

ЖЮЛЬ РЕНАР
ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
на французском языке

Редактор *Н. Козлова*
Издательский редактор *А. Лапир*
Пом. редактора *Р. Станкевич*
Корректоры *З. Кулейкина* и *В. Газарина*
Художественный редактор *Ю. Копылов*
Технический редактор *М. Натанов*

Подписано к печати 20/X 1958 г. Формат 84×108¹/₃₂
Бум. л. 6³/₈—20,9 печ. л. + 1 вкл. Цена 9 руб. 35 коп.
Заказ 404. Тираж 10000.

17185. Типография Франклин, Будапешт

J U L E S R E N A R D



ŒUVRES CHOISIES

ÉDITIONS EN LANGUES ÉTRANGÈRES
Moscou 1958

Вступительная статья *Е. Гальпериной*
Комментарий *И. Подгаецкой*
Составитель сборника *Н. Козлова*
Художник *В. Алексеев*

ЖЮЛЬ РЕНАР

Долгое время широкая публика в Советском Союзе знала Жюль Ренара только как автора знаменитого «Рыжика». Лишь после опубликования у нас в 1946 году «Избранных произведений» Ренара наши читатели смогли по-настоящему открыть для себя его удивительный и столь оригинальный талант. Но только читая Ренара в подлиннике, можно полностью оценить всю выразительность отточенного и лаконичного стиля этого мастера французской прозы.

«Дневники» раскрывают с предельной честностью и откровенностью жизненную и творческую драму Ренара. Иногда говорят, что трагедия Жюль Ренара была в том, что он, художник-демократ, был замолчен буржуазией. Отчасти это быть может и верно, хотя творчество Ренара было не столько замолчено, сколько искажено буржуазной критикой. Но дело не только в этом. Корни трагедии Ренара были глубже, они были в нем самом и в социальных условиях Франции того времени. Ренар сам ощущал это. Недаром он сравнил себя с потоком, сила которого тратится вхолостую, потому что нет мельницы, которую он мог бы приводить в движение.

* * *

Жюль Ренар (1864—1910) — вырос в провинции, в деревне Шитри-ле-Мин, где его отец был мэром. Его дед еще ходил за плугом. Ренар всегда чувствовал свои кровные связи с крестьянством и говорил, что на корнях его еще была земля. Однако сам Ренар рано стал профессиональным писателем и вошел в парижскую литературную среду. Двадцати пяти лет он принял участие в основании крупного журнала символистов «Меркюр де Франс», и на протяжении 90-х годов сблизился с рядом известных буржуазных писателей. Литературная среда, окружавшая Ренара, его личные связи с писателями-символистами и неоромантиками, а также ювелирная отделка

его прозаических миниатюр, способствовали тому, что буржуазная критика, довольно много писавшая о Ренаре, помещала его творчество где-то между натурализмом и импрессионизмом и говорила исключительно о совершенстве его стиля. Социальное содержание его творчества оказывалось искаженным. Лишь в 30-х годах передовая печать Франции, как и советская критика (работы Б. Песиса), раскрыли истинное место Ренара — место писателя-демократа, своеобразного «народника» и реалиста.

Самые первые опыты Ренара (стихи, сборник прозы «Преступление в деревне») еще были подражательны, но уже в начале 90-х годов Ренар смог нанести резкий удар той литературе, которая обеспокоена разрывом с жизнью. Без сомнения это была и попытка освободиться от давившей на Ренара литературной среды. Но это была и прямая полемика против нее, против безжизненного формального искусства символистов, против модных в те годы бесчисленных декадентских школок и группок с их саморекламой и болтовней о бунтарстве. В повести «Паразит» (*L'écornifleur*, 1892) Ренар вскрыл самую сущность окружавших его литераторов-декадентов — он увидел в них прихлебателей и паразитов, которые корчат из себя бунтарей. Таков литератор Анри, который втерся в буржуазную семью Вернэ. Ренар затронул здесь тему, которую впоследствии не раз развивали европейские писатели — тему внутреннего родства между художником-декадентом и тем тупым буржуа, которого так презирает этот художник. Неудивительно, что буржуазная публика восприняла «Паразита» с возмущением.

Позднее, в «Естественных историях», создавая тонкий иронический портрет «Лебедя», Ренар вернулся к мысли о весьма практичной, мещанской основе, на которой расцветают «красивости» эстетов и неоромантиков. Лебедь (поэт) — в вечной погоне за отражениями облаков в воде, которые исчезают каждый раз, как он приближается к ним. Утомленный этой погоней, он, быть может, погибнет, так и не поймав кусочка облака — так строит Ренар пародийно-лирический образ поэта-неоромантика. Но дальше лиризм неожиданно оборачивается злой концовкой: «Но нет! Каждый раз, когда он погружает голову в воду, он копается в тине и вытаскивает червяка.

И как гусь жиреет».

На протяжении многих лет Ренар презрительно писал о литературе, которая утрачивает почву и перестает соприкасаться с жизнью. Он презирал декадентов за мертвенное равнодушие, за то, что все воспринимается ими из книг и через книги: «Вы ждете, чтобы кто-нибудь поднялся: никто не поднимется. Так удобно сидеть,

а лежать еще лучше. И кроме того мы слишком много читали книг и страстных, и скептических, и забавных... Мы пресыщены, разбиты, утонули». Ренар нащупывал основную черту в распаде литературы, которая обозначилась к концу XIX века: «Наши предки видели характер, цельный тип. Мы же видим распад типа, моменты успокоения и кризисов, моменты добра и зла... Завтра или послезавтра мы станем еще более фальшивыми».

В рассказах об Элоа, как и на многих страницах «Дневников», Ренар обнажал лицемерие тех, кто говорит одно, а делает другое. Эта ненависть к фальши в жизни и литературе помогла ему освободиться от чуждых литературных влияний. В своих книгах 1894 года — в «Рыжике» и рассказах о деревне — Ренар прорвался, наконец, к реализму.

Ренар не был в те годы одинок в своем стремлении к реалистическому и демократическому творчеству. Одновременно с ним писали Анатоль Франс, Доде, Золя, лишь за несколько лет до появления «Рыжика» обрвалось творчество Мопассана, к концу века вошли в литературу демократические писатели Ш.-Л. Филипп, Шарль Пегги и выступил Ромен Роллан. Тем не менее (и на это уже указывалось в советской критике) Ренар, пробиваясь к реализму, ощущал себя одиночкой, противостоящим декадентской моде, ибо в годы, когда создавались первые значительные произведения Ренара, силы передовой литературы были раздроблены.

Самая известная книга Ренара «Рыжик» (*Poils de Carotte*, 1894) примыкает к большим традициям французского критического реализма. Это повесть о страданиях ребенка, растущего в буржуазной семье, где даже отношения между родителями и детьми изуродованы собственничеством. Как известно, «Рыжик» построен на автобиографическом материале — это воспоминания Ренара о его собственном детстве, и в г-же Лепик можно без труда узнать мать писателя, какой мы знаем ее по записям в «Дневниках», — холодную, жесткую мещанку, постоянно оскорбляющую жену своего сына. Однако, построенная как будто из отрывочных воспоминаний, повесть Ренара вырастает в социальное обобщение, в ней созданы выразительные характеры прежде всего г-жи Лепик и Рыжика. Тема ребенка, страдающего в буржуазной семье, была очень распространена во французской литературе тех десятилетий. В какой-то степени Рыжик воспринимается нами стоящим между героем трилогии Валлеса и гораздо позднее созданным Жаком Тибо Р. Мартен Дю Гара, хотя протест маленького Рыжика лишь намечен по сравнению с их интеллектуальным и политическим

бунтарством. В семье Лепик мы видим как бы мельчайшую ячейку буржуазного общества, ячейку, в которой своеобразно отражен закон его: человек человеку волк. Этот закон кажется особенно чудовищным, когда он определяет взаимоотношения между матерью и ребенком, сущностью которых, казалось бы, должна являться предельная человечность. Малейшие проявления чувств Рыжика встречают отпор и непонимание; ребенка непрерывно обливают ушатами холодной воды, ибо чувствовать в этом мире — лишнее. Повесть Ренара распадается на мелкие эпизоды, и в каждом кусочке этой мозаики выступает огрубение души, жадность и жестокость, порожденные собственностью. Отмечали, что характер Рыжика не дан в развитии. Это верно. Ренар, впрочем, и не ставил себе такой задачи; он не писал повестей или романов, показывающих развитие характеров. Но ясно, что Рыжик сформирован средой. Он определен ею двояко: прежде всего тем, что черты очерствения и жестокости выросли в него самого. В его садистском обращении с животными мы видим не только обычную мальчишескую жестокость, но черствость, порожденную постоянным давлением среды. И вместе с тем, потребность отпора тем людям, которых он ненавидит и прежде всего матери, делает его бунтарем.

Самое патетическое в Рыжике — это борьба в ребенке человеческого, поэтического начала, естественной жажды чувства, ласки, любви с нарастающей жестокостью, очерствением. Книга Ренара написана в обычной для него скупой, точной, внешне сдержанной манере. Но отсутствие всякой сентиментальности лишь подчеркивает глубоко эмоциональный смысл книги. Ведь сама ее тема — гибель души в мире собственников.

«Жизнь — ящик, полный колющих и режущих инструментов». Эта горькая фраза «Дневников» как нельзя ярче раскрывает судьбу Рыжика. И поэтому, когда в конце книги мы читаем: «Не всем посчастливится быть сиротой», фразу тем более страшную, что она столь естественно сказана, мы не ощущаем в ней никакой нарочитости. Это искренний вздох Рыжика о свободе. Но это и обвинение Ренара, брошенное буржуазной системе.

В том же 1894 году вышел сборник рассказов Ренара «Виноградарь в своем винограднике», (*Le Vigneron dans sa vigne*), посвященный крестьянству. Деревня входит в его творчество как одна из важнейших тем, отраженная в разной степени и форме в «Буколиках» (*Bucoliques*, 1896), «Чете Филипп» (*Les Philippes*, 1907), «Раготт» (*Ragotte*, 1908) и в последнем посмертном сборнике «Зоркий глаз» (*L'œil clair*, 1913).

Перед Ренаром все более остро вставал вопрос о судьбах народа, который для него прежде всего был крестьянством — и об отношении писателя к народу.

Вне этого основного вопроса невозможно понять ни идейной и жизненной драмы Ренара, ни противоречий его стиля и эстетики. Ренар хотел писать о народе правду и только правду, суровую, горькую и вместе с тем проникнутую глубоким чувством к людям деревни. И все же с начала 90-х годов в его «Дневниках» все время чувствуются сомнения в своих силах. Ренар стремился найти пути к новому типу литературы. Но ему не было ясно, каким должен был родиться новый суровый и человеческий реализм.

В 1896 году Ренар купил деревенский дом в коммуне Шомо, около Шитри, и его жизнь в деревне без сомнения была попыткой снова уйти к народным корням, к истокам, найти там, в земле и людях земли почву для правдивого искусства.

В рассказах Ренара о крестьянстве нет ни тени либерально-слащавой сентиментальности. Недаром Ренар вслед за Лабрюйером называл крестьян «Мои свирепые братья». Маленькие рассказы и наброски о деревне написаны Ренаром в скупом, лаконичном стиле, отчасти близком крестьянской новелле Мопассана. Но Мопассан более всего подчеркивал в крестьянах жадность мелких стяжателей. Ренар же прежде всего видел таящиеся в них человеческое достоинство, простые, но подлинные чувства. Однако он видел и другое — что эти черты с трудом пробиваются сквозь толщу невежества, сквозь вековую привычку к покорности и рабству, привычку к нищете. Рассказы Ренара — это миниатюры, наброски, эпизоды. И все же в его мозаиках мало случайного. Из кусочков возникают выразительные образы — (Филипп и Раготт, старая Онорина и др.), возникает ренаровский образ деревни. Основное противоречие, которое Ренар видел в деревне — противоречие простой искренней человечности и той жесткой, грубой коры невежества и нищеты, под которой все лучшее в человеке остается скованным, не может проявиться и расцвести.

Это противоречие определяет образ старой Онорины — когда-то веселая, здоровая, полная жизни хохотушка, а теперь старуха, потерявшая всех детей, она умирает одна, неподвижная, как будто от нее осталась одна оболочка человека. Особенно ярко это противоречие воплощено в чете Филипп — Филиппе и Раготт, образы которых проходят в разных сборниках Ренара. Рядом деталей Ренар хочет создать ощущение многовековой неподвижности деревни. Чета стариков спит в огромной допотопной постели, прямо в перьях,

в грязи (ведь так спали всегда!), и они кажутся Ренару обломками какой-то древней эпохи. Идеал Филиппа — прикопить на старость корочку хлеба, и на все попытки убедить его, что мир может стать иным, он отвечает: «С голоду не умирают... Нужно, чтобы были богатые... Так всегда было...» С этих мыслей его нельзя свернуть. И, однако, тот же Филипп в молодости не смог более полутора дней работать лакеем и сбежал домой, в деревню. Раготт, глядя на красивый ошейник господской собачонки, говорит ей: «Счастливая ты, мне-то, небось, никогда такого не надевали». Раготт невежественна, прибита жизнью, но вместе с тем, она проста и естественна, как сама земля. И как глубоко волнующая сцена, когда Филипп хочет сообщить Раготт о смерти сына — он просто входит и молча целует Раготт, чего не делал уже много лет. И Раготт понимает его и плачет. Такие страницы особенно подчеркивают, как далек был Ренар не только от равнодушия эстетов, но и от равнодушия натуралистов. Его сдержанные и точные картинки таят в себе глубоко спрятанный лиризм, который не часто выступает на поверхность, но тем более отмечается читателем. Порой несколькими фразами Ренар заставляет неожиданно и остро почувствовать волнующее его чувство братства с простыми людьми деревни. В маленьком наброске «Цыганенок» он описал встреченного случайно на дороге цыганского мальчонку, голодного вольного бродяжку, которому он дал пару монеток. И неожиданно, скупой на лиризм Ренар, позволяет себе такие фразы: «Приходится расставаться на всю жизнь. Он уже уходит далеко и вдруг возвращается, как будто что-то забыл и протягивает мне руку, которую я украдкойжимаю на этой пустынной дороге».

Именно с этим глубоко человеческим и лирическим восприятием крестьян связаны особенности языка в рассказах Ренара о деревне. Они не перегружены диалектизмами, в них нет того псевдонародного, нарочито грубого языка, который был присущ книгам натуралистов о деревне. Крестьяне Ренара говорят естественно, то есть не употребляя тех интеллигентски-книжных выражений, которых они не знают и в жизни. И в языке проявляется общая трактовка крестьян Ренаром, раскрывающая человечность «свирипых братьев».

«О, разбудить все эти погруженные в сон деревни!» — записывал Ренар в «Дневниках». В этом была мечта Ренара. «Кто же взглянет крестьянину прямо в глаза и скажет: ты спишь уже века. Проснись!»

Возможно ли это? Каков путь к пробуждению народа? Как высвободить силы народа, его душу из-под коры покорности и пред-

рассудков? Эти вопросы терзали Ренара, и вера в возможность этого сменялась усталостью и безнадежностью. От многих деревенских рассказов Ренара поднимается тяжелая тоска. Его деревня не понимает своего права на «свирепость», она принимает уродливость своего мира, считая, что так было и так будет.

Среди ренаровских зарисовок животных есть любопытный набросок «Лошадь», в котором нельзя не видеть социальной символики. Это как бы обобщенный образ деревни. Лошадь некрасива, жалка и к удивлению писателя, покорно позволяет запрягать себя. Трогают ли ее заботы о ней — неизвестно, что она думает — непонятно. «Я боюсь ее, мне стыдно, и я ее жалею... А что, если она вдруг выйдет из своего полусонного состояния и, властно заняв мое место, поставит меня на свое?»

Политические воззрения Ренара и его настроения не были, конечно, одинаковыми на протяжении двадцати лет его творчества. Но почти весь его путь отмечен внутренними сомнениями. «Из тебя ничего не выйдет, — повторял Ренар, — плачь, выходи из себя, падай духом, надейся... кати свою тачку... из тебя ничего не выйдет». Ему казалось, что он всю жизнь просидит на приставном стуле. «Даже когда можно писать — не хватает силы, не хватает мощи».

Эти сомнения, казалось, отступили в последние годы XIX века, в годы перехода Франции к империализму, когда все социальные противоречия обнажились с чрезвычайной остротой. Реакция под черносотенными лозунгами начала крестовый поход против всех передовых сил страны, угрожая даже самым элементарным нормам буржуазной демократии. Резкая общественная борьба вокруг дела Дрейфуса вызвала прилив политической активности у самых различных передовых писателей Франции — от Анатоля Франса до Шарля Пегги. Осуждение Золя разбудило в Ренаре всю его энергию. Золя стал для него, как и для всей передовой французской интеллигенции, примером и воплощением героизма. Дрейфусарство Ренара было, конечно, скорее смутным моральным порывом, чем осознанной политической программой. Для него, как, впрочем, и для стольких других интеллигентов, тогда была важна не только защита Республики и демократии, но и возможность вырваться из болота одиночества, найти путь к действию и героизму. «Золя, — писал Ренар, — счастливый человек. Он нашел смысл своего существования и он должен быть благодарен своим судьям, которые подарили ему год героизма». Смысл существования — его-то более всего и не хватало Ренару. В 1898 году, в момент осуждения

Золя, он почувствовал «внезапный и страстный вкус к баррикадам...» Его душат слезы жалости, ярости и позора, когда читают приговор. Еще раньше Ренар записывал: «Как ведет себя птица в бурю? Она не цепляется за ветку, она следует за бурей».

Ренар последовал за бурей. На рубеже XX века и в первые его годы он был увлечен идеями социализма. Он много писал для социалистической прессы, работал в «Юманите». Жорес вызывал в нем восторженное умиление не только своим мощным талантом оратора и широкими, хотя и расплывчатыми гуманистическими идеями, но и личным бескорыстием, самоотверженностью, с которой он отдавал себя партии. Ренар гордился тем, что его рассказы печатаются в «Юманите» и находят тем самым путь к широким слоям читателей. В 1900 году Ренар был избран муниципальным советником в Шомо, а в 1904 году — мэром Шитри. Ренар относился с чрезвычайной серьезностью к своим обязанностям мэра — ему казалось, что здесь открывается реальная возможность разбудить деревню и сделать ее счастливой. Те годы — годы увлечения части демократической интеллигенции во Франции идеями неонародничества, народными университетами и театрами. Ренар также борется против клерикалов за светскую школу, выступает против войны. Он читает доклады, лекции, занят устройством деревенских школ.

Не следует думать, что социалистические увлечения, как и деятельность Ренара, были лишь либеральной филантропией. Ренар не раз говорил, что был бы рад увидеть, как весь буржуазный строй полетит кувырком. Он обвинял либеральных фразеров в том, что жалость к бедным для них выгодна, что она приносит им доход. Ставя себя в положение рабочего, он говорил, что рабочий имеет право требовать не просто хлеба, но половину ИХ хлеба.

В 1904 году Ренар записал в «Дневниках»: «Я не могу не думать о социализме. В нем целый мир, и там надо не создавать себе положение, а отдавать всего себя...» Он был убежден, что в этом для него была бы настоящая жизнь, хотя с обычной беспощадностью к себе сомневался в своей решимости порвать с буржуазной средой, бросить мысль о зарплате, успехе и с головой уйти в другой, народный мир. Представление Ренара о социализме было, конечно, весьма смутно и расплывчато; недаром он наивно считал социалистами всех чтимых им гениев прошлого — Лабрюйера, Монтеня, Мольера, Гюго.

Однако, как и для ряда других писателей-демократов во Франции, 900-е годы стали для Ренара годами жестоких разочарований. Дрейфусары отстаивали Республику, но Третья республика оказалась

империалистической. Измена и поправление всех республиканских партий, включая и верхи социалистической партии, порочила в глазах интеллигентов, подобных Ренару, социалистическое движение вообще. И собственный опыт Ренара приводил его к разочарованиям. Ощукая слабость социалистической партии во Франции, Ренар и свою деятельность в деревне все чаще начинал воспринимать как бессмысленную филантропию, как мелкие улучшения, которыми не изменить облик деревни. Он кажется себе «карманным Дон-Кихотом». В рассказе «Пьяница» и в ряде набросков из поздних сборников можно видеть иронические раздумья Ренара о стене, разделяющей доброжелательного, но беспомощного мэра и деревню. Так, в рассказе «Несостоявшаяся свадьба» мэр из лучших побуждений отказывается по старинному обычаю поцеловать юную новобрачную. Жених и невеста обижены, свадьба расстраивается. Хочешь сделать в деревне одно — выходит другое. Между наивными интеллигентскими идеями мэра и мышлением крестьян вдруг обнаруживается пропасть.

Между тем в те годы был подъем первой русской революции, имевшей, как известно, большой отклик у французских рабочих и левой интеллигенции, а к концу 900-х годов мощные стачки рабочих во Франции, волнения среди крестьян Юга, казалось бы, могли вдохнуть новые надежды в писателей, подобных Ренару. Но для этого нужен был более широкий горизонт, более отчетливое понимание путей к социализму, большая, ясная идея, которая могла бы поднять творчество Ренара. Ее у Ренара не было. Объективные слабости французского социалистического движения, — отсутствие революционной партии — соединились здесь с известной ограниченностью самого писателя, почти не знавшего пролетариата, писателя, опыт которого почти не выходил за пределы французской деревни. Ренар отдалился от социалистов, иногда критикуя их за излишнюю умеренность. Недаром он мечтал увидеть на Елисейских полях толпы голодных с котелками полными пороха, «хотелось бы увидеть, как все это взорвется». В 1906 году Ренар отказался выставить свою кандидатуру от социалистической партии, иронически подчеркнув, что французские социалисты слишком почтительно относятся к крестьянской собственности. Это не означает, конечно, что к концу жизни Ренар мог критиковать слабости французских социалистов с последовательно революционных позиций. Подобно ряду других писателей-интеллигентов и демократов, Ренар в предвоенные годы не видел путей в будущее. Вот почему в его творчестве все более отчетливо выступает неразрешимая

противоречивость взглядов, настроений, эстетики, стиля. Желание взорвать все и нарастающая усталость, тяготение к новому искусству, к сильному, суровому, человеческому реализму, и неспособность создавать большие мощные реалистические произведения, жажда правды и только правды в искусстве, и почти болезненная чеканка стиля. Эти противоречия идут нарастая через все творчество Ренара; в них истоки его своеобразного стиля, его силы и его слабости.

Ренар сам болезненно ощущал, что ни идейно, ни творчески не может свести концы с концами. С поражающей искренностью обнажено это в его «Дневниках». Крестьянские рассказы Ренара — превосходная проза, но они, конечно, были лишь порывом к тому новаторскому народному искусству, создание которого было за пределами возможностей Ренара, ибо оно предполагало восприятие народа как активной силы истории.

И в «Рыжке» и в рассказах о деревне отчетливо выступили особенности стиля Ренара. Ренар хотел быть реалистом. Он писал скупое, трезвое, жесткое. Он дробил повествование на точно фиксированные куски жизни. Он жаждал выразить человеческое, но боялся романтики и сентиментальности. «Серебро луны упало в цене», писал он. Эстетические идеи Ренара во всех своих противоречиях порсы напоминают нам эстетику Флобера.

Подобно Флоберу, Ренар требовал «точного слова», совпадения слова и мысли. «Фраза должна облекать мысль так, чтобы не было ни одной складки». Он мечтал о стиле «вертикальном, алмазном, без слюней», о том, чтобы писать «прокаленными словами». А. Доде говорил Ренару: «Я не знаю ничего более совершенного во французской литературе, вы создаете шедевры на кончике ногтя». В этом, казалось бы, столь лестном определении, есть, однако, и капля дегтя. Реализм, понятый прежде всего как требование точности, вел к созданию совершенной и предельно лаконичной формы. Но желание быть предельно естественным и точным приводило Ренара к раздробленности. «Быть настоящим художником, значит писать рывками на сотни тем, которые возникнут сами по себе, крошить, если можно так выразиться, свою мысль. Тогда ничто не будет притянуто за волосы. Все будет полно произвольной прелести, естественности. Не создаешь образы, а ждешь их».

Требуя такого «раскрошенного» реализма, Ренар тем самым уходил от создания больших полотен и характеров, как уходила от них упадочная литература конца века. Стиль Ренара своеобразен. Он близок ко многим стилевым явлениям конца века — к

афористичности Анатоля Франса, к гонкуровскому импрессионизму*.

Естественно, что в поисках литературной традиции, Ренар шел мимо Бальзака, назад к XVII веку и прежде всего к афористической прозе своего любимого писателя Лабрюйера.

Однако Ренар и сам чувствовал в своем чеканном лаконизме не только силу, но и слабость. Он восхищался недоступным ему искусством гениев прошлого, титанов, подобных Бальзаку, которые могли позволить себе писать «плохо», то есть грубо, мощно, неотточенно. Подобно Флоберу, Ренар писал: «Я очень хорошо знаю, что фраза меня замучит. Наступит день, когда я не смогу больше написать ни слова». Создавая лаконичные миниатюры, он, однако, восхищался Гюго, и видел в нем «гору и море». Он говорил, что, пресытившись совершенством, в годы зрелости, нужно любить Шекспира. Ренар чувствовал, что в его постоянных требованиях ограничивать себя, таится опасность творческого измельчания, бесплодия. «Я укоротил себя, сжал, стиснул — тому виной комплименты, успех... Быть может, моя истинная природа — широта, легкость, остроумие...» Порой ему казалось, что стать великим ему мешает стремление к совершенству. Лучшие книги Ренара тяготели к сильному, жесткому и страстному реализму. Но все это больше оставалось стремлением. Лаконизм Ренара, болезненная потребность ограничивать себя, возникла потому, что он не видел в жизни мощных характеров и не чувствовал в себе силы воплощать их, не ощущал в себе того естественного широкого подъема, того всеохватывающего гения, которым он восхищался в Шекспире и Бальзаке. Афористичность Ренара отчасти выражала его неспособность охватить картину общества в целом, невозможность найти героя. И у Ренара вырывался крик отчаяния: «Реализм, реализм! Дайте мне прекрасную действительность и я буду работать, следуя ей».

Ренар — мастер асюжетной прозы, отточенных миниатюр. Он писал их всю жизнь и соединял в сборники, комбинировал из этих кусочков новые сборники, дополняя их новыми отрывками. Как назвать эту прозу — рассказы, отрывки, эссе? Быть может, вернее всего — это миниатюры. Французы остроумно говорили: «прозы Ренара», как говорят, «стихи Гюго». Жанр миниатюры ярче всего

* В области театра Ренар тяготел к одноактной комедии. Его маленькие пьесы (*Le plaisir de rompre*, 1898, *Le pain de ménage*, 1899, *Poil de Carotte*, 1900, *Monsieur Vernet*, 1904 и др.) с успехом шли во французских театрах, некоторые из них в театре Антуана и в Комеди Франсез.

проявился в «Естественных историях» (*Histoires naturelles*), опубликованных впервые в 1896 году. (В последующих изданиях число отрывков возросло более чем вдвое.) Это портреты животных, кусочки природы. Иногда в маленьких портретах животных намечены характеры. Таков «Павлин», похожий на индийского принца, или поэтический «Олень». Изредка Ренар расширяет их до социально значимого символа («Лошадь», «Лебедь»). Порой они сведены к метафоре, поражающей зрительной точностью. «Светляк» — «капля луны в траве». «Белка» — «проворный поджигатель лесов, она проводит взад и вперед по листьям своим хвостом, как маленьким факелом» или «Таракан, черный и сжатый, как замочная скважина».

Ренар чувствовал природу с необычайной, живой остротой. Можно сравнить его в этом с Мопассаном. Но для Мопассана природа ощущалась, как некое «Таити», куда он бежал от цивилизации. Природа у Ренара проще: это его деревня, его родная земля — речка, дерево, светляк в траве. От его мозаики, от его кусочков природы рождается ощущение чистого, свежего весеннего мира. Ренар превосходный мастер французского мягкого пейзажа. Его пейзаж не романтичен, в нем нет ни гор, ни моря. Это простой и тонкий мир — маленький пескарь, птичка, деревце, лист об одной ножке, веточка, за которой только предполагается, чувствуется воздух, пространство. Так написан, например, один из самых поэтических портретов «Естественных историй» — «Зимородок», или такой лирический набросок как «Осенние листья».

Там же, где эти кусочки природы вкраплены в мир деревни, там, подобно книгам Мопассана, создается контрастный и двойственный образ прекрасной и жестокой родины.

О языке Ренара написан ряд исследований. Основные его принципы те же, что и в жанре, и в композиции — точность и лаконизм. Недаром в «Естественных историях» некоторые маленькие портреты животных умещаются в краткой фразе-метафоре. Например: «Осел — выросший кролик». «Естественные истории» переполнены метафорами, обычно резко зрительными, часто неожиданными. В поздних рассказах о деревне их меньше, язык строже. Ренар упорно боролся с «красивостями» стиля, добываясь прежде всего предельной точности и ясности выражения, и тем самым прозрачности фразы. Он избегал слов старинных и изысканных, ученых и иностранных, оставляя их иногда лишь в заглавиях (например, *Coquecigrues*). Автор монографии о Ренаре Гишар отмечает, что Ренар тщательно удалял из прозы утяжеляющие существительные и даже причастия,

оканчивающиеся на *ment*. Он удалял из фразы все лишнее, например, банальные эпитеты, не без основания считая, что они уменьшают выразительность существительного, и что «синее небо» звучит слабее, чем просто «небо». В поздних изданиях своих сборников Ренар нередко переводил глаголы в настоящее время, чтобы дать читателю более острое чувство соприкосновения с изображением. Утверждая, что фраза должна облекать мысль так, чтобы не было ни одной складки, Ренар в сущности требовал, чтобы выражение было полностью подчинено мысли. Это требование реализма. Лаконизм ренаровской фразы был столь подчеркнутым, что давал повод для многочисленных пародий. И как действительность рассыпалась под пером Ренара на множество поэтических кусочков, так и период рассыпался на ряд чеканных, кратких фраз. Там, где другой поставил бы запятую, Ренар ставил точку, начиная следующую фразу с большого «И». Это выделяет фразу и иногда, особенно в концовках, резко подчеркивает ее смысл. Такова, например, ироническая концовка «Лебедя»: «И, как гусь, жиреет».

Но и в языке Ренара, столь, казалось бы, блестящем, проявляется основное противоречие его эстетики. Реалистическое требование точного слова приводило Ренара к созданию предельно выразительного языка. Ренар стоит в ряду мастеров афористического французского стиля, который создавали Лабрюйер, Ларошфуко, Анатоль Франс. Однако Ренар не даром боялся, что фраза его замучит. Иногда она стоит у Ренара на грани самодовлеющей изощренности. Порой почти болезненная, преувеличенная чеканка стиля, напоминающая нам муки Флобера, и самим Ренаром осознавалась как творческая слабость, порожденная оскудением содержания. Это выражено в удивительном афоризме Ренара: «Вкус это, может быть, боязнь жизни и красоты».

Поэтому одним из самых совершенных произведений Ренара являются его «Дневники».

Именно в свободной форме «Дневников», не стесненных никакими композиционными рамками, афористический стиль Ренара раскрылся полнее всего. Именно здесь, где с беспощадной искренностью и правдивостью запечатлены жизненные, идейные, творческие противоречия, мучившие Ренара, чеканная проза его наиболее сильно выразила его время, начало той новой большой эпохи, воплотить которую суждено было во Франции лишь писателям позднейших поколений, пошедших по путям Барбюса.

Е. Гальперина