштаба; конкретные вопросы жизни общества, живые образы людей, захватывающая фабула — лишь одна сторона произведения; за всем этим стоит грандиозная панорама эпохи, а за нею возникает вопрос о судьбах народа, человечества, морально-философские проблемы, общие вопросы бытия.

Для французского романтизма, сложившегося в эпоху больших общественных потрясений, был характерен острый интерес к истории, стремление охватить в едином творческом порыве весь мир, «разгадать тайну вселенной»; иными словами, романтики стремились средствами своего искусства осмыслить исторические сдвиги, принесенные Великой французской революцией.

Виктор Гюго живо чувствовал дыхание исторического процесса и хотел его объяснить. В десятилетия, когда создавались «Отверженные», во Франции не утихали социальные бури, вызывая отголоски по всей Европе. И естественно, что Гюго, в числе других выдающихся людей своего времени, размышлял над судьбами общества. Не случайно он задумал «Отверженных» перед революцией 1830 года и возобновил работу над заброшенным романом после поражения революции 1848 года.

К моменту опубликования романа окончательно сложились взгляды Гюго на мир и человека — взгляды, которые легли в основу всего дальнейшего его творчества.

От просветителей XVIII века, через посредство утопических социалистов, Гюго унаследовал две важнейших идеи: о доброй природе человека и о прогрессе. Эти идеи получили у него своеобразное романтическое истолкование.

Мир представлялся Виктору Гюго ареной ожесточенной борьбы двух извечных начал — добра и зла, света и тьмы, плоти и духа. Эту борьбу он видит везде: в природе, в обществе и в самом человеке. Исход ее предрешен доброй волей провидения, которому подвластно все во вселенной, от круговорота светил до мельчайшего движения человеческой души: зло обречено, добро восторжествует. В нравственном отношении мир расколот, но вместе с тем он един, ибо сокровенная сущность бытия состоит в прогрессе. Жизнь человечества, как и жизнь вселенной, — это непреодолимое движение по восходящей, от зла к добру, от мрака к свету, от уродливого прошлого — к прекрасному будущему. Накануне выхода «Отверженных» в одной из политических речей 1860 года Гюго говорил: «Прогресс есть не что иное, как выражение закона тяготения. Кто же смог бы остановить его? О деспоты, я бросаю вам вызов, остановите падающий камень, остановите поток, остановите лавину, остановите Италию, остановите 1789 год, остановите мир, устремленный богом к свету».

Итак, социальные катастрофы, войны, революции — это только этапы нравственного прогресса. Реакция подобна лодке, плывущей против течения: она не в силах повернуть вспять могучее движение вод.

Идеал красоты, добра и социальной справедливости

совпадает, добро и есть цель прогресса, путеводная звезда человечества: «Сегодня идеал — это еле различимая в высоте светящаяся точка»; но «среди всех чудовищных глыб мрака, грозно сгрудившихся вокруг него, он не в большей опасности, чем звезда в пасти туч» («Отверженные»).

Каким же образом идеал воцарится на земле? Отвечая на этот вопрос, Гюго шел по стопам утопического социализма: новая эра наступит в результате нравственного совершенствования человечества, когда победят идеи братства, справедливости, милосердия. Целые главы «Отверженных» заполнены восторженной декламацией, в которой раскрывается ослепительная красота будущего (например, в речи Анжольраса, в главе «Какой горизонт открывается с высоты баррикады»).

Гюго не был глубоким философом, прозорливым историком и политиком; но в нем говорило великодушное сердце, пылкий гуманизм, искреннее сочувствие угнетенным и любовь к политической свободе, которую, начиная с 1848 года и до конца жизни, олицетворяла в его глазах буржуазно-демократическая республика. После монархического переворота 1851 года он объявил себя социалистом.

Правда, это был наивный и поверхностный социализм, сводившийся к требованиям политического равенства и демократических реформ, — всеобщее голосование, свобода слова, бесплатное обучение, отмена смертной казни... Никакого другого социализма Гюго не признавал. Он не придавал значения экономическим вопросам и никогда не отвергал частной собственности; он только хотел, «чтобы каждый гражданин без исключения был собственником» и чтобы «никто не был хозяином», и простодушно призывал «ограничить пищеварительный социализм» ради «социализма идеала»

(в «Отверженных» эта программа изложена, в частности, в главе «Трещины под основанием»).

Все социальные бедствия связывались в сознании Гюго с ненавистным ему бонапартистским режимом, ему казалось, что, если бы удалось установить политическую свободу, осуществить «Декларацию прав человека и гражданина», провозглашенную еще в 1789 году, то это бы уже и было началом социализма. Но ведь в годы создания «Отверженных» борьба за демократию была действительной, реальной исторической задачей, республику во Франции еще предстояло завоевать. И великодушные мечтания Гюго о всеобщем братстве людей во многом отражали борьбу народа, истинный ход истории. При этом Гюго был близок к социалистам-утопистам своей пламенной верой в прогресс, в безграничные возможности человеческого духа, в освободительную силу знания. Человек уже укротил трех страшных химер древности — три стихии, создав паровоз, пароход и воздушный шар; когда-нибудь он подчинит себе все силы природы и лишь тогда освободится до конца: «Наука осуществит величественное видение поэтов — создание социально-прекрасного».

Вся эта грандиозная перспектива заключена Виктором Гюго в рамки романа «Отверженные»: «Книга, лежащая перед глазами читателя, представляет собой от начала до конца в целом и в частности... путь от зла к добру, от неправого к справедливому, от лжи к истине, от ночи к дню, от вожделений к совести, от тлена к жизни, от зверских инстинктов к понятию долга, от ада к небесам, от небытия к богу. Исходная точка — материя, конечный пункт — душа. В начале чудовище, в конце — ангел».



Чем ближе подходил Гюго к завершению своей книги, тем большее значение он ей придавал. К началу 60-х годов он стал рассматривать «Отверженных» как вторую часть трилогии о Человеке, первую книгу которой должен был составлять «Собор Парижской богородицы», а последнюю «Труженики моря» (1866). По мысли автора, эти три произведения показывают борьбу человека против судьбы в ее тройном облике: религиозных суеверий, социальной несправедливости и непокоренной природы. Гюго включал в «Отверженных» все новые главы, описания, авторские отступления, размышления о прошлом и будущем, о мирном прогрессе и революции, о монастырях и религии; он утверждал, что «темой книги является бесконечность», неоднократно называл ее «современным Евангелием» и даже собирался написать к ней философское введение в двух частях: «Бог» и «Душа».

В «Отверженных» отразилось тяготение Гюго периода творческой зрелости к тому, чтобы растворять все жанры, будь то проза, стихи или драма, в лиро-эпической форме. Ни один из его поздних романов не укладывается в традиционные рамки: «Труженики моря» звучат то как поэма о море, то как сказ о богатыре; «Человек, который смеется» — как романтическая баллада; «Девяносто третий год» — как героический эпос. Вслед за трилогией о Человеке была задумана новая эпопея в прозе — трилогия об Обществе («Аристократия» — «Монархия» — «Народ»), для которой и предназначались два последних романа. Меняется и драматургия Гюго. После провала в 1842 году на сцене «Бург-

графов», представляющих собою скорее эпопею в диалогах, чем драму в собственном смысле слова, Гюго отошел от театра; его драматургия 60-х годов («Театр на свободе») лишь условно может быть отнесена к этому жанру.

С тысяча восемьсот пятьдесят девятого года до конца жизни Гюго работал над громадным поэтическим циклом «Легенда веков», своего рода лирическим эпосом; перед читателем проходит здесь весь путь человечества от Зла к Добру, вся история, облеченная в романтические образы, расцвеченная всеми красками буйной фантазии поэта; сюжетные стихотворения и поэмы перемежаются с философскими и собственно лирическими. «Возмездие» — это, в сущности, тоже единое художественное целое, с единым сюжетом, где сплелись все поэтические жанры: политическая сатира, гражданская и философская лирика. В стихотворных сборниках Гюго этих лет трудно найти лирику в «чистом» виде; поэт разрывает узкий круг интимных переживаний, он постоянно чувствует себя слитым с другими людьми, с народом, с его интересами и судьбой.

В «Отверженных» эта черта Гюго-художника выступает особенно ясно. Современники отмечали своеобразную «энциклопедичность» романа, видели в нем осуществление романтического принципа «все во всем».

Непосредственная тема «Отверженных» — современная жизнь; в романе изображены события, отделенные от первых читателей немногими годами, действуют знакомые им люди, подняты вопросы, волновавшие общественное мнение тех лет. В пределах одного произведения Гюго хотел сделать то, что сделал Бальзак в десятках романов «Человеческой комедии», — нарисовать панораму общества своего времени. Но при всем страстном интересе к современности Гюго подходил к ней

совсем иначе, чем Бальзак. Социальная жизнь для него лишь частное проявление нравственного бытия человечества; конкретные вопросы жизни Франции 30-х годов XIX века, к которым приурочено действие, сводятся к отвлеченным «вечным» вопросам, за житейской борьбой его героев всегда стоит борьба Добра и Зла.

В «Отверженных» содержится широкое художественное обобщение, но строится оно по методу, прямо противоположному методу реалистического искусства. Бальзак, создавая типические характеры и обстоятельства своей эпохи, постепенно углублялся в социальную действительность и силой своего художественного прозрения доходил до понимания законов, управляющих капиталистическим обществом. Гюго же, по мере обобщения, все больше отрывается от конкретной действительности, уходит в поэтический мир, где царят отвлеченные нравственные законы. По сути дела, он не столько воссоздает жизнь своего времени, сколько преобразует ее, творит некий другой, романтический мир. Герои «Отверженных» — это не просто люди, которые живут, любят, страдают, борются, вызывая живое сочувствие в душе читателя; они одновременно и носители общих идей, они воплощают различные стороны нравственной жизни народа.

Читая «Отверженных», все время ощущаешь «двуплановость» повествования. За крутыми поворотами интриги возникают сказка, легенда, евангельская притча; за реальными людьми XIX века — героические образы Данте, Библии, античности. Действие как бы постоянно происходит на фоне грандиозного движения человечества к идеалу, и, внезапно озаряемые светом высшей нравственной истины, фигуры людей словно отбрасывают на этот экран увеличенные до гигантских размеров тени.

Социальный роман накладывается на эпопею.

Вот Гюго заглянул в «тайники совести» своего героя, бывшего каторжника, и что же он увидел?

«Есть зрелище, более величественное, чем море,— это небо; есть зрелище, более величественное, чем небо,— это сокровенная глубь души. Создать поэму человеческой совести, пусть даже совести одного человека, хотя бы ничтожнейшего из людей,— это значит слить воедино все эпопей в одну высшую и законченную героическую поэму... загляните в эту душу, загляните в этот мрак. Там под наружным безмолвием происходят поединки гигантов, как у Гомера, схватки драконов с гидрами, там сонмища призраков, как у Мильтона, и фантазмагорические круги, как у Данте».

А вот как выглядит в «Отверженных» сражение горстки республиканцев с отрядом королевских войск в рабочем предместье Парижа:

«Не хватает слов, чтобы описать весь ужас этой минуты. Участники адской схватки потеряли человеческий образ. То уже не гиганты бились с великанами: картина напоминала скорее Мильтона и Данте, чем Гомера. Нападали дьяволы, защищались призраки. Это был героизм, принявший чудовищный облик».

Гюго не менее чутко, чем Бальзак, ощущает бурление жизни, ее драматизм, но все многообразие действительности укладывается для него между полюсами добра и зла, все сложнейшие переплетения противоречий в конечном счете сводятся к борьбе этих двух начал. Всякий отдельный факт сейчас же получает нравственную оценку, а значит, и свое определенное место на ступенях прогресса. Поэтому в «Отверженных», как и в ранних романтических произведениях Гюго, главным принципом его художественного мышления остается *антитеза*.

Мир предстает ему в грандиозных и упрощенных очер-

таниях, в резких контрастах, в чередованиях света и мрака. Ему незнакомы оттенки и переходы. Его пейзажи солнечны или трагичны, людские страсти доведены до крайнего напряжения, характеры складываются только из пороков либо из добродетелей. Контрастны персонажи «Отверженных» (Жан Вальжан — Тенардьё, епископ Мириель — Жавер), контрастны их чувства (любовь и ненависть, злоба и доброта); судьба их строится на взлетах и падениях, душевная борьба — на колебаниях между двумя противоположными решениями. Жан Вальжан с галер попадает в кресло мэра, оттуда снова на каторгу; из парижской трущобы — в монастырь; он обретает и вновь теряет Козетту. Та из запуганной сиротки превращается в обожаемую дочь почтенного отца; Мариус, наоборот, из богатого наследника — в нищего студента, а затем — в преуспевающего адвоката. Узнав, что вместо него по ошибке арестован старик Шанматье, Жан Вальжан вынужден выбирать «между агонией своего счастья и агонией своей добродетели»: выдать себя и вернуться на каторгу либо допустить гибель невинного человека, — «остаться в раю и там стать демоном; вернуться в ад и там стать ангелом». Мариус, обнаружив, что отвратительный вымогатель Жондрет, заманивший в ловушку отца его возлюбленной, и есть тот самый Тенардьё, который будто бы спас его собственного отца, завещавшего сыну найти и отблагодарить спасителя, лихорадочно думает: «Неужели нужно предать жертву и пощадить убийцу?.. Изменить ли заветам отца или допустить свершиться преступлению?» Жавер, спасенный от расстрела Жапом Вальжаном, которого он так долго преследовал и наконец захватил, мечется между служебным долгом, повелевающим передать преступника властям, и долгом нравственным, требующим отплатить добром за добро.

Само развитие фабулы в «Отверженных» строится на резких переходах от одной сюжетной линии к другой, от главы к главе, противоположной по настроению. За идиллической историей «Праведника» (епископа) следует трагическое «Падение» (история каторжника); от легкомысленной загородной прогулки четырех гризеток — переход к мрачным страницам, рисующим гибель Фантины; от стремительного напряжения полицейской охоты за Жаном Вальжаном — к тишине монастырского сада; после «Идиллии улицы Плюме» — «Эпопея улицы Сен-Дени».

Антитезами пронизано все повествование. Жан Вальжан ускользает с баррикады, спустившись через люк в клоаку. «В самом центре города Жан Вальжан скрылся из города и в мгновение ока, лишь приподняв и захлопнув крышку, перешел от дневного света к непроглядному мраку, от полудня к полуночи, от шума к тишине, от вихря и грома к покою гробницы... от неминуемой гибели к полной безопасности». Но через полстраницы положение снова меняется: «Вместо пылающего вихря битвы — пещера, полная миазмов и ловушек, вместо хаоса — клоака. Из одного круга ада Жан Вальжан попал в другой».

В этом нагромождении антитез, которое сводится к главной антитезе — Добра и Зла, как бы проявляется нравственная расколотость мира. Но содержание жизни для Гюго состоит не только в борьбе контрастов, но и в движении к идеалу; и это выражает второй важнейший прием его искусства — *гротеск*.

Еще в знаменитом предисловии к драме «Кромвель» (1826), ставшем «скрижалями романтизма», Гюго потребовал включить в сферу искусства наряду с возвышенно-прекрасным и низменно-безобразное, «гротескное», которое было запретно для классицизма. Гротеск — это

те социальные уродства, то низменное, звериное начало жизни, которое в ходе прогресса обречено на исчезновение, на растворение в добре. Поэтому в самом безобразии Гюго видит зерно прекрасного, в жестоком сердце — дремлющую человечность, в несовершенном общественном устройстве — очертания гармонического будущего, и даже в нечистотах парижской клоаки он провидит сочные травы, тучные стада, здоровую, радостную жизнь, в которую они преобразятся, пройдя через созидательный круговорот природы. Нет такого самого мрачного жизненного явления, которое казалось бы Гюго безнадежным. Так, не пугают его и «социальные нечистоты» — нравственно искалеченные люди общественного дна: это порождения «мрака». «Что же нужно, чтобы эти оборотни исчезли? Свет. Потоки света. Ни одна летучая мышь не выносит лучей зари. Залейте же светом общественное подzemелье».

Мир «Отверженных» согрет этим пристрастным взглядом автора, этой верой в конечную победу добра; идеи Гюго живут не только в изображенных им людях, но и в живой и мертвой природе, которую он рисует с той же любовью, пользуясь теми же образами, видя в ней ту же моральную борьбу. И улицы старого Парижа, его трущобы, его баррикады оживают под пером Гюго, как ожили химеры «Собора Парижской богородицы» и океан в «Тружениках моря». Длинные описания, «отступления», занимающие чуть ли не половину всего текста «Отверженных», не являются поэтому чем-то чужеродным сюжету, а сливаются с ним в одно созвучие, образуя панораму жизни, полной движения, разнообразия и драматизма. Лирико-эпическая стихия заливают страницы «Отверженных», размывая жанровые рамки социального романа, и мы явственно слышим, как сквозь разногласный шум повседневности вешает торжественный глас эпи-

ческого поэта. Недаром Гюго так часто вспоминает Данте. Он сопоставлял свой роман с произведением великого итальянца; как сообщают в своем «Дневнике» братья Гонкуры, Гюго, завершив работу над «Отверженными», сказал: «Данте создал ад посредством поэзии, я же попытался создать его из материалов современной жизни». На материале социальной жизни своего времени Гюго создал роман-эпопею.

К «Отверженным» нельзя подходить с той же меркой, что и к произведениям реалистического искусства. Гюго легко упрекнуть в неправдоподобии, схематизме, напыщенности. Характеры его героев обрисованы общими контурами и даны раз навсегда (нельзя же считать «развитием» превращение Вальжана в Мадлена или маленькой Козетты в «мадемуазель Фюшлеван», — это просто замена одного образа другим). Словно не доверяя способности читателя самому разобраться в действии, Гюго подробно комментирует поступки действующих лиц; почти никогда он не подвергает анализу душевное состояние героя, как сделал бы писатель-реалист, он просто иллюстрирует это состояние потоком метафор, порою развернутых на целую главу (например, глава «Буря под черепом», рисующая душевные терзания Жана Вальжана, узнавшего, что вместо него арестован другой человек); автор вмешивается в действие, поворачивает его наперекор логике, конструирует искусственные положения (чего стоит одна сцена засады в лачуге Горбо!). Он сталкивает и разлучает героев при самых необычайных обстоятельствах, заставляет их молчать, когда их счастье зависит от одного слова, и говорить, когда логика требует молчания; он приписывает им свои мысли, заставляет их выражаться своим языком. Каждый монолог в романе, от жалоб аре-



стованной Фантины, размышлений Жана Вальжана и до речей епископа и вдохновенной декламации Анжольраса,— все это, по сути дела, лирические авторские излияния, выдержанные в одной и той же стилевой манере, со всем арсеналом ритмичности, образности и риторических фигур, характерных для Гюго, поэта и оратора. Проявляя большую заботу о «документальности» — то есть достоверности исторических фактов в романе, Гюго в то же время выказывает полную беспечность в отношении правдоподобия фабулы, нагромождает мелодраматические сцены рядом с правдивыми картинами социальной жизни и историческими полотнами. Словом, в романе царит безудержный авторский произвол.

Это, как и многие другие недостатки с точки зрения реалистического искусства, является такой же неотъемлемой особенностью романтического искусства Гюго, как его гражданский пафос, откровенная публицистичность, живописное мастерство и огромная сила воображения. В «Отверженных» нет беспощадного социального анализа и гениальной проницательности Бальзака; по сравнению с «Человеческой комедией» объяснение жизни общества здесь выглядит порою наивно. Но здесь есть своя романтическая правда. Своеобразие этого произведения Гюго состоит в поэтическом взгляде на мир, в эпической величавости, в пламенном гуманизме, который окрашивает лирическим волнением каждую страницу, придает особую значительность каждому образу и поднимает картину народной жизни до высокой романтики. Сам автор писал: «...пропорции здесь огромные, ибо в это произведение целиком вмещается великан Человек. Отсюда — открывающиеся во все стороны широкие горизонты. Вокруг горы должен быть воздух».

## МУРАВЕЙ, НО ГИГАНТ

Особый угол художественного зрения Гюго, глядящего на мир сквозь призму нравственной идеи, находит выражение в созданных им литературных характерах. Несмотря на то что писатель постоянно защищал и прославлял Человека, он, в сущности, оставляет в стороне конкретного человека, личность, стоявшую в центре внимания большинства романтиков. Уже в ранних произведениях Гюго герои только иллюстрировали примером своей судьбы заранее установленный социально-философский тезис. Но в драмах и в «Соборе» романтический герой был окружен ореолом физической или нравственной исключительности: он был «не такой, как все», одинокий и непонятый во враждебном мире,— Рюи-Блаз среди испанских грандов, Квазимодо среди толпы горожан.

Персонажи «Отверженных» потеряли и эти внешние особенности; на первый взгляд они — рядовые, «обыкновенные» люди. Но это только кажется. На самом деле они так же романтически преображены, как и тот мир, в котором они действуют. По большей части герои «Отверженных» (особенно центральные персонажи) — это герои-символы, носители авторских идей. Гюго не стремится раскрыть их душевную жизнь, проникнуть в глубины психики; он выделяет лишь те стороны личности, которые помогают ему раскрыть идею. Поэтому и упрощаются характеры его героев: каждый из них интересен не сам по себе, не как личность, а как часть и выражение судеб многих, народа. Но эти судьбы так трагичны, вопросы, тревожащие писателя, так мучительны, что читатель «Отверженных» забывает обо всех авторских схемах. Мы трепещем за героев в минуту опасности, разделяем

их горести, радуемся их победам, любим и ненавидим по воле автора.

В центре «Отверженных» — образ Жана Вальжана, олицетворяющий «весь народ целиком». «Произведение в целом,— писал Гюго в частном письме (1861),— тяготеет к одному центральному персонажу. Это своего рода планетная система вокруг одной гигантской души, собравшей в себе все социальные бедствия современности».

Забитый трудом бедняк крадет кусок хлеба для своей семьи, потому что лишен возможности его заработать. За это его отправляют на каторгу, а по возвращении он оказывается навеки выброшенным из «порядочного» общества. Он обречен на одиночество и гибель.

История Жана Вальжана превращается в притчу о страдальческой судьбе народа:

«Если бы автору удалось излить свою душу и вложить в эту книгу все, что теснится у него в голове, кем был бы тогда Жан Вальжан? Он был бы неким Иовом современного мира, и гноище его — непоправимое, невозвратимое, невыразимый позор, социальное проклятие, еще и по сей час записанное в законе» (Набросок предисловия).

В другой заметке к роману Гюго писал: «Я попытался рассказать историю одного из тех муравьев, которых невольно и незаметно для себя давит на своем пути социальный закон... Часто весь народ целиком олицетворяется в этих неприметных и величавых существах, коих попирают ногами. Часто тот, кто является муравьем в мире материальном, оказывается гигантом в мире моральном».

Такими «моральными гигантами» являются все любимые герои Гюго, отверженные, униженные, сброшенные на дно общества: звонарь Квазимодо, лакей Рюи-Блаз, рыбак Жильят, скоморох Гуинпен. В «Отверженных»

целый ряд персонажей призван раскрыть духовное величие угнетенных. Бывший крестьянин становится благодетелем целого края, фабричная работница совершает подвиги материнства, уличная девчонка Эпонина проявляет высшее самоотречение в любви, маленький бродяга Гаврош умирает как герой за народное дело. Раскрыть вопиющее несоответствие между духовными возможностями человека и его фактическим положением в обществе или, выражаясь языком Гюго, между «моральным» и «материальным» миром — такова задача книги.

Демократический пафос «Отверженных» ярко проявился в этом нравственном противопоставлении народа буржуазному обществу. И смысл его очень хорошо поняла реакционная критика, которая писала, что, раз Гюго изображает проститутку, можно быть уверенным, что она окажется героиней, а если в его романе действует представитель власти, то он непременно будет тупым или корыстным.

Гюго не определяет достаточно ясно, что он понимает под «народом»; во всяком случае, классовый критерий здесь отсутствует (да и в самой действительности в ту пору — пору незавершенности буржуазно-демократической революции — классовые грани казались еще неясными, зыбкими); народ для Гюго понятие не столько социальное, сколько нравственное: в его сознании все светлое и человеческое связывается с народом; все темное и жестокое — с верхушкой общества. И хотя ему кажется, что «буржуазия — это не класс», что вовсе не частная собственность, а «эгоизм» и «невежество» причина всех бедствий и неурядиц наблюдаемого им мира, все же получается так, что грань между добрыми и злыми в романе Гюго совпадает с гранью, разделяющей богатых и бедных, эксплуататоров и эксплуатируемых. И это решительно отличает «Отверженных» от тех плоско-морализа-

торских романов Эжена Сю или А. Дюма, где добросердечные богачи и добродетельные бедняки объединяются против нарушающих законы «злодеев».

Ни разу в жизни Гюго не пел хвалу личному деловому преуспеянию. Напротив, он полон романтического презрения к сытым торгашам, о чем свидетельствует почти флюберовская зарисовка в «Отверженных» буржуа и его сына, кормящих лебедей в Люксембургском саду. Те, кого Гюго называет «народом», начисто лишены буржуазного своекорыстия. Несмотря на туманность социальной программы Гюго, ясно, что все надежды на будущее связываются для него с угнетенными, с народом. Народ и добро для Гюго — синонимы; зло же антинародно.

Фигура главного народного героя «Отверженных», Жана Вальжана, поражает своим величием. От него веет силой, и физической и душевной, рядом с ним другие люди кажутся ниже ростом. Это образ эпического масштаба, под стать героям народных сказаний, и Гюго с полным правом называет его «гигантской душой».

Рисуя первый портрет Вальжана, Гюго выделяет в нем прежде всего внешние признаки социальной отверженности: усталый путник в нищенской одежде, с остриженной головой каторжника и запущенной бородой, «с загорелым, обветренным лицом, покрытым крупными каплями пота», «после целого дня ходьбы», тяжело опираясь на огромную суковатую палку, вступает на тихие улицы провинциального городка. Через несколько страниц портрет углубляется. Мы узнаем, что в выражении лица Вальжана есть «скорбный оттенок, придаваемый длительной привычкой к страданию», что у него «мужественный, энергичный и грустный профиль. Это лицо производило какое-то странное двойственное впечатление: сначала оно казалось смиренным, а под конец суровым.

Глаза из-под бровей сверкали, словно пламя из-под кучи валежника».

Эта прорывающаяся душевная сила сперва находит себе выход в протесте и озлоблении. Постучав в дом епископа, «он вошел, сделал шаг вперед и остановился, не закрывая за собой двери. На плече у него висел ранец, в руке он держал палку, выражение глаз было жестокое, дерзкое, усталое и злобное».

Но, пережив душевное потрясение от встречи с епископом и вступив на путь добра, Жан Вальжан предстает в ином облике — в ореоле душевной красоты и нравственного превосходства над окружающими: «У него были седые волосы, серьезный взгляд, загорелая кожа рабочего, задумчивое лицо философа. Обычно он носил широкополую шляпу и длинный редингот из толстого сукна, застегнутый доверху».

На всем протяжении романа в Жане Вальжане ощущается высокое достоинство, скрытая глубина; в его суровости и замкнутости есть некая влекущая тайна, он внушает невольное уважение и симпатию. Как фабрикант и мэр он прославился деловитостью и справедливостью. В нем воплощена народная мудрость, он все знает и все умеет: изобретает способ производства дешевого стекляруса, учит крестьян, как уничтожить тлю во ржи, как выводить сорняки с полей, как охранять от крыс кроличий садок, использовать зелень и волокна крапивы. «Приложите к крапиве хоть немного труда,— говорит он,— и она станет полезной; но ею пренебрегают, и она становится вредной. Тогда ее убивают. Как много есть еще людей, похожих на крапиву!.. Запомните, друзья мои: нет ни дурных трав, ни дурных людей. Есть только дурные хозяева». Он обладает сказочной физической мощью: может выполнять работу за четверых, на каторге снискал прозвище «Жан Домкрат», став мэром,

«поднимал упавшую лошадь, вытаскивал увязшее колесо, останавливал, схватив за рога, вырвавшегося быка». Ему под силу выломать железный брус из спинки кровати, поднять плечом груженую телегу, вскарабкаться по отвесной стене, пережить погребение заживо, прижечь самому себе руку каленым железом. Точно так же под силу ему преодолеть все душевные муки, тяжкие несчастья, неразрешимые проблемы, которые обрушивает на него автор. Он находит выход из самых невероятных положений и постоянно остается жив, ибо вечно жив народ.

У него, по сути дела, нет единого портрета: то это Жан Вальжан — каторжник, то «господин мэр Мадлен», то «господин Белый», то Урбан Фошлеван, — он показан с разных сторон, словно бы в разных ипостасях. Поэтому, в отличие от всех других персонажей «Отверженных», Жан Вальжан, воплощающий «весь народ целиком», не запоминается в лицо; он воспринимается главным образом через его внутреннюю драму, через его социальную трагедию.

Вместо единого внешнего портрета Гюго находит удивительно яркие образы для передачи душевного состояния Жана Вальжана, его нравственных страданий. На каторге он доведен до полного отчаяния: «Если бы зерно проса, попавшее под мельничный жернов, могло думать, у него, наверно, были бы те же мысли, что и у Жана Вальжана». В течение девятнадцати лет каторги он упорно повторяет бессмысленные попытки побега: «он убегал стремительно, как убегает волк, который вдруг заметил, что его клетка открыта». Встретившись с человеческим отношением со стороны епископа, он «совсем перестал понимать, что с ним происходит», он «ошеломлен и как бы ослеплен», «подобно сове, увидевшей вдруг восход солнца». Нельзя забыть Жана Вальжана, наступившего ногой, обутой в подбитый железом башмак, на монетку

маленького савойяра, а потом в отчаянии рыдающего на придорожном камне; и страшную ночь «бури под черепом», на протяжении которой Жан Вальжан поседел как лунь,— ночь накануне суда над ошибочно арестованным вместо него Шанматье; и брачную ночь Козетты, когда Вальжан принимает решение открыть Мариусу свое истинное лицо; и покинутого любимой дочерью одиноко угасающего старика.

Но как ни тяжела жизнь Жана Вальжана, она глубоко осмысленна, потому что он живет не для себя, а для других людей. Эгоизм ему совершенно чужд, он не знает ни алчности, ни честолюбия. Железную волю, силу духа, стальные мускулы он употребляет для помощи слабым и несправедливо обиженным. Так или иначе он помогает всем героям «Отверженных»: Фантине, Козетте, Мариусу, Анжольрасу.

Голос нравственного долга перед людьми в душе Вальжана столь могуч, что, повинаясь ему, он готов принести в жертву свое личное благополучие: он спасает раздавленного телегой старика, хотя знает, что вызовет этим подозрения Жавера; отдает себя в руки правосудия, чтобы избавить от вечной каторги полоумного бродягу; обрекает себя на одинокую старость, устраивая счастье Козетты. Он не может быть счастлив, если это счастье держится на несчастье другого. Все это дается ему нелегко, не без мучительных колебаний и внутренней борьбы. Однако нравственные терзания, душевная борьба — удел людей духовно полноценных, по мысли Гюго, тех, кто принадлежит к народу. Для какого-нибудь Тенардье нравственных проблем не существует. Но несправедливость общества обрушивается именно на этих полноценных людей.

Не удивительно, что, создавая образ «Иова современного мира», Гюго выбрал человека, обвиненного в наруше-



нии законов буржуазного общества. Едва закрепив свое историческое господство, буржуазное государство обнаружило свою антинародность; подлинное искусство не могло больше воспевать служение государству, и всякое отступление от его законов стало рассматривать как социальный бунт. Романтизм всех стран наводнил литературу образами гордых отщепенцев и благородных разбойников, бросающих вызов обществу. Стендаль искал прототипов для своих героев в уголовной хронике; Бальзак однажды обмолвился, что истинный героизм можно встретить только на галерах. Гюго — автор «Отверженных», уже в третий раз обратившись к тюрьме и каторге, после Приговоренного к смерти и Клода Гё создал Жана Вальжана.

Герои Гюго — преступники поневоле. Клод Гё — рядовой человек из народа, смысленный и работающий, но «судьба бросила его в общество так плохо устроенное, что он кончает воровством; общество бросило его в тюрьму так плохо устроенную, что он кончает убийством». То же самое происходит и с Жаном Вальжаном, который с трагической фатальностью приведен к положению преступника, вопреки своей натуре.

Гюго, вслед за социалистами-утопистами, обвиняет буржуазное общество в том, что оно не развивает светлые стороны личности, а, напротив, подавляет их, извращает добрую природу человека. Поэтому ответственность за его судьбу возлагается на общество, а борьба человека против общества получает моральное оправдание. Так в «Клоде Гё» убийство рабочим тюремного надзирателя изображено как акт восстановления социальной справедливости. Клод совершает убийство не в порыве гнева, а сознательно и обдуманно. Когда товарищи по тюрьме спрашивают его о причине его молчаливой сосредоточенности, он отвечает: «Я сужу кое-кого». Присудив надзи-

рателя к смерти, Клод приводит в исполнение приговор так же спокойно, как это вскоре сделает с ним самим государственный палач. Ведь для Гюго существуют два рода законов и два различных понятия о справедливости. Общество судит Клода, исходя из одного, Клод судит общество — основываясь на другом.

Почти в то же время, когда была создана повесть «Клод Гё», Гюго решительно противопоставил справедливость и правосудие в «Соборе Парижской богородицы»: Эсмеральда и Квазимодо тоже жертвы неправого суда. Квазимодо в конце романа тоже взбунтовался против общества, тоже судил своего господина Клода Фролло, вынес ему приговор и покарал его.

И Жан Вальжан, попавший на каторгу, спрашивает себя, имеет ли право общество «навсегда зажать несчастного человека в тиски между недостатком и чрезмерностью, недостатком работы и чрезмерностью наказания». «Поставив и разрешив эти вопросы, он стал судить общество и осудил его. Он присудил его к своей ненависти».

Так Гюго нащупывает истинные причины трагедии своего героя, коренящиеся глубоко в частнособственническом укладе. Но он не доводит свою догадку до конца. И тут мы подходим к главному идейному противоречию «Отверженных», позволившему современникам по-разному понимать эту книгу. С одной стороны, оценивая буржуазное общество с народной точки зрения, Гюго подвергает его разрушительной социальной критике; но, с другой стороны, он стремится сгладить им же самим нарисованную картину действительности, проповедует всеобъемлющую гуманность и всеобщее братство. Гюго постоянно колеблется между народной и буржуазной моралью, и там, где ему удается возвыситься над этой

последней, он одерживает крупнейшие свои художественные победы.

Но сам Гюго исходит из некоей «абсолютной», общечеловеческой морали и вместе со своими героями судит общество за отклонение от нее. Для Гюго закрыто то обстоятельство, что несоответствие между «моральным» и «материальным» миром (иными словами, между гуманистическими декларациями буржуазии в ту пору, когда она возглавляла борьбу народа против феодализма, и бесчеловечностью той же буржуазии, ставшей владыкой Франции после утверждения капитализма) — это не отступление от «высшей» морали, не измена ей; что в этом лишь выражается лицемерие буржуазного общества. Ибо мораль, казавшаяся общечеловеческой в 1789 году и продолжавшая оставаться такой для Гюго в 1862 году, была на самом деле классовой, буржуазной моралью. Гюго не видел, что общество, в котором погибли Жан Вальжан и Фантина, поддерживается жонглированием «абсолютными» категориями добра и зла, столь дорогими его сердцу.

Социальная несправедливость вызывала глубокое возмущение Гюго, все его герои, начиная от юношеских романов и драм, восстают против общества. Бунт превращает в героя вчерашнего раба — негра Бюга Жаргалья, придает высокое достоинство лакею — Рюи Блазу, поднимает Квазимодо из состояния полуживотного до уровня человека. Клод Гё не случайно носит то же имя (Gueux), что и нидерландские повстанцы, «гёзы»: оно означает не только Клод Бедняк, но и Клод Бунтарь. Привлекательность образа Жана Вальжана в первых частях «Отверженных» тоже в немалой мере определяется тем, что он восстал против вопиющей несправедливости, совершенной по отношению к нему обществом. Но тут же вступает в действие «абсолютная» мораль, и автор начи-

нает искать путей установления классового мира. В «Клоде Гё» он призывает «просвещать голову человека из народа, чтобы отпала необходимость рубить ее». В «Отверженных» сталкивает Вальжана с епископом Мириелем, который гасит его бунтарский порыв, заставив посмотреть на самого себя как на преступника.

Сокровенную сущность «абсолютной» морали очень хорошо выразил Бальзак устами каторжника Вотрена, который цинично заявляет: «Добродетелей нет, есть обстоятельства». Для Бальзака Вотрен не больший преступник, чем какой-нибудь банкир Нусинген, и с глубокой иронией он показывает, как «раскаявшийся» «Фигаро каторги» поступает на службу в полицию. Но Жан Вальжан вместе со своим автором остается в плену моральной догмы. Всю жизнь он несет бремя своего вынужденного преступления, хранит как напоминание о нем монету, украденную у маленького савойяра, и подсвечники епископа. Он безропотно принимает все удары судьбы, и лишь перед смертью незримое присутствие епископа дает ему знать, что искупление завершено. Таким образом, начав с протеста против социальной несправедливости, Гюго кончает восхвалением христианского смирения и покорности своего героя.

Это было встречено с одобрением французской либеральной критикой, но вызвало решительные возражения со стороны русских революционных демократов. Г. Е. Благосветлов отмечал, что Гюго «как будто и сам испугался своего «Злосчастливого» и решился реставрировать его... поэтому вся вторая половина портрета вышла очень неправильной и насильственно сколоченной».

А. И. Герцен писал в 1862 году в «Колоколе»: «В Жане Вальжане нам только понятна его внешняя борьба доброго, несчастного зверя, травмированного целым гончим обществом. Внутренняя борьба его для нас остается

посторонней; этот сильный человек мышцами и волей, в сущности, чрезвычайно слабый человек. Святой каторжник, Илья Муромец из тулонских галер, акробат в пятьдесят лет и влюбленный мальчик чуть не в шестьдесят, он исполнен суеверия. Он верует в клеймо на плече; он верует в приговор; он верует, что он отверженный человек, оттого что тридцать лет назад украл хлеб, да и то не для себя. Его добродетель — болезненное раскаяние; его любовь — старческая ревность. Натянутое существование его поднимается до истинно трагического значения только в конце книги, от бездушной ограниченности Козеттина мужа и безграничной неблагодарности ее самой»<sup>1</sup>.

Глубина высказывания Герцена особенно разительна на фоне отзывов французских современников Гюго, которые умилялись именно тем, что было наиболее слабым в образе Жана Вальжана. Герцен пронизательно отметил в этом образе противоречие, в котором выразилось противоречие всей книги: с одной стороны, бунт, с другой — смирение. Но судил он о герое «Отверженных» так, словно это персонаж реалистического романа. В самом деле, если подойти к Вальжану с меркой реализма, мы вынуждены будем согласиться с Герценом: «перерождение» Жана Вальжана противоречит логике реалистического искусства. Богатырски сильный народный характер, намеченный в начале романа, не нуждается в христианской морали, она навязана Жану Вальжану автором, так же как навязана логике его судьбы случайная встреча с епископом. Кротость в духе библейского Иова не вытекает из духовного облика Жана Вальжана — каторжника, из всей его прошлой жизни; озлобленный крестьянин, с которым мы встретились на первых страницах

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XVI, стр. 154.

книги, в дальнейшем бесследно исчезает, уступая место мэру Мадлену и филантропу Фошлевану. Если читать «Отверженных» как реалистический роман, то невозможно соединить в своем воображении Жана Вальжана, покорно угасающего от тоски и одиночества в финале книги, и Жана Вальжана, совершающего дерзкие побеги с каторги, проявляющего чудеса силы, ловкости, изобретательности в единоборстве с Жавером, побеждающего бандитов и выносящего раненого с республиканской баррикады через зловещий лабиринт парижской клоаки. Но «Отверженные» — не реалистический роман, и единство образа Жана Вальжана, как было уже сказано, состоит не в цельности правдиво нарисованного характера, а в том социально-обличительном и нравственном пафосе, который несет в себе этот персонаж-символ.

### *НЕСОСТОЯВШИЙСЯ БУРЖУА*

Образ Жана Вальжана показывает, что человек от природы тянется к добру. Зловещая фигура Тенардье появляется с ним рядом потому, что для Гюго существует и извечное зло. Эти персонажи противоположны — и в то же время дополняют друг друга. Один — жертва внешних обстоятельств, другой — органически порочен; один борется против зла в себе и других и преодолевает его — другой несет зло в себе и распространяет его вокруг. Гюго снова отмечает несовпадение между «моральным» и «материальным» миром: по видимости Тенардье «порядочный человек», а Жан Вальжан — преступник; на самом деле Вальжан — олицетворенное добро, а настоящий злодей — Тенардье.

Противопоставление начинается с первой же встречи героев. Приняв Жана Вальжана за бедняка, чета Тенардье встречает его пренебрежительно, ибо расценивает людей по их общественному положению. Однако очень скоро соотношение меняется, и «Тенардье понял, что имеет дело с кем-то очень сильным» (разумеется, речь идет о духовной силе). В дальнейшем судьба обоих героев развивается параллельно, тесно переплетается и приводит в конце романа к полной моральной реабилитации Вальжана и к полному разоблачению Тенардье.

Эти два персонажа — не просто хороший человек и плохой человек; в них противопоставлены два различных жизненных принципа: человеколюбие и эгоизм, которые в глазах Гюго являются главными факторами общественных противоречий. Носитель человечности — народ, воплощенный в Вальжане. Тенардье — это не народ (хотя он тоже «отверженный»); напротив, это живое воплощение стяжательства, лицемерия, всеобщей вражды, характерных для буржуазного строя и губительных для народа.

Автор метко называет Тенардье «несостоявшимся буржуа». Это прежде всего хищник: у него маленькое, юркое тело, лисьи повадки, «свирепый и пронизательный профиль человека-стервятника». «У него... одна мысль: разбогатеть». Коммерцию он понимает как грабеж и вымогательство: «обдирать мужчин, ошипывать женщин, очищать детей... заставить путешественника платить за все, вплоть до мух, проглоченных его собакой!» Он придерживается циничной философии эгоизма и чистогана: «Господин барон,— говорит он Мариусу,— эгоизм — закон этого мира... Собака бедняка лает на богатого, собака богача лает на бедняка. Каждый за себя. Интерес — вот цель людей. Золото — вот магнит».

Эта житейская философия отражает не только мо-

ральную извращенность самого Тенардье, но и действительное состояние общества, тот «дьявольский круговорот частных интересов», который Бальзак показал в «Человеческой комедии». Понимая это, Гюго пытается противопоставить поступкам Тенардье поступки Жана Вальжана. Тенардье начинает свою карьеру с кражи, и вся его жизнь — это непрерывная цепь эгоистических и преступных действий ради личного обогащения. Жан Вальжан под именем Мадлена наживает капитал «честным» путем (в основе его — техническое изобретение) и использует свое богатство для того, чтобы построить некую утопическую фабрику и облагодетельствовать других тружеников. Для Гюго Вальжан подает пример моральной деятельности в рамках буржуазного общества, а Тенардье — антиморальной. Но помимо воли автора эти два образа не утверждают буржуазную мораль, а разоблачают ее лицемерие. Потому что «идеальный капиталист» Мадлен является носителем ее деклараций, а Тенардье — хищнической и преступной буржуазной практики.

В этом расчленении снова сказалась особенность художественного зрения Гюго: обостренно чувствуя расколотость буржуазного мира, он не осмысляет взаимопроникновение противоречий, а лишь фиксирует их в застывших антитезах.

Однако чуткость художника предостерегла Гюго от плоской морализации, от фальшивой идиллии примиренных труда и капитала. Еще до революции 1848 года, когда писались главы о мэре Мадлене, вера в социальное реформаторство пошатнулась. К моменту же опубликования романа, через полтора десятка лет, оно было уже достаточно скомпрометировано ходом истории. И если Гюго в политических выступлениях продолжал говорить о «братстве», о классовом мире, то в «Отверженных»



художественная правда взяла свое: Тенардые, в наказание за пороки, разоряется, но и «честный капиталист» гибнет вместе со своей фабрикой, которая существовала не под охраной буржуазного общества, а наперекор ему, как некое инородное тело в его организме.

Больше того, классовые противоречия проникают даже на идеальную фабрику. Не кто иной, как ее владелец Мадлен выбрасывает на улицу Фантину и становится прямым виновником ее падения и гибели. Она так и смотрит на Мадлена: классовый инстинкт подсказывает Фантине, что главный враг не полицейский, а сам предприниматель, хозяин: «Это чудовище мэр, этот старый подлец мэр виноват во всем!» — кричит она и плюет ему в лицо. Дальнейшие сцены изменяют ее мнение о папаше Мадлене, но Фантина все же погибает. И ее гибель обнаруживает всю несостоятельность деятельности героя: попытка поддерживать «строгие нравы» среди рабочих на практике приводит к насаждению безнравственности; лицемерие буржуазной морали превратило трудолюбивую «девушку-мать» в проститутку.

Вторично Гюго-художник побеждает Гюго-моралиста в случае с Тенардые. Мариусу не удалось нравственно возродить бывшего «сержанта Ватерлоо», делая ему добро; Тенардые как был, так и остался подлецом: на деньги Мариуса он становится работником в Америке.

Положение «несостоявшегося буржуа» делает Тенардые врагом общества, которое он считает виновником своих жизненных неудач. Но это вражда особая. Поскольку сам Тенардые воплощает волчьи законы этого общества и пронизан его бесчеловечностью, то и протест его столь же бесчеловечен: «Он был зол на весь род человеческий», «в нем пылала глубокая ненависть», он «всегда готов обрушить на первого встречного... все разочарования, банкротства и бедствия своей жизни».

Так, из выразителя общества Тенардые превращается в мстителя обществу, причем мстит ему его же собственным оружием. Вслед за Тенардые в роман входят обитатели «третьего трюма» — уголовная банда «Петушиный час», символ социального распада и разложения.

Создав образ Тенардые, Гюго проявил зоркость, позволившую ему увидеть истинное лицо окружающего мира. Но это зрелище пугает самого писателя, который хотел только «улучшения», а не уничтожения капитализма, и побуждает его искать сдерживающие и созидательные силы, которые могли бы спасти буржуазное общество от разрушения.

### *БРУТ В ШКУРЕ ВИДОКА*

На первый взгляд такой спасительной силой могли бы стать твердые законы. Но Гюго отвергает эту возможность, ибо ясно видит, что буржуазное законодательство искажает понятие добра и порождает зло: «Каторга создает каторжника».

Бесчеловечные законы общества олицетворены в образе Жавера. Закон превратился в мертвую догму, он оторван от жизни и приносит человека в жертву своей непогрешимости: «Идеал Жавера состоял не в том, чтобы быть человечным, великим, а в том, чтобы быть безупречным». Узость, жестокая ограниченность закона выражаются в психике Жавера, которая сводится к двум чувствам: «уважение к власти и ненависть к бунту», — подчеркивается его внешностью (топорная фигура, наглухо застегнутый сюртук, надвинутая на глаза шляпа, огромная палка, лицо бульдога, улыбка тигра). Весь смысл его

жизни в том, чтобы «следить и выслеживать». Именно под сенью Жавера расцветают пороки и преступления, воплощенные в Тенардье.

К моменту появления Жавера французская литература знала уже немало полицейских агентов, от героя сенсационных записок сыщика Видока до персонажей, действующих в произведениях Бальзака, Дюма-отца, в ряде приключенческих «полицейских» романов. Установилась уже традиция особого полупочтительного-полупрезрительного отношения к сыщику: с одной стороны, он привлекал своей проникательностью, находчивостью, отвагой, с другой стороны, литература указывала на его двусмысленное положение стража и лакея закона, которое создавало своего рода моральную «отверженность». Двойственное отношение литературы к «больному нравственной проказой (говоря словами Гюго), кого толпа называет шпионом, народ — ищейкой, власть — агентом», закономерно в свете того развенчания в XIX веке идеи высокого служения государству, которое уже было отмечено выше. В полицейском агенте отражается аморальность охраняемого им общества, и действия его столь же предосудительны, как действия преступников, которых он преследует. Поэтому они так легко меняются местами. «Записки Видока» (1828) впервые показали, как агент закона рождается из преступника, у которого нет иного пути примирения с обществом. Путь от каторги до полиции повторил бальзаковский Вотрен. Сходными мотивами объясняет Гюго и карьеру Жавера: «Он заметил, что общество беспощадно удерживает вне своих границ людей двух разрядов: тех, кто на него нападает, и тех, кто его охраняет; он мог выбирать только между этими двумя положениями. Он поступил в полицию».

Но тут сходство кончается. Жавер поразил уже первых читателей неожиданным поворотом знакомого об-

раза: Жавер — настоящий жрец закона, не запятанный грязью буржуазного мира: «Он был шпионом, как бывают священником... Олицетворение беспощадного долга, полиция, понятая так, как спартанцы понимали Спарту, неумолимый страж, свирепая порядочность, сыщик, изваянный из мрамора, Брут в шкуре Видока».

Образ Жавера строится по принципу романтического гротеска, он передает уродливую извращенность социального мира, где души и предметы приобретают безобразные звериные очертания. Так же как каменные химеры собора держат в плену светлые чувства людей, отравляют изуверством любовь Клода Фролло, как вопль народа о справедливости превращается в отвратительную гримасу смеха на лице Гуинплена, так и в «Отверженных» честное служение обществу выступает в облике рычащего бульдога. Безупречность и рвение Жавера обесцениваются ложной их направленностью, он поражен своего рода нравственной слепотой: служа буржуазному государству, он всю жизнь считал себя стражем законности и справедливости, но на самом деле был защитником беззакония и несправедливости. Обнаружив это противоречие, Жавер кончает самоубийством.

Его смерть означает поражение ложного правопорядка перед лицом верховной гуманности. Но она означает также и гибель иллюзий гражданской героики. Поэтому в глазах Гюго смерть Жавера — это и капитуляция, и частичная его реабилитация. Но только в глазах Гюго, втайне питавшего уважение к буржуазному «порядку», а не в глазах читателя. Логика художественной правды не позволила писателю превратить полицейского шпиона в «героя долга». Сторожевой пес буржуазного общества Жавер вызывает в читателе лишь чувство отвращения. Герцен писал, что отказывается «понимать такие идеалы, как Жан Вальжан, и сочувствовать таким героям поли-

ции, как Жавер. Жавер для нас просто отвратителен. Вероятно, Гюго не думал, чертя эту совершенно национальную фигуру шакала порядка, какое клеймо он выжиг на плече своей «прелестной Франции»<sup>1</sup>.

Несмотря на то что Жавер, как и полагалось сыщику по литературной традиции, наделен необычайной памятью, особым полицейским чутьем, силен, отважен и ловок; что он устраивает засады, неожиданно вырастает на пути преступников и узнает их под гримом и масками и т. д., — несмотря на все это, Жавер почти полностью живет в «верхнем», обобщенном плане романа. Он подчинен отвлеченной символике долга, у него, по сути дела, нет индивидуальности. Эта отвлеченность неизбежна, поскольку сам замысел образа идеального носителя несправедливого закона был парадоксален и не имел почвы в жизни. С Жавером литература обогатилась новым оригинальным типом-символом, но не новым человеческим характером.

### *ЕПИСКОП С ДЕРЕВЯННЫМ ПОСОХОМ*

Итак, заклеив эгоизм в лице Тенардье, Гюго показывает, что и ложное самоотречение Жавера приносит только один вред. Служению обществу Гюго противопоставляет служение людям, Жаверу — епископа Мириеля, который олицетворяет в глазах писателя спасительную идею человечности. Ведь именно епископ, а не Жавер, сумел духовно воскресить Жана Вальжана.

Так же как доброта Эсмеральды, единственной, кто

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XVI, стр. 154.

пожалел Квазимодо в минуту его величайшего унижения, открыла ему светлый мир человеческой взаимопомощи и любви, так и доброта епископа сокрушила стены одиночества и отчаяния, окружавшие несчастного каторжника.

Образ епископа исполнен для Гюго огромного смысла, это апостол его «современного Евангелия», его моральный идеал, носитель мудрости и правды, чуждый всему официальному укладу жизни. Символ веры епископа — всеобъемлющая гуманность. Он равно жалеет чахлое растение, безобразное насекомое и отверженного обществом человека:

«Братья мои, имейте жалость! Посмотрите, как страдают вокруг вас...» «Общество виновато в том, что не дает бесплатного обучения. Оно отвечает за распространяемое им невежество. Преступник не тот, кто грешит, а тот, кто создает мрак» — вот каковы мысли епископа; они расходятся с идеями буржуазного общества, но очень похожи на социальные идеи самого Виктора Гюго.

Примечательно, что Жан Вальжан, нравственно воскресенный добротой епископа, отнюдь не возвращается в лоно общества, а снова сталкивается с ним. Но слепое озлобление каторжника превращается под влиянием преосвященного Бьенвеню в сознательное неприятие действительности как она есть и желание улучшить жизнь. Вальжан — фабрикант и филантроп продолжает дело, начатое епископом в его приходе.

Может показаться неожиданным, что Гюго выбрал в качестве рупора своих идей священника. Как раз в 30-е и 40-е годы, когда создавался образ Мириеля, передовая общественность Франции вела открытую кампанию против католической церкви, на которую опирались силы европейской реакции. Да и сам Гюго уже нарисовал к этому времени обличительные фигуры «кардинала-палача» Ришелье («Марион Делорм») и архидьякона Клода

Фролло, начав этим самым долголетнюю борьбу против католической церкви, плодом которой были написанные им под старость драма об инквизиторе Торквемаде и сатирическая поэма «Папа». Создав епископа Мириеля, Гюго не только не изменил себе, а, напротив, сделал новый шаг в обличении католицизма, потому что каждый штрих в фигуре этого идеального священнослужителя — укор реально существующим церковникам. Так же как общественная деятельность епископа отличается от деятельности официальных лиц, так и его религия отличается от официального культа, что вызвало ожесточенные нападки на Гюго со стороны католической прессы. Подобно утопическим социалистам, облакавшим свои учения в форму некоей новой «социальной религии», Гюго пытался истолковать в евангельском духе политические декларации Великой французской революции и сделать епископа Мириеля поборником Свободы, Равенства и Братства.

В «Отверженных» вопросам религии посвящены не только главы о епископе, но и два специальных раздела: «В скобках» и «Малый Пикпюс», где обличается монашество. Однако, клеймя монастырь как паразитическое учреждение, как пережиток феодальной рутины, рассадник безделья и лени, Гюго весьма отчетливо намечает границы своего антиклерикализма, который никогда не переходит в антирелигиозность. В вопросах религии он стоял все на тех же позициях расплывчатой гуманности; он протестовал против изуверства и мракобесия, против злоупотреблений церкви, против нелепостей и уродств религиозного фанатизма, но он за «Религию» против «религий». Гюго остался верен своему учителю, Ж.-Ж. Руссо: божество для него — это тот высший нравственный принцип, то Добро, к которому естественным образом стремится «человеческая душа». В своем романе он отвергает мертвую догму католицизма, так же

как и окостеневшую догму закона, и обеим им противопоставляет живую человечность в лице епископа.

В применении к епископу Мириелю в особенности бесполезно ставить вопрос о типичности характера. Этот образ откровенно строился вразрез с жизненными наблюдениями, как некий искомый идеал. По свидетельству самого автора, «епископ Мириель — персонаж чисто вымышленный, и католические газеты имели основание находить его неправдоподобным» (частное письмо). Он стилизован в духе старинных церковных легенд о кротких святых времен раннего христианства, о праведниках, творящих чудеса силой своей душевной чистоты. «Чтобы найти что-либо подобное этой фигуре, — писал Гюго в одном из набросков к «Отверженным», — надо углубиться в почти сказочные для нас времена епископов с деревянным посохом».

В историю епископа Мириеля вплетаются сказочные мотивы: он душа своего прихода, простой люд прозвал его Бьенвеню (Желанным); на дверях его дома нет запоров, днем и ночью стучится в них богач и бедняк, чтобы оставить или принять милостыню. Народная любовь служит ему охраной, разбойники дарят ему драгоценности. Он раздает свое жалованье нищим, устраивает больницу в епископском дворце, ходит пешком, носит потертую рясу, питается хлебом и молоком, сам возделывает свой сад. Встреча епископа с Жаном Вальжаном и вся история пробуждения человеческих чувств в загнанном и озверелом каторжнике — это последнее «чудо», совершенное преосвященным Бьенвеню, — выдержаны в тонах поэтического иносказания и стоят поэтому неизмеримо выше плоско-нравоучительных сцен раскаяния преступников в «Тайнах Парижа» Эжена Сю.

Но Гюго сам чувствовал, что крайняя идеализация епископа грозит лишить этот образ убедительности, и



стремился оживить епископа, наделив его маленькими слабостями, пристрастиями, даже чудачествами (как это делал со своими положительными героями Диккенс). Однако эти внешние «характерные» черточки не заменяют характера. Более того, самыми неудачными оказались как раз те страницы, на которых Гюго делает попытки перевести своего героя из плана нравственной символики в план реальности. Тут вдруг слышится фальшивая нога, появляется некоторая искусственность и даже слащавость.

Знаменательно, что русская демократическая критика единодушно отвергла епископа Мириеля. С одной стороны, неприемлемой была идея смирения перед угнетением и несправедливостью, которую русские современники прежде всего увидели в этом персонаже. С другой стороны, столь же чуждым оказался русской литературе романтический метод, по которому построен образ епископа. Так, например, Тургенев весьма резко высказался по поводу инсценировки «Отверженных» в Париже (1878):

«Какая это ложь! Везде ложь, от начала до конца все фальшиво, все высказываемые чувства, от первого до последнего... Хоть бы эта сцена, где священник отдает Жан Вальжану подсвечники. А это, например: Жан Вальжан приходит, чтобы убить его, и не убивает потому, что на лице его видит слияние двух светов: света луны и внутреннего духовного света! Нет, в нашей литературе вы этого не найдете»<sup>1</sup>.

Впечатление русских современников лишний раз говорит об особой, романтической природе искусства Гюго. Очевидна слабость филантропической программы, вопло-

---

<sup>1</sup> Цит. по статье: М. П. Алексеев, Гюго и его русские знакомства.— «Литературное наследство», 1937, кн. 31—32, стр. 870.

щенной в фигуре епископа, и невозможность рассматривать его как реальное лицо (хотя, рисуя историю его жизни, Гюго и опирался на биографию некоего епископа Миоллиса, современника Мириеля). Другое дело — мечта о человечности! Величие епископ Мириель из «Отверженных» приобретает там, где безраздельно царствует легенда, притча.

### *ИСТОРИЯ ЖЕНЩИНЫ*

Писатели и поэты эпохи романтизма единодушно встали на защиту «падшей женщины» от лицемерной мещанской морали. Они прекрасно видели, что буржуазный брак — это денежная сделка и что для искусства могла существовать лишь поэзия любви вне брака. Более того, женщина, нарушившая нормы семейной добродетели, или жертва внебрачной любви, оказывалась, в сущности, гораздо более нравственной, чем буржуазная дама, продающая себя за деньги и титулы. Начиная с романов Жорж Санд и Бальзака и вплоть до знаменитой «Дамы с камелиями» Александра Дюма-сына «падшие женщины» буквально наводнили французскую литературу. Сам Гюго тоже неоднократно обращался к этой теме в своей поэзии и драматургии; поэтому образ Фантины был не новым не только для французской литературы, но и для его автора.

И все-таки, создав Фантину, Гюго сказал новое слово. «История женщины» в «Отверженных» не менее трагична, чем «история мужчины». На примере Фантины Гюго показывает, как ломаются и уродуются в бесчеловечном мире чистогана самые прекрасные и естественные чувства: любовь и материнство.

При первом появлении на страницах романа юная гризетка Фантина полна непосредственной радости жизни. «Ее чудесные зубы получили от бога единственное назначение — смеяться». Она и ее подруги — «четыре оборотительных девушки, раздушенные и сияющие, работницы, еще не совсем забросившие иголку». Фантина не задумывается над вопросами морали, добра и зла и живет по велению сердца: «Она *добра* потому, что никому не причинила *страдания*, она всегда была *человечна* по отношению к бесчеловечному окружению. Она *добра* потому, что солнце и цветы открывают ей ее собственную солнечную и, как цветок, невинную натуру. Она *добра*, наконец, потому, что она еще *молода*, полна надежд и жизненной бодрости... Мерилом ее жизненного положения ей служит не *идеал добра*, а ее *собственная индивидуальность, природа ее существа*». «...Ее положение в обществе затронуло только поверхность ее существа», «это положение — не больше чем злая участь», и «сама она ни добра, ни зла, а только *человечна*»<sup>1</sup>.

Эти замечательные слова К. Маркса, сказанные о Флер де Мари, героине романа Э. Сю «Парижские тайны», как нельзя лучше характеризуют и Фантину. Именно человечность делает ее безоружной при столкновении с действительностью. Ее попытки жить сообразно «природе ее существа» — жизнью честной труженицы разбиваются о капиталистические порядки. Извращенность общества такова, что ее материнство, на которое она смотрит как на источник радости, становится источником страданий и позора.

Бесчеловечность общества обрушивается на нее сперва в облике студента Толомьеса, который ее обманывает, затем трактирщика Тенардье, который эксплуатирует ее

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 187.

материнские чувства, фабриканта, выбрасывающего ее на улицу, пьяного буржуа, который издевается над ее человеческим достоинством, и, наконец, полицейского Жавера, требующего ее ареста. Общество не может простить Фантине ее простодушного отношения к себе и к жизни, того, что она мужественно противостоит своей «злой участи» и в самом тяжком унижении сохраняет гордость. Поединок Фантины с обществом недолог. Побежденная, она опускается все ниже, растрчивая свою красоту, душевное богатство, и, наконец, теряет человеческий облик. «Женщина зарычала, повернулась, прыгнула, как пантера, ринулась на мужчину, вонзая ногти ему в лицо, с самыми ужасными ругательствами, какие только можно услышать в казарме. Эта ругань изрыгалась голосом, охрипшим от водки, из отвратительного рта, в котором... не хватало двух передних зубов. Это была Фантина».

Но падение не захватило всего существа ее. Гюго до конца видит в Фантине высокую человечность, устоявшую вопреки всем страданиям. Символом и выражением этой человечности служит ее любовь к Козетте. Мечта вернуть своего ребенка становится жизненным идеалом Фантины; ее социальное мученичество изображено как героическая борьба за этот идеал, каждая ступень ее падения — новый подвиг, новая жертва в борьбе. Но такова ирония ее судьбы, что, борясь за свое счастье, она лишь укрепляет благополучие четы Тенардье, иными словами — враждебные ей силы общества. Горькая участь Фантины — это еще одно крушение иллюзий, еще одно поражение идеала человечности.

Правда, встав на защиту женщины, заклеянной буржуазной моралью, Гюго сам не мог до конца отречься от предрассудков этой морали. В его глазах Фантина все же «грешница», и только муки и смерть искупают ее грех, так же как лишь самоотречение и гибель дают дру-

гой «грешнице», Эпонине, право на поцелуй Мариуса, а предсмертная просветленность Жана Вальжана — итог долгих очистительных страданий. Для всех троих земное счастье закрыто.

Связанный догмой добра и зла, Гюго не может принять Фантину как она есть и, подобно Эжену Сю, морально идеализирует ее. В начале романа он стремится приукрасить ее, придать ей черты исключительности, сравнивает ее с Дианой, Психеей, весталкой. Он так увлекается, описывая Фантину, что образ простой французской девушки начинает расплываться и она преобразуется у нас на глазах: «Ее густые белокурые волосы... приводили на память образ Галатеи, бегущей под ивами; углы губ сладострастно приподняты, как на античных масках Эригоны»; у нее «сильная и гибкая шея эгинских Юнон»; «в этой юной швее сквозь прозрачную дымку парижского изящества можно было разглядеть античную и священную гармонию».

Но мы уже знаем, что идеализация человека из народа всегда имеет у Гюго и другой смысл. Возвышая Фантину до идеальных образов античности, он создает антитезу между красотой ее личности и уродством ее судьбы, то есть еще раз подтверждает несоответствие между «моральным» и «материальным» миром. Прямо обвинив в гибели Фантины общественное устройство, Гюго — если еще раз воспользоваться выражением К. Маркса — «нанес удар предрассудкам буржуазии», «поднялся... над горизонтом своего ограниченного мировоззрения»<sup>1</sup>. И это придало образу Фантины такую художественную убедительность, что он не потускнел до наших дней.

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 188.

Как многих писателей-гуманистов XIX века, как Дикенса, Толстого, Достоевского, Альфонса Доде, Жюль Ренара, Виктора Гюго всегда волновала тема детства. Вопрос о совершенствовании общества для него неразрывно связан с вопросом о воспитании отдельного человека. «Все преступления взрослого человека начинаются с бродяжничества ребенка», — пишет он и показывает в «Отверженных», как с самого детства идет процесс «одичания среди цивилизации»<sup>1</sup>.

Первый набросок социальной обездоленности ребенка дается в рассказе о детстве Фантины: «Выйдя из глубин социального мрака, она носила на своем челе печать безвестности и безродности... Кто были ее родители? Никто не мог бы ответить на это». Тот же мотив повторяется в связи с Жавером: «Жавер родился в тюрьме от гадалки, муж которой был сослан на каторгу. Выросши, он понял, что находится вне общества, и отчаялся когда-либо проникнуть в него». О своем детстве говорит на суде старик Шанматье, доведенный до полного одичания: «Очень уж вы хитрые, если знаете, где я родился. Я и сам-то этого не знаю. Ведь не у всякого есть дом, чтобы там родиться». Наконец, Козетта и Гаврош показывают трагедию детской беспризорности и эксплуатации детского труда.

Немного есть в мировой литературе страниц, посвященных детям, которые выдерживают сравнение с описанием жизни маленькой Козетты в доме Тенардье. В памяти возникают Оливер Твист, Нечочка Незванова, чеховский Ванька. «...Едва достигнув пятилетнего возраста, она стала служанкой в доме. — В пять лет! — скажут нам. — Да

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 208.

ведь это неправдоподобно!.. Увы, это правда. Социальные невзгоды постигают людей в любом возрасте». Оборванную, вечно голодную крошку Козетту знают юные читатели всего мира. У нее в руках то тяжелое ведро, то огромная метла, она спит, как собачонка, под лестницей, сама бегаёт босой, но вяжет теплые чулки для «барышень» и пеленает вместо куклы оловянную саблю. Картина «зловещего домашнего рабства» Козетты дышит жестокой правдой. Гюго показывает, как угнетение калечит неокрепшую человеческую душу: живя в постоянном страхе, Козетта лжет, заискивает, привыкает к раболепству и унижению; «несправедливость сделала ее угрюмой, а нищета некрасивой». По обличительной силе, по выразительности и страстному гуманизму главы о маленькой Козетте принадлежат к лучшим во всей книге.

Но смысл их не ограничивается этим. Как было в случае с епископом, Гюго и здесь обращается к образам фольклора и в них ищет опоры своей мечте о справедливости, о вознаграждении всех невинных страданий. «История куклы» вносит в атмосферу социального романа сказочную струю. В «Отверженных» повторяется ситуация сказки о Сандрильоне (Золушке): тут есть злая мачеха и сестры (Тенардыха и ее дочери); наряды и развлечения для любимых дочерей — черный труд и колотушки для Сандрильоны: Жан Вальжан заменяет добрую фею, которая щедро одаряет Сандрильону; наконец, превращение бедной дурнушки в богатую красавицу, появление «влюбленного принца» — Мариуса и наказание злой мачехи и сестер мы находим в последних частях романа. Сказочный мотив звучит в ночной сцене у источника, когда тяжелое ведро Козетты вдруг становится легким; откровенно стилизована под рождественскую сказку вся история с покупкой куклы и золотой монетой, которую Жан Вальжан кладет в деревянный башмак Козетты.

Этот сказочный колорит спасает «Историю куклы» от излишней сентиментальности и придает ей свежесть и поэтичность, но он же сглаживает ее социальную остроту. Ведь совершенно ясно, что за детством Козетты последовала бы такая же юность, как у Фантины, может быть, еще более трагичная; как тысячи других дочерей народа, она была бы затоптана обществом в грязь. Но по воле автора Козетта спасена. Она обретает отца, получает воспитание у кротких сестер монахинь, становится добродетельной буржуазной барышней с недурным приданым... и мы теряем к ней интерес. Только поэтические сцены юной любви Козетты и Мариуса в заброшенном саду на улице Плюме трогают нас (к тому же Гюго вложил в них тепло своих собственных воспоминаний об отношениях с невестой). Но благополучная, пустенькая и бессердечная Козетта последних частей романа совершенно бесцветна, сколько бы ни восторгался автор, вместе со старым любезником Жильнорманом, ее очаровательной внешностью и свадебной корзинкой. Его умиленное восхищение Козеттой может в лучшем случае лишь вызвать улыбку. Оно не достойно могучего таланта Гюго.

### *ДУША ПАРИЖА*

Но истинное бессмертие завоевал Гаврош, лучшее и неповторимое создание Гюго.

В «Отверженных» Гюго с гордостью отмечает, что «слово гамен впервые попало в печать и перешло из простонародного языка в литературный в 1834 году. Оно появилось в первый раз на страницах небольшого рассказа, озаглавленного «Клод Гё». Разыгрался шумный



скандал, но слово привилось». Газетный роман-фельетон подхватил и самый термин, и скрывавшийся за ним образ; по его страницам разгуливала целая толпа гаменов — всяких Тортильяров, Рокамболей, Жозефов, Фламбешей. Но все это были по большей части зарисовки одного и того же типа: подростка, искалеченного буржуазным обществом, болезненного и порочного детища трущоб, чуть ли не с младенчества зараженного корыстью. Впереди его ждала либо тюрьма, либо, если «повезет», грязная дорога делового преуспеяния.

Гаврош придал понятию «гамен» новый смысл, который сохранился до наших дней. Для Гюго гамен — это «олицетворение Парижа», парижского народа, это «атом», по которому можно изучать «великана». Если прежний гамен был язвой общества, то гамен Гюго — «краса нации и ее недуг», «дитя не только скверны, но и высоких идеалов». В гамене, как в капле воды, отражаются характерные черты французского национального характера, с ним связываются крупнейшие явления истории и культуры Франции: «Парижский гамен — это Рабле в миниатюре... что-то родственное с этим ребенком было у Поклена — сына рынка; было оно и у Бомарше. Гаменство — разновидность галльского духа... про Вольтера можно сказать, что он гаменствует. Камиль Демулен был жителем предместий». В непочтительности, с которой солдаты французской революции обращались с религиозными святынями, а солдаты Наполеона относились к монархической коалиции, Гюго видит насмешливую независимость парижского гамена.

Со времени появления «Отверженных» слово «гамен» навсегда связалось с именем Гавроша. Этот веселый озорник без рода и племени, дерзкий и простодушный, циничный и детски наивный, — дитя и «душа» народного Парижа. Он сын улицы, хозяин города.

«Когда он входил, его спрашивали:

— Ты откуда?

Он отвечал:

— С улицы.

Когда уходил, спрашивали:

— Ты куда?

Он отвечал:

— На улицу».

Город дает ему приют внутри монумента, украшающего площадь; звери из Зоологического сада делятся с ним одеялами; он находит пищу на краю панели, развлечения — на Гревской площади, товарищей — на баррикадах. Ему «так же не обойтись без парижского воздуха, как рыбе без воды».

Гаврош «знается с ворами, на «ты» с мамзелями», болтает на воровском жаргоне, сам поворовывает, «весело, как воробей», но отдает последний кусок хлеба голодному и защищает слабых. Он питает «ненависть к буржуа», запускает камни в витрины лавочников, презирает власти, не боится ни бога, ни черта и встречает смерть насмешливой песенкой.

В Гавроше Гюго создал живой и обаятельный характер. Он смотрит на своего маленького героя с доброй улыбкой, любит его забавными выходками, его «неиссякаемой инициативой», его остроумием и вместе с тем восхищается его обостренным чувством справедливости, его мужеством и бесстрашием. Сила этого характера в том, что он глубоко народен. Как Эсмеральда из «Собора Парижской богоматери», Гаврош полностью погружен в народную жизнь, он живет среди самых бедных и отверженных людей и, инстинктивно чувствуя, на чьей стороне правда, отдает жизнь за республику.

В связи с Гаврошем в романе снова возникают рассуждения о необходимости лечить «недуг» народа просве-

щением, о воспитании человека в духе классового мира. Но эти рассуждения никак не влияют на логику образа Гавроша. Неприменима к нему и филантропия. Гавроша жалеть нельзя, а помогать ему не надо, он сам готов помочь другим!

Дерзкая отвага Гавроша неотделима для Гюго от мысли о социальном дерзании, об активности народа в борьбе за будущее. «Вот он играет, согнувшись, в канавке, а вот уже выпрямляет спину, вовлеченный в восстание. Картечи не сломить его дерзости; миг — и сорвиголова становится героем». Писатель утверждает, что в душевной чистоте гамена отражается «изумительная честность наших народных революций», и, наконец, уже прямо пишет, что «гамен — это будущее, таящееся в народе». «Кто бы вы ни были, вы, что зоветесь Предрассудком, Злоупотреблением, Подлостью, Угнетением, Деспотизмом, Несправедливостью, Фанатизмом, Тиранией,— берегитесь гамена... Этот малыш вырастет!»

Так Гаврош тоже становится символом: рядом с образом народа-страдальца, олицетворенного в Жане Вальжане, намечается образ народа деятельного и борющегося, которому принадлежит завтрашний день. Через несколько лет в «Тружениках моря» (1866) возникнет образ народа-труженика, хозяина земного шара, воплощенный в почти сказочном богатыре Жильяте, а накануне падения Второй империи в «Человеке, который смеется» (1869) скоморох Гуинплен предскажет замершим от ужаса лордам «неумолимый час расплаты», «багряную зарю катастрофы»: «Это идет народ, говорю вам, это поднимается человек».

От Гавроша тянется нить и к другому маленькому герою Гюго — к мальчику-коммунару (стихотворение «За баррикадами...» из цикла «Грозный год»), который

после поражения Коммуны добровольно вернулся к своим взрослым товарищам, чтобы разделить с ними смерть от пуль версальцев.

С хрипением гибнущих смешался смех победный.  
Но смех умолк, когда внезапно мальчик бледный  
Предстал им, гордости суровой не тая,  
Сам подошел к стене и крикнул: «Вот и я!»<sup>1</sup>

Непокоренным вошел Гаврош в сознание многих поколений читателей. До сих пор он смеется со страниц романа Гюго во всех концах земли, смотрит с обложек детских книг, переведенных на десятки языков мира; он оставил след во множестве литературных произведений, не раз вдохновлял художников и скульпторов Франции и других стран; он и в наши дни то и дело выходит на сцену, возникает на экранах кино, напевает поэтичные и насмешливые песенки с эстрады. В Гавроше воплотились лучшие национальные черты французского народа, его неукротимый «галльский дух», неистребимая жизнерадостность, великодушие и свободолюбие.

### *ЭПОПЕЯ УЛИЦЫ СЕН-ДЕНИ*

Париж «Отверженных» окутан атмосферой тревоги и неблагополучия, ощущением неустойчивости общества и предчувствием грядущих перемен. Под социальным зданием «почва везде изрыта подкопами»: в одних клокочут силы распада — это «третий трюм», самое дно общества, средоточие зла, пороков и преступлений; в других, «верхних шахтах», — зреют творческие силы будущего: передо-

---

<sup>1</sup> Перевод П. Антокольского.

вая мысль ведет подкоп под несовершенный социальный порядок, чтобы перестроить жизнь на началах добра.

В «Отверженных» Гюго ставил себе двойную цель: осудить социальное зло и указать путь к его преодолению. «Общество, которое не хотело бы, чтобы его критиковали, походило бы на больного, который не дает себя лечить», — писал он в одном из многочисленных вариантов предисловия к роману.

Подобно Жорж Санд и другим писателям-современникам, он стремился найти рецепт исцеления общества и смотрел на свою книгу как на практическое оружие в борьбе за будущее.

В сороковые годы Гюго полагал, что язвы капитализма можно «вылечить» проповедью гуманности, что для того, чтобы преодолеть социальное зло, достаточно убедить людей в несправедливости существующих порядков, показать им пример любви и братства — иными словами, противопоставить Жаверу епископа. Но работа над книгой оказалась прервана, по словам автора, «по причине революции», а когда Гюго снова принялся за нее в эмиграции, прежний вариант уже не мог его удовлетворить.

К этому времени стало ясно, что для разрешения общественных конфликтов мало одной филантропии, что существует такое общественное зло, с которым можно бороться только насильем, то есть, с точки зрения Гюго, методом самого зла. Этот вывод подсказывался писателю и его личным опытом политической деятельности: парламентская трибуна не смогла предохранить Францию от бонапартистского переворота; так мог ли «гернсейский изгнанник», призывавший к вооруженной борьбе против узурпатора, ограничиться в «Отверженных» гимном мирному прогрессу?

Неизбежность сочетания гуманности с насильственной борьбой против социальной несправедливости тревожила Гюго еще при работе над первым вариантом «Отверженных», в 30—40-е годы. Но тогда тема народного восстания еще не была существенной частью замысла, она входила в роман лишь как эпизод, дополнявший картину неблагополучия общества, раскрытого в «истории мужчины, женщины и куклы».

После 1851 года Гюго все упорнее размышляет над вопросами социальной борьбы. Теперь он говорит, что всеобщий мир будет достигнут последней войной, прославляет «божественное чудовище», революцию, а в одной из поздних речей, называя революцию «бездной», добавляет: «Но бывают благотворные бездны, те, в которые проваливается зло». До конца дней Гюго пытался совместить христианское милосердие и революционное насилие, колебался между отрицанием и признанием революционного пути. Это наложило отпечаток на все его зрелое творчество.

И вот он дописывает к «Отверженным» сотни новых страниц, расширяет не только идейные, но и исторические границы романа, который охватывает теперь всю эпоху между Великой французской революцией и Второй империей. Возникают обширные главы, заполненные историческими описаниями с привлечением огромного документального материала, новые философско-исторические размышления. Таковы разделы «В 1817 году», «Ватерлоо», «Война в четырех стенах» и множество других глав. Оставаясь современным социальным романом, книга «Отверженные» оказывается и романом историческим. Но исторический сюжет отодвинут на задний план, в отступление, и служит одновременно и канвой и обрамлением главной, современной фабулы.

На широком историческом фоне новый смысл приоб-

ретаает эпизод республиканского восстания 1832 года; Гюго расширяет, дополняет его и собирает всех положительных героев на баррикаде.

Панорама восстания в «Отверженных» основана не только на личных впечатлениях Гюго, наблюдавшего в 1832 году баррикады близ пассажа Сомон, не только на рассказах очевидцев. Не надо забывать, что на глазах Гюго и при его личном участии разыгралась вся трагическая эпопея борьбы за республику и ее поражения в 1851 году. Сквозь баррикады, на которых герои «Отверженных» сражаются против солдат Июльской монархии, просвечивает зрелище реальных баррикад декабря 1851 года, где лилась кровь парижского народа, пытавшегося преградить дорогу бонапартистской клике. Эти дни были вершиной политического развития Гюго. Как писал Герцен в «Былом и думах», «2 декабря 1851 года он стал во весь рост. Он в виду штыков и заряженных ружей звал народ к восстанию; под пулями он протестовал против *сoup d'Etat*<sup>1</sup> и удалился из Франции, когда нечего было в ней делать»<sup>2</sup>. Республиканская кровь Гюго кипела, когда он описывал баррикаду в «Отверженных», и волнующая сила этих страниц властно захватывает читателя.

Что же касается подробностей сюжета, то, как обычно, Гюго не заботился об оригинальности и не пренебрегал литературными источниками. Парижское республиканское восстание 1832 года изобразили до него Бальзак, Жорж Санд, Эжен Сю; но наибольшее впечатление произвела на автора «Отверженных» ныне забытая небольшая книга Рей-Дюссейля «Монастырь Сен-Мери». Появившись вслед за событиями, этот роман уже 28 февраля

---

<sup>1</sup> Государственного переворота (франц.).

<sup>2</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XI, стр. 44.

1833 года был осужден судом присяжных «за подстрекательство к бунту и грабежу, не увенчавшееся успехом», после чего был запрещен цензурой и больше не переиздавался. У Рей-Дюсейля можно найти почти все сюжетные элементы «Эпопеи улицы Сен-Дени» и «Войны в четырех стенах»: похороны генерала Ламарка, тайную раздачу оружия, ночное сооружение баррикад, расстрел вора, изготовление патронов, сцену штурма; там есть свой старик Мабеф, свой Гаврош (и даже свой деревянный слон); наконец, с баррикадой связана и любовная интрига: сражение происходит возле церкви Сен-Мери, где должен был венчаться герой, и в день его свадьбы.

Примечателен самый факт обращения Гюго к политически нелегальному источнику. Но в художественном отношении картина восстания, написанная вдохновенной кистью Гюго, даже отдаленно не похожа на бледные страницы второстепенного литератора. На страницах «Отверженных» чувствуется дыхание мятежного Парижа, бьется сердце многотысячной толпы, воскрешены грозные минуты пробуждения народного сознания.

Душой восставшего народа Гюго сделал тайное общество «Друзей азбуки». Годы Июльской монархии изобиловали заговорами и восстаниями: достаточно назвать восемь покушений на короля Луи-Филиппа, два восстания рабочих-ткачей в Лионе и два республиканских восстания в Париже, шумные судебные процессы сен-симонистов, бланкистов. Одно за другим возникали тайные общества: «Общество прав человека», «Общество времен года», «Общество тружеников-уравнителей» и т. д. Эта борьба продолжалась и после воцарения Наполеона III. И десятки французских романистов запечатлели тайные общества и юношеские содружества всех видов, от кружка молодых талантов и мыслителей в «Утраченных иллю-



зиях» Бальзака до бездумной «богеми» Мюрже, с одной стороны, и политической богемы в трилогии «Жак Вентра» коммунара Жюль Валлеса — с другой.

В «Отверженных» Гюго сохранил внешние черты и духовную атмосферу тайного общества 30-х годов XIX века, Тут и юношеский идеализм, и беззаботная нищета, и особое остроумие Латинского квартала, и бесстрашие в борьбе. Но писатель не ставил себе целью воссоздать реальный быт парижского студенческого кружка; по существу, «Друзья азбуки» — это олицетворение духовной стихии революции. Каждый из членов кружка выражает одну из ее сторон. Анжольрас представляет «логику революции», ее насильственные методы; Комбефер — «ее философию», гуманность; Жан Прувэр — ее поэтическую сторону, мечту; Фейи — идею всемирного братства народов; Курфейрак — национальный «галльский дух», Богарель — связь между вождями и массой. «У всех этих молодых людей, таких различных, была одна общая религия — прогресс. Все они были благородными сынами французской революции... продолжатели и зачинатели, они незримо подготовляли идеал». За этот идеал «Друзья азбуки» сражаются с оружием в руках и погибают в борьбе.

Знаменательно, что «Друзья азбуки» названы сынами Великой французской революции. События конца XVIII века имели такое огромное значение для всей жизни века последующего, что для большинства современников Гюго вопрос о правомерности революционного действия как такового был прежде всего вопросом об отношении к Великой французской революции. В годы, когда широко распространились идеи христианского социализма, все больше укреплялось представление о «божественной природе» революции: кровопролитие 1793 года морально оправдывалось как возмездие высшим классам за

их многовековые преступления против народа. Понятия политической свободы, социального братства, выдвинутые французской революцией, переосмыслились в евангельском духе. Миф о самопожертвовании Иисуса Христа ради людей, революционная борьба против феодализма в конце XVIII века и социально-реформистские учения XIX века как бы сливались в общий идейный поток.

Гюго глубоко воспринял эти представления. В одной из речей 1848 года («Дерево свободы») он говорил:

«Первое дерево свободы было посажено восемнадцать веков тому назад самим господом богом на Голгофе. Первое дерево свободы — это тот крест, на котором Иисус Христос принес себя в жертву ради свободы, равенства и братства рода человеческого».

А в «Отверженных» умирающий Член Конвента, предвосхищая мысли Говена из романа «Девяносто третий год», возражает епископу: «А, вот оно что! Девяносто третий год! Я ждал этих слов. Тучи сгущались в течение тысячи пятисот лет. Прошло пятнадцать веков, и они наконец разразились грозой. Вы предъявляете иск к удару грома».

Таким образом, для Гюго революция — это проблема не столько историческая, сколько нравственная, и он признает справедливость народной борьбы. Но тут же проявляется и политическая наивность писателя. Ослепленный своей верой в буржуазную демократию, Гюго признает вооруженную борьбу народа лишь до тех пор, пока надо завоевывать республику. С момента ее установления необходимость классовой борьбы отпадает: «дальнейшее — дело всеобщего голосования», «как бы ни называлось вчера, завтра — это мир». Пространно рассуждая о разнице между «бунтом» и «восстанием», Гюго ставит на одну доску роялистский Вандейский мятеж

1793 года и пролетарское восстание июня 1848 года и равно осуждает их как «бунт». По его логике получается, что, выступая против буржуазной республики, «народ выступает против самого себя». Восстание же 1832 года идеализируется в «Отверженных» именно как восстание республиканское, как продолжение Великой французской революции конца XVIII века.

Во главе «Друзей азбуки» стоит Анжольрас, прекрасный юноша, герой и мученик. Как реальный образ республиканского вожака 30-х годов XIX века он, конечно, несостоятелен. (Именно подходом с позиций реалистической эстетики объясняется, между прочим, отрицательная оценка Достоевского, писавшего, что республиканцы у Гюго «вздутые и неверные фигуры»<sup>1</sup>.) Но Анжольрас — меньше всего реалистический образ и более чистое олицетворение абстрактной идеи, чем какой-либо иной персонаж «Отверженных». Этот образ задуман как воплощение революции, жертвенного и героического ее начала. Анжольрасу незнаком страх смерти и страдания, у него нет личных привязанностей и слабостей; имя его матери — Республика, имя его возлюбленной Patria (Родина). На всем протяжении действия он существует только в «верхнем» плане. Весь его облик — классически прекрасный юноша с гармоническими чертами и нимбом золотых кудрей вокруг чистого чела — это облик древнегреческого героя-полубога, а не парижского студента 1832 года. Анжольрас напоминает о Христе, взошедшем на Голгофу «ради свободы, равенства и братства человеческого», и одновременно воскрешает гражданский идеал французского классицизма. Его суровая непоколебимость переключается с «доблестью» героев корнелевской трагедии.

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Письма в 4-х томах, т. III, стр. 264.

Анжольрас прекрасен, как «ангел» и как «Аполлон», он в одно и то же время «Гракх», «Сен-Жюст» и «грозный херувим Иезекииль». Такое смешение библейских и античных образов характерно не только для стиля Гюго, но и вообще для французской политической фразеологии середины XIX века. Буржуазная революция 1848 года «со своими демагогическими позами и заимствованными у 1793 года фразами»<sup>1</sup> воскрешала античный маскарад Великой французской революции. По ироническому свидетельству Жюлья Валлеса, в 1851 году «нельзя писать для республиканской газеты, если основательно не знаешь Плутарха. Найдешь ли хоть одну страницу у «наших» — наших якобинских писателей, где не было бы речи о Ганнибале, Фабрици, Аристокитоне, Кориолане, Клеоне, Гракхах? Без них обойтись невозможно. Было бы невежливо по отношению к людям 93-го года не сказать о них, что они похожи на великих людей из наших учебников («Юность»).

Так и в «Отверженных» вместе с баррикадой и ее защитниками широким потоком вливаются античные образы: «Харибда Сент-Антуанского предместья и Сцилла предместья Тампль», Цезарь, Брут, Орест, Пилад, Рим, Афины, Фермопилы... Но для Гюго эти образы совершенно органичны: без тени иронии обращается он к античности в поисках поэтических средств для изображения современных событий, ибо его романтический мир по грандиозности под стать библейским и античным мифам. В сочетании с величавой замедленностью действия, с торжественно-приподнятым тоном повествования это придает революционному эпизоду «Отверженных» эпическое дыхание.

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 7, стр. 44.

## ДВА ПОЛЮСА ИСТИНЫ

Но теперь осложнилась вся нравственная проблематика романа. В первых частях Гюго сравнивал два пути, по которым может пойти человек, не захваченный всеразъедающим эгоизмом общества: служение государству (Жавер) и служение людям (епископ — Вальжан). Образ Анжольраса открывает третий путь. Подобно Жаверу, Анжольрас считает необходимым самоограничение личности ради общественного, государственного начала, но это не современная буржуазная государственность, а гармонический строй будущего. Подобно епископу, он стоит за высокую гуманность, но понимает ее не как благополучие каждого человека в настоящем, а как счастье всего человечества в будущем. Стоицизм Жавера, поставленный на службу буржуазии, бессмыслен; стоицизм Анжольраса, поставленный на службу народу, приобретает глубокий смысл борьбы за гуманистический идеал.

Однако тут же намечается трагическое противоречие в образе Анжольраса: добиваясь завтрашнего счастья для всех людей, он сегодня вынужден приносить в жертву жизнь отдельного человека; ненавидя насилие и смерть, он помимо своей воли вносит их в мир. Гюго своеобразно применяет к революции романтическую проблему противоречия между личностью и обществом. Оно выступает здесь как противоречие между гуманными идеалами революции и ее насильственными методами, постоянно требующими нарушения ее же идеалов. Это создает «трагическую вину» Анжольраса и его «суровую печаль», его роковую обреченность. Окружающие относятся к нему «с восхищением, в котором сквозило сочувствие», и видят в нем «палача и священнослужителя», героя-жертву. Анжольрас, расстрелявший убийцу Кабюка, «потому что

восстанию нужна дисциплина», берущий на мушку юношу артиллериста, в котором чувствует брата, приговоривший к смерти шпиона Жавера, — «чем-то напоминает античную Фемиду». Он разделяет гуманные принципы своего друга Комбедера, но вынужден нарушать их в ходе практической революционной борьбы, потому что революция для него — единственный путь к идеалу.

Образ Анжольраса пронизывает та же «двойственность истины», которая создаст трагедию Симурдена и Говена в романе «Девяносто третий год». Сознвая неустранимость противоречия между гуманностью и насилем в настоящем, Анжольрас без колебаний приносит себя в жертву революционной необходимости ради будущего, которому предстоит разрешить проблему человека и общества. В этом величие его подвига.

Знаменательно, что самым идеальным героем «Отверженных» стал революционер. Не менее знаменательно, что Гюго делает революционеров союзниками Жана Вальжана против Жавера. Но, изобразив с горячим сочувствием защитников баррикады, Гюго этим самым внес в свой роман непримиримое противоречие: первые части книги зазвучали в диссонанс с последними, идея терпения и покорности судьбе (епископ) не вязалась с идеей борьбы и возмездия (Анжольрас). Пытаясь разрешить это противоречие, Гюго добавил к прежде написанной первой части романа новый эпизод, «Епископ перед неведомым сиянием», в котором преосвященный Бьенвеню встречается с бывшим членом революционного Конвента. Епископ приходит к умирающему бунтарю, чтобы отвратить его от греховных революционных помыслов, но, убежденный его доводами в защиту революции, кончает тем, что на коленях просит у него благословения. Заставив епископа преклонить колена перед революционером, Гюго стремился объединить противоречивые линии романа. По

его замыслу епископ и Анжольрас, один — воплощение идеала гуманности, другой — жертвенной борьбы за этот идеал, противостоят реакционным силам буржуазного общества, так же как впоследствии в романе «Девяносто третий год» человечный Говен и суровый Симурден будут противопоставлены как «два полюса истины» маркизу де Лантенаку, воплощению феодальной реакции.

Значение главы «Епископ перед неведомым сиянием» очень хорошо поняла современная Гюго французская реакционная критика, которая обрушилась прежде всего на это место романа. Оно же привлекло внимание царской цензуры. По свидетельству министра Головнина, «внимание его величества было обращено на сцену епископа и Члена Конвента»<sup>1</sup>. Во всех трех публикациях первых глав из «Отверженных» в русских журналах в 1862 году и во всех отдельных изданиях этого романа в России вплоть до Октябрьской революции беседа епископа с Членом Конвента полностью или частично отсутствует.

С другой стороны, передовая русская критика осудила попытку Гюго объединить религию с революцией. Тот же Г. Е. Благосветлов, прочитав эту сцену в «Отверженных», заметил: «Очевидно, поэт, идеализируя католический принцип, думает соединить его с принципом прогресса и цивилизации,— соединение менее естественное и возможное, чем сопоставление Парижа и Пекина под одним географическим меридианом»<sup>2</sup>.

Русский критик был прав. Теоретически объединяя в «Отверженных», через обожествление революции, христианскую покорность и революционное насилие, Гюго не сумел сделать этого в творческой практике, потому что такое объединение противоречило художественной прав-

---

<sup>1</sup> «Литературное наследство», кн. 31—32, стр. 840.

<sup>2</sup> «Русское слово», 1862, IV, стр. 7.

де. Ни один из героев романа не приходит к революции путем закономерного внутреннего развития; все они попадают на баррикаду случайно. Мариуса приводит туда главным образом отчаяние от разлуки с Козеттой; Эпонина и Жан Вальжан появляются на баррикаде только для того, чтобы спасти Мариуса; старик Мабеф забрел на баррикаду, попросту заблудившись, а сам Мариус, получив Козетту, сейчас же забывает о своих крайних революционных убеждениях и превращается в лояльного буржуа. Рупор же авторских идей, Жан Вальжан, не принимает участия в сражении и, не выпустив во врагов республики ни одной пули, спасает приговоренного к расстрелу шпиона Жавера. Но именно этот предательский по отношению к революции поступок трактуется Гюго как высший подвиг с точки зрения «абсолютной морали»: отплатив добром за зло, Жан Вальжан нарушил все привычные Жаверу жизненные представления, выбил у него почву из-под ног и привел его к капитуляции — к самоубийству. В лице Жавера ложный закон буржуазного общества — Зло — признал моральное торжество гуманности и всепрощения — Добра.

Таким образом, Гюго сам не мог решить, что ему дороже, отвлеченная гуманность или активная революционная борьба за будущее. Оставаясь на почве буржуазного мышления, он стал в тупик перед неумолимой логикой классовой борьбы. На читателя производит неизгладимое впечатление картина народного сражения за свободу, нарисованная с романтическим пафосом, возвышающим «Эпопею улицы Сен-Дени» до героических образов гомеровских поэм. Но финал романа — это апофеоз епископа: тень его витает над Жаном Вальжаном, который умирает со словами: «На свете нет ничего, кроме счастья любить».

Потребовался «грозный год» франко-прусской войны и героическая трагедия Парижской коммуны, чтобы Гюго,



уже глубоким стариком, решился по-другому поставить этот вопрос. В романе «Девяносто третий год» (1874) он впервые вынужден был признать, что отвлеченная гуманность, гуманность сама по себе, которая не считается с требованиями жизни, может принести не пользу, а вред людям. Жавер, потрясенный милосердием Вальжана, бросился в Сену; но маркиз де Лантенак, отпущенный Говеном на свободу, вновь становится опасным врагом родины и революции. В конце романа, оценивая свой роковой поступок, совершенный в порыве великодушия, Говен говорит: «Я забыл сожженные деревни, вытоптаные нивы, зверски приконченных пленников, добитых раненых, расстрелянных женщин; я забыл о Франции, которую предали Англии; я дал свободу палачу родины. Я виновен».

Логика революционных событий в романе «Девяносто третий год» оказывается сильнее отвлеченных моральных принципов. И не случайно вместо лестницы, которая должна решить вопрос о штурме феодального замка, Говену привозят гильотину, на которой ему суждено сложить голову.

Но это не значит, что Гюго отказался от великодушной мечты о братстве и мире между людьми и полностью принял беспощадную суровость Симурдена. Ведь и сам Симурден пасует перед гуманными идеалами своего воспитанника и пускает себе пулю в лоб в момент его казни. В том и состоит трагизм романа, что каждый из героев по-своему прав. Писателю не удалось и в героическом прошлом найти ответ на мучительные вопросы настоящего. До конца жизни он так и не смог объединить «два полюса истины». Но в последнем своем романе Гюго поднялся до художественного прозрения, которое открыло ему трагедийность самой истории. В «Отверженных» он еще лишь смутно ощущает ее.

## ОГРАНИЧЕННЕЙШИЙ МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК

Уязвимость романтических мечтаний Гюго обнаруживается, как только мы из сферы художественных аллегорий возвращаемся на почву буржуазной действительности. Яркий пример тому — важный персонаж «Отверженных», Мариус Понмерси.

Сам Гюго придавал этому образу большое значение, считал его отчасти автобиографичным и по мере работы над романом заботливо изменял политические взгляды своего героя в соответствии со своим собственным идейным развитием.

На первый взгляд Мариус — одна из самых знакомых нам фигур. Это еще одна «история молодого человека XIX века», какие не раз в разных вариантах возникали на страницах социальных романов того времени. Но, по сути дела, Мариус сильно отличается от героев Бальзака и Стендаля.

Великие реалисты показали, что единственный путь к успеху лежал в их время через «утрату иллюзий», через принятие грязных принципов буржуазного общества. Так, Растиньяк в «Человеческой комедии» Бальзака вступил в жизнь бедным, но чистым юношей («Отец Горио») и впоследствии добился богатства и почета ценой душевного опустошения и развращения; Жюльен Сорель в «Красном и черном» Стендаля успешно строил карьеру до тех пор, пока руководствовался философией эгоизма и расчета, и погиб потому, что не мог до конца отрешиться от человечности. Прозрение стендалевского героя, более глубокое понимание им социальной действительности приводит его к решительному разрыву с обществом: Жюльен бросает в лицо своим судьям обвинение господствующему классу от лица угнетенных и предпо-

читает умереть на гильотине, чем жить по-прежнему. Люсьен де Рюбампре в романе Бальзака «Блеск и нищета куртизанок», измерив глубину своего нравственного падения на пути в «высшее общество», кончает самоубийством в тюрьме.

Путь Мариуса иной: его политические убеждения меняются, но жизненные иллюзии остаются нетронутыми, он не становится и последовательным врагом буржуазного общества. Мариус сражается на баррикаде вместе с Анжольрасом и его друзьями, но, хотя республика не завоевана, он отходит от борьбы и устраивает свое счастье, довольный, что его, по выражению Гюго, «оставили в покое». У Мариуса нет непримиримых противоречий с жизнью; это портрет рядового молодого человека 20—30-х годов XIX столетия, среднего носителя буржуазной идеологии.

Мариус, который в 1826 году уходит из дома деда-легитимиста с возгласом: «Долой Бурбонов и этого жирного борова, Людовика XVIII!» — в 1830 году приветствует Луи-Филиппа, сражается за республику в 1832-м, а уже через год-другой благоденствует в богатом особняке respectableного квартала Парижа, как барон и адвокат, — проделывает путь, типичный для либеральной буржуазии первой половины XIX века. Именно из таких людей составлялись кадры будущих «монтаньяров» 1849 года, которые прятали за революционными фразами страх перед размахом народного движения.

Блестящую характеристику Мариуса дал А. И. Герцен, назвавший его «ограниченнейшим молодым человеком — типическим представителем пошлеющего поколения». «В нем и закваски XVIII века больше нет — этой неутомимой потребности анализа, критики, этого грозного вызова всего на свете на провер ума; у него и ума нет,

но он еще добрый товарищ, пойдет на баррикаду, не зная, что потом; он живет по готовому и, зная à code ouvert<sup>1</sup>, что добро и что зло, так же мало беспокоится об этом, как человек, знающий достоверно, что скоромное есть грешно в пост. На этом поколении окончательно останавливается и начинает свое отступление революционная эпоха»<sup>2</sup>. Мещанская закваска Мариуса была ясна многим русским писателям, в том числе и Достоевскому, который назвал его «буржуа-французом в подлейшем смысле»<sup>3</sup>, хотя и был восторженным почитателем «Отверженных».

Но сам Гюго во многом разделяет иллюзии своего героя, его моральные предрассудки в отношении Жана Вальжана, любит буржуазным благополучием Мариуса, так же как раньше любовался его благородной нищетой, и не замечает его политического перерождения. Революционность Мариуса, не идущая дальше буржуазно-демократической республики, не намного отличается от революционности самого Гюго — автора «Отверженных», который, при всем своем искреннем сочувствии угнетенным, остановился перед июньскими днями 1848 года и который думал, что свержения Наполеона III достаточно, чтобы разрешить все социальные вопросы.

Образ Мариуса — оборотная сторона образа Анжольраса. Романтическая фразеология «универсальной» революционности на практике сводилась к демократическим порывам в рамках буржуазного общества.

---

<sup>1</sup> Нанзусть (франц.).

<sup>2</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XVI, стр. 155.

<sup>3</sup> Ф. М. Достоевский, Письма в 4-х томах, т. III, стр. 264.

Но если слабые стороны мировоззрения Гюго сейчас же дают о себе знать, как только перед ним встают конкретные политические вопросы, то вся сила и обаяние его гуманизма проявляются, когда речь идет о судьбе человека и об исторических судьбах народа.

В этом отношении замечателен один из существенных эпизодов «Отверженных» — «Ватерлоо».

Грандиозная батальная картина, развернутая в романе, носит почти символический характер и приобретает смысл философского обобщения, настолько важного для Гюго, что он колебался, не следует ли издать эту часть «Отверженных» как отдельное произведение (сюжетно «Ватерлоо» так и осталось слабо связанным с остальной книгой).

В глазах Гюго сражение при Ватерлоо раскрывает нравственный смысл, заложенный в истории. Это событие является самым убедительным доказательством исторического предопределения. «Было ли возможно, чтобы Наполеон выиграл эту битву? Мы отвечаем — нет». Таково исходное положение, которому подчинены все идейные и художественные элементы глав, посвященных Ватерлоо.

Как многие романтики, Гюго долгое время был под обаянием личности Наполеона I. (Это одна из причин того, что поэт в 1848 году поддержал кандидатуру его племянника на пост президента Франции.) Бонапартистский переворот 2 декабря 1851 года нанес этим иллюзиям сокрушительный удар. Но и в пылу непримиримой борьбы против Наполеона III Гюго не дошел до понимания классовой сущности и исторических корней бонапартизма. В авторе «Наполеона Малого» и «Воз-

мездия» говорило главным образом оскорбленное чувство гражданина и патриота, он невольно возвеличивал своего врага, приписывая ему личную ответственность за события, в которых тот на самом деле играл роль жалкого подставного лица.

Когда дописывались «Отверженные», Вторая империя приближалась к десятой годовщине своего существования, но Гюго твердо верил, что это лишь временная победа Зла и что недалек тот день, когда Франция вернет себе свободу. В книге «Ватерлоо» он окидывает взором прошлое, стремясь найти в нем подтверждение той мысли, что бонапартизм обречен историей.

По мысли Гюго, поражение Наполеона I в решающей битве было предрешиено уже заранее — и по двум причинам. С одной стороны, его падение подготовлено ходом истории («Победа Бонапарта при Ватерлоо не входила больше в расчеты XIX века. Подготавливался другой ряд событий, где Наполеону уже не было места»). С другой стороны, его поражение рассматривается в романе как моральное «возмездие».

В романтическом истолковании Гюго судьба Наполеона ярче всего раскрывала эгоистическую сущность буржуазного индивидуализма, делала очевидным, что идеал романтиков — полная «свобода» личности может быть достигнута лишь путем подавления свободы других людей. Для Гюго Наполеон — национальная слава Франции, «детище Революции»; но он же уничтожил главное завоевание революции, республику, которую принес в жертву своему честолюбию. В непомерной жажде власти Наполеон роковым образом преступил верховный нравственный закон, «нарушил равновесие человеческих судеб»: стал императором, деспотом. Поэтому в один прекрасный день он неизбежно должен был оказаться перед лицом расплаты, каковой и явилось его падение.

Этот моральный фатализм не противоречит историческому оптимизму Гюго, его идее прогресса: «Бывает, что сражение проиграно, а прогресс выиграл». В историческом прошлом Гюго видит аналогию настоящему: временно победившее в Европе «варварство 1815 года, прозвище которого контрреволюция... скоро задохнулось и остановилось»; «осмеянное императором будущее вновь вступило в свои права», политическое развитие XIX века в конечном счете приведет к возрождению идеала Гюго — буржуазно-демократической республики. Иными словами, в «Отверженных» Гюго подхватывает мысли, с такой страстью выраженные в поэме «Возмездие» и в памфлете «Наполеон Малый». Могучее дыхание истории сметает всех тиранов; над кровавым полем Ватерлоо уже брезжит заря грядущего освобождения человечества.

Если при оценке государственного переворота 1851 года Гюго преувеличивал значение личности узурпатора, то теперь, истолковывая Ватерлоо, он показывает невозможность для личности противостоять логике истории; Гюго прослеживает, как таинственное переплетение случайностей привело сражение к predetermined исходу: «В этом событии, отмеченном высшей необходимостью, отдельный человек не играл никакой роли».

«Ватерлоо» обобщает понимание писателем народа как главной исторической силы. История — это прежде всего история народа и народов. И сражение при Ватерлоо интересует его не как военный эпизод, а как важный этап в национальной жизни Франции — смертельная схватка ее прошлого и будущего. «Ватерлоо — это поразительная дата внезапного возникновения свободы», «это тот стержень, на котором держится XIX век».

Для Гюго не имеет большого значения, чем формально закончилась битва, чего хотели и чего достигли участвовавшие в ней полководцы («Благодарение богу, величие народов не зависит от мрачных походов меча и шпаги»). Независимо от фактов, моральным победителем в сражении при Ватерлоо является в глазах писателя французский народ, отстаивавший свое национальное достоинство и традиции своей революции от европейской реакции.

Отнюдь не Наполеон, охваченный паникой, бессильный перед своей судьбой, представляет в «Отверженных» народ. Носителем народного духа Гюго сделал «бесконечно малую частицу войны», «земляного червя» «неизвестного солдата». Безвестный офицер Камброн, ответивший ругательством на предложение англичан сдаться,— такой же «муравей в мире материальном, но гигант в мире моральном», как и Жан Вальжан,— вырастает на глазах у читателя до эпического величия, воскрешая героиню французской революции: «Камброн нашел слово, воплотившее Ватерлоо, как Руже де Лиль нашел «Марсельезу». Это свидетельство титанического презрения Камброн бросает не только Европе от имени Империи... он бросает его прошлому от имени Революции. Его услышали, и в Камброне распознали душу гигантов былых времен; казалось, будто снова заговорил Дантон или зарычал Клебер».

Враждебная Гюго критика не раз потешалась над тем, с каким пафосом он пишет о «слове Камброна». Но дело тут вовсе не в наивности или безвкусице. Те же самые критики возмущались разделом «Отверженных», посвященным парижскому аргю, где писатель сделал попытку объяснить социальные причины возникновения жаргона городского дна, того, что он называет «языком нищеты». Изображая деклассированных людей,



Гюго изображал и их язык: «арго — язык пребывающих во мраке», «арго — это слово, ставшее каторжником».

В эпизоде с Камброном писатель отверг официально-патриотическую версию, приписывавшую этому участнику сражения при Ватерлоо «красивую» фразу: «Гвардия умирает, но не сдается!» — и восстановил в правах «грубейшее слово, которое не произносится вслух», потому что, в понимании Гюго, это «отверженное среди слов» выражает раблезианский дух и негибимое мужество отверженного народа.

Как Гаврош, Камброн умирает, издеваясь над врагами. И, мгновенно перенося читателя в атмосферу высокой эпопеи, Гюго уже говорит об «эсхилловском величии» брани Камброна и утверждает, что «от факела Прометея до носогрейки Камброна змеится одна и та же грозная молния». «Ценой дерзания достигается прогресс».

Так мысль о моральном величии неразрывно связывается с революцией и с народом. Народ — носитель нравственной истины, и он же носитель истины исторической.

Своеобразие Гюго как исторического живописца во многом зависит от этих взглядов. При изображении исторического события судьба отдельного героя не волнует его; он не пытается стать на точку зрения участника сражения, как это делали Стендаль в «Пармской обители» или Лев Толстой в «Войне и мире». Поле битвы при Ватерлоо он видит не таким, как оно представляется отдельному солдату, а таким, как оно предстает полководцу, — окутанное пороховым дымом, освещенное оружейными выстрелами, покрытое пестрой массой движущихся войск. Сквозь дым и мрак он различает цвет мундиров и знамена каждого соединения, следит за основ-

ными военными операциями и в каждую данную минуту взвешивает общее соотношение сил. В «Ватерлоо» читатель не волнуется за судьбу знакомого и ставшего близким героя, не переживает вместе с ним простых и драматических чувств рядового человека; вместе с автором он вынужден наблюдать зрелище, подавляющее своим величием, как бы издали, причем детали стираются и остаются только гигантские контуры и большие цветные пятна. Это создает эпическую замедленность действия:

«В тумане виднеется какая-то зыбь, головокружительный мираж, какие-то принадлежности военного снаряжения того времени... высокие меховые шапки, шашки кавалеристов, перекрещенные на груди ремни, сумки для гранат, доломаны гусар, красные сапоги с набором, тяжелые кивера, украшенные витым шнуром, почти черная пехота Брауншвейга, смешавшаяся с ярко-красной английской... Линия расположения войск колыхается и извивается, словно нить; бесцельно проливаются потоки крови; фронт армий колеблется; выбывающие или прибывающие полки образуют в нем мысы или заливы; людские рифы непрерывно перемещаются... Просветы в рядах передвигаются; черные валы фигур надвигаются и откатываются назад. Какой-то могильный ветер гонит, отбрасывает, вздувает и рассеивает эти трагические массы».

А временами автор отходит на еще большее расстояние и, подобно эпическому поэту, бросает на прошлое взгляд издали, позволяющий охватить целиком эпоху и оценить масштаб событий. Поэтому «Ватерлоо», так же как и «Эпопея улицы Сен-Дени», оставляет впечатление грандиозной фрески.

«Отверженные» — произведение этапное. В творчестве Виктора Гюго — это веха, отмечающая его переход на революционно-демократические позиции; во французской литературе — это один из крупнейших социальных романов, появившихся между революцией 1848 года и Парижской коммуной, роман, который пронес через мрачные годы Второй империи высокий нравственный пафос и романтику народной борьбы против угнетения.

В своей огромной эпопее Гюго запечатлел верную картину духовной жизни своего времени, его насущных вопросов, социальных конфликтов, его открытий и надежд, его колебаний и иллюзий, его исторических заблуждений.

С демократическими массами своей эпохи Гюго разделял не только их борьбу и идеалы, но и эстетические вкусы, и этим навлек на себя уже при жизни упреки в примитивности и вульгарности. Но Гюго с самой литературной юности сознательно шел наперекор буржуазным вкусам. В 1862 году он с гордостью писал об «Отверженных» Даэлли, издателю первого итальянского перевода этого романа: «Некоторые критики во Франции, к великому моему удовольствию, упрекнули меня в том, что я вышел за рамки так называемого французского вкуса; я желал бы, чтобы эта похвала оказалась заслуженной».

Грандиозность, масштабность этого произведения еще и сегодня поражают читателя. В «Отверженных» Гюго обращается не к узкому кругу ценителей, а к народу, к нации, к человечеству. «Отверженные» написаны для всех народов мира», — признавался Гюго в том же письме, — потому что «социальные проблемы не признают

государственных границ» и «отверженный испытывает смертную муку на всех широтах, он жалуется на всех языках земли».

Писателю есть что сказать людям, и он говорит громко, во весь голос,— вещает, чтобы всем было слышно, пишет широкими, яркими мазками, чтобы всем было хорошо видно. Искусство Гюго тяготеет к древним народным формам — к сказке, преданию, легенде, оно вызывает привычные ассоциации, глубоко укоренившиеся в сознании множества людей. И в этом немалая доля обаяния «Отверженных».

Мысли, выраженные в романе в ясной и широкодоступной художественной форме, и сами по себе ясны и понятны всякому. В буржуазной критике стало общим местом утверждение, что «Виктор Гюго не мыслитель», что содержание «Отверженных» сводится к постоянному повторению одних и тех же элементарных истин. В борьбе против высокоидейного демократического искусства Гюго его противники спекулируют на том, что взгляды писателя не сложились в стройную философскую систему.

Гюго действительно упорно пропагандирует идеи добра, человечности, справедливости, ненависть к нищете, насилию и угнетению. Действительно, он смотрит на всякое явление жизни с высоты этих идей, которые пронизывают весь его роман. Не только сюжет, но даже описание любого предмета, попавшегося на глаза автору, становятся трамплином для обличительных тирад или нравственной проповеди. Заржавленная повозка, громогвоздившая улицу перед трактиром Тенардье, сейчас же наводит на мысль об устаревших государственных учреждениях, «все назначение которых в том, чтобы преграждать дорогу»; убогий чердак Фантины со скошенным потолком вызывает замечание: «Бедняк может идти в глубь

своей комнаты, так же как в глубины своей судьбы, не иначе как все более сгибаемая спину». Простые истины, повторяемые Гюго, пришлись не по вкусу снобам от искусства, но они выражают народную нравственность и обладают непреходящим значением.

«Я не знаю, мыслитель ли Виктор Гюго,— писал в самом начале нашего века французский писатель Жюль Ренар,— но он производит на меня такое впечатление, что, прочитав одну-единственную его страницу, я начинаю мыслить со страстью, всеми участками мозга» («Дневник», 17 ноября 1901 года).

Такое же впечатление производили «Отверженные» на десятки тысяч других людей. По признанию Эмиля Золя, Гюго для его поколения был «неким Прометеем, ревущим среди бури». Молодой Ромен Роллан в бытность свою учителем вместо лекции по нравственной философии читал ученикам вслух страницы из «Отверженных». «Результат превзошел мои ожидания... глаза у детей блестели, жадными ртами они ловили мораль, воплощенную в действие, которую полными пригоршнями бросал им великий говорун, опьяненный своим возвышенным даром, своим грандиозным красноречием... Для меня это был урок искусства, говорящего с народом» («Воспоминания»). Максим Горький писал, что Гюго «вызывал к жизни все прекрасное, что есть в душе человека. Он учил всех людей любить жизнь, красоту, правду и Францию» («Прекрасная Франция»).

Английский писатель Аллан Силлитоу рассказывает, какое воздействие имеет книга Гюго на рабочего-подростка в наши дни. Герой его романа «Ключ от двери» видит в истории Жана Вальжана «борьбу простого человека», «вопиющую правду жизни» и в особенности ценит «Отверженных» за ясность авторской точки зрения: «Хороших от дурных отделить было просто. На одной

стороне Тенардые и инспектор Жавер — оба против равенства людей, потому что Тенардые пужны богачи, чтобы их обкрадывать, а Жаверу — бедняки, чтобы их преследовать. На другой стороне — Козетта, Фантина, Гаврош, Жан Вальжан, Мариус Понмерси — юные, угнетенные и революционеры, все те, кто не принимал жизнь, где хозяйничают Тенардые и Жавер. Баррикады подвергались штурму, повстанцев убивали, а книга читалась и перечитывалась снова и снова».

Наш современник, французский писатель Арман Лану так сформулировал то главное, что, по его мнению, сохранило в «Отверженных» свою ценность до наших дней: эта книга учит нас «взять у Козетты ведро», — то есть учит сочувствию друг другу, единению и взаимопомощи перед лицом общих испытаний.

С тех пор как вышли в свет «Отверженные», прошло сто лет. Жизнь бесконечно усложнилась. Перед обществом, перед человечеством встали такие проблемы и вместе с тем открылись такие горизонты, какие и не снились Гюго и его современникам. Но его книгу продолжают читать миллионы людей. И хотя сегодня особенно ясно, что многое в ней устарело, наивно или уже не отвечает современным эстетическим запросам, все-таки эта книга по-прежнему берет за душу.

В жестокой идейной борьбе сегодняшнего дня автор «Отверженных» — наш соратник. Он с теми, кто стоит за социально значительную гуманистическую литературу и отвергает литературу, враждебную человеку, дряблую или уводящую от жизни. Ничего нет более противоположного замкнутому искусству модернизма, с его ощущением одиночества и слабости человека перед лицом бесчеловечного и бессмысленного мира, чем логически

ясное, полнокровное искусство Гюго, с его безграничным доверием к человеку, к силам его ума и сердца, с его устремленностью к завтрашнему дню.

«Отверженные» принадлежат к числу тех книг, которые знакомы со школьной скамьи. В ранней юности мы, замирая, входим в красочный, драматичный мир Гюго, не можем оторваться от этих страниц и закрываем книгу, навсегда полюбив Жана Вальжана, Гавроша, маленькую Козетту, возненавидев Жавера и Тенардье, полные восхищения перед героическим величием республиканцев. Перечитывая роман в зрелые годы, мы уже не принимаем его безусловно. Иной раз улыбнемся высокопарной тираде, мелодраматической сцене; следя за развитием действия, видим, что кое-где торчат пружины («но золотые пружины», — по замечанию одного современника); с досадой отмечаем слабость филантропических рецептов автора. Однако такова сила искусства Гюго, такова правда его гуманизма, что роман захватывает помимо воли и завораживает самого искусственного читателя.

В этой книге чувствуется первозданная мощь, могучее здоровье искусства, прочно вросшего корнями в народную почву. Она будит светлые и благородные чувства. В этом ее неувядающее значение.

## КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. М. Трескунов, Виктор Гюго, Гослитиздат, М. 1961.

2. Е. Евнина, Виктор Гюго до революции 1848 г. Виктор Гюго после революции 1848 г. — «История французской литературы», т. II, АН СССР, М. 1956.

3. М. П. Алексеев, Виктор Гюго и его русские знакомства — «Литературное наследство», 1937, книга 31—32.

4. Р. Роллан, «Старый Орфей». — Виктор Гюго, Собр. соч., т. 14, Гослитиздат, М. 1958.



## СОДЕРЖАНИЕ

Путь к «Отверженным» . . . . .	5
«Опасная книга» . . . . .	12
Драматизм повседневности . . . . .	19
Мир, устремленный к свету . . . . .	28
Роман-эпопея . . . . .	32
Муравей, но гигант . . . . .	41
Несостоявшийся буржуа . . . . .	53
Брут в шкуре Видока . . . . .	57
Епископ с деревянным посохом . . . . .	60
История женщины . . . . .	65
История куклы . . . . .	69
Душа Парижа . . . . .	71
Эпопея улицы Сен-Дени . . . . .	75
Два полюса истины . . . . .	84
Ограниченнейший молодой человек . . . . .	89
Ватерлоо . . . . .	92
«Взять у Козетты ведро» . . . . .	98
<i>Краткий список литературы</i> . . . . .	103

*Сельма Рубеновна Брахман*

**«ОТВЕРЖЕННЫЕ» ВИКТОРА ГЮГО**

Редактор *С. Гиждеу*. Художественный редактор *Г. Андропова*.  
Технический редактор *И. Глаговская*. Корректор *Д. Эткина*.

---

Сдано в набор 5/1 1968 г. Подписано к печати 16/VIII 1968 г.  
А 05226. Бумага типогр. № 2, 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>, 3,25 печ. л.  
4,55 усл. печ. л. 4,21 уч.-изд. л. Тираж 50 000 экз.  
Заказ № 327. Цена 17 коп.

Издательство «Художественная литература»  
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

---

Отпечатано с матриц ордена Трудового Красного Знамени  
Первой Образцовой типографии имени А. А. Жданова  
Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров  
СССР, Москва, Ж-54, Валуевая, 28  
в Тульской типографии Главполиграфпрома Комитета по печати  
Тула, пр. имени В. И. Ленина, 109

17 коп.

