

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ КУЛЬТУР

УДК 821.133.1

DOI 10.47388/2072-3490/lunn2021-55-3-111-119

ПРИРОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ ЖЮЛЯ РЕНАРА

А. Н. Таганов

Ивановский государственный университет, Иваново, Россия

Рассматриваются особенности художественного образа в творчестве Жюль Ренара (1864–1910) — французского писателя, достаточно известного, но не слишком избалованного вниманием читающей публики и исследователей ни во Франции, ни в России. Французское и российское литературоведение постоянно пытались определить место Ренара в истории национальной литературы. Сделать это не просто в силу специфики его творчества. Весь творческий путь писателя представляет собой поиск художественного языка, способного правдиво отображать действительность. В связи с этим в данной работе изучаются основы его эстетических взглядов. Констатируется, что, отвергая теоретические положения существующих литературных направлений, Ренар с недоверием относится к произведениям, основанным на воображении, уводящем писателя от реальности. Стремление найти адекватные приемы отражения действительности, поиски правды в искусстве приобретают для Ренара мучительные и трагические формы. Развитие творчества Ренара идет от подражания произведениям искусства (то есть от мимесиса мимесиса) к подражанию жизни и природе. Ренар хочет «очистить» от искусственности изображение персонажей, природы, животных. Литература, по его убеждению, должна освободиться от литературности. «Охота» за естественным образом становится основанием художественной системы Ренара. Важно, что, будучи одержимым поисками точного отображения действительности, Ренар раньше многих обнаруживает «болевые точки» в развитии словесного творчества, которые во многом определяют специфику литературного процесса в XX веке.

Ключевые слова: литература Франции; литературное направление; «рыжий стиль» художественный образ; художественная условность; «эра подозрения».

The Nature of Fictional Image in the Works by Jules Renard

Aleksandr N. Taganov
Ivanovo State University, Ivanovo, Russia

The article examines the characteristic features of fictional images in the works of Jules Renard (1864–1910), a French writer who is fairly well known but at the same time not overly spoiled by attention from literary critics and the reading public either in France or in Russia.

French and Russian literary studies have repeatedly tried to determine Renard's place in the history of French national literature but haven't found it easy to do because of certain unique features of his work. His entire creative path is a search for an artistic language that can truly reflect reality, and for Renard this desire to find adequate methods of reflecting reality, the search for truth in art often takes on painful and tragic forms. In its discussion of Renard's aesthetic views, this article emphasizes that, while rejecting theoretical positions of existing literary trends, Renard remained suspicious of works based on imagination, believing that it led the writer away from reality. The development of Renard's creativity goes from imitation of works of art (i.e. from mimesis of mimesis) to imitation of life and nature. Renard wants to "cleanse" images of his characters, of nature and animals from all artificiality. Literature, in his opinion, should be freed from literature. This "hunt" for the natural image becomes the basis of Renard's artistic system. It is important to note that, in his obsession with the search for an accurate representation of reality, Renard is the first to discover the "tender spots" or "painful points" in the development of verbal creativity which largely determine the specifics of the literary process in the 20th century.

Key words: French literature; literary direction; "red style"; fictional image; artistic convention; "era of suspicion".

Жюль Ренар (1864–1910) — писатель достаточно известный, но вместе с тем не слишком избалованный вниманием литературоведов и читающей публики как во Франции, так и в России. Вплоть до настоящего времени отечественные читатели имеют возможность познакомиться лишь с ограниченным числом его произведений, переведенных на русский язык. Между тем в творчестве Ренара можно найти много моментов, весьма важных для понимания процессов, обусловивших развитие литературы не только в эпоху, к которой принадлежал писатель, но и в последующее время.

Французское и российское литературоведение постоянно пытались определить место Ренара в истории национальной литературы. Сделать это не просто в силу специфики его творчества. Ренар входит в литературу в очень динамичный период литературного процесса. Для этого времени характерно сосуществование и противоборство многих школ и направлений, переосмысление традиций, идеалов, направлений, эстетик. Во Франции 1880–1890-е годы, по замечанию П. Ситти, проходят под знаком модернизма — движения от Бодлера к натурализму и к его отрицанию через символизм и декаданс (Citti 2015).

Произведения Ренара довольно многочисленны и представляют разные жанры, однако собственный стиль писатель находит не сразу. Его творческий дебют связан со стихотворными опытами, результатом которых стала публикация в 1886 году двух поэтических текстов: «Розы» (*Les Roses*) и «Кровавые пузыри» (*Les Bulles de sang*). Правда, позднее он сам иронично замечал, что занялся поэзией, чтобы войти в литературные круги, и что поэтический язык, в принципе, далек от его творческих задач и

устремлений. Обратившись к прозе в конце 1880-х годов, Ренар работает над романом «Мокрицы» (*Les Cloportes*), но отказывается публиковать его, очевидно осознавая, что в нем много подражательного. Действительно, как правило, исследователи отмечают в этом произведении влияние Мопассана, Доде, Жорж Санд и других. То же, впрочем, ощущается и в сборнике рассказов «Преступление в деревне» (*Crime de village*, 1888). Этот опыт показывает, с одной стороны, что Ренар обладал необходимой художественной техникой для реализации своего творческого потенциала и способностью усваивать и применять достижения других в соответствии со своим замыслом, а с другой — что у писателя достаточно рано рождаются сомнения в плодотворности традиционных форм художественной условности.

Свой стиль Ренар находит в последующих произведениях. Своеобразным началом расчета с прошлым становится роман «Паразит» (*L'Ecornifleur*, 1892), где иронично представлен образ писателя, исповедующего искусственность в искусстве. Начиная с этого произведения у Ренара возникает устойчивое недоверие к существующим художественным принципам. Настоящий успех писателю приносит прежде всего повесть «Рыжик» (*Poils de carotte*, 1894), в которой в полной мере проявилась самобытность его творческой личности.

При оценке творчества Ренара литературоведами возникают различные точки зрения. Так, М. Рэмон, характеризуя его произведения, употребляет термин «супернатурализм» (*supernaturalism*) (Raimond 1967: 60). М. Политцер, отмечая связи писателя с натуралистами и поздними символистами, тем не менее не причисляет автора ни к одному из направлений, подчеркивая самобытность его творчества (Pollitzer 1956).

Ж.-П. Сартр, связывая творчество Ренара с реалистической традицией, видит в принадлежности к ней главную причину неудачи его писательской деятельности: «Так как этот реалист является пессимистом, он не видит в мире ничего, кроме уродливости и беспорядка <...> Этот нигилистический реализм приводит Ренара, как перед ним Флобера, к формальной концепции красоты» (перевод мой. — А. Т.) (Sartre 1948: 311). Стремление к поиску правды, с точки зрения Сартра, приводит в конце концов Ренара к «литературе молчания» (Sartre 1948: 294).

В советском литературоведении, как правило, особо подчеркивалась увлеченность Ренара социалистическими идеями, антибуржуазная направленность его творчества, внимание писателя к повседневной жизни человека из народа. Для Б. Песиса Ренар — реалист, создатель «новой правды», который решительно рвал с декадентством и добивался преодоления натурализма. Однако исследователь считает, что его реализм развивался в ту-

пиковом направлении, поскольку писатель так и не смог преодолеть противопоставления натуралистического «наблюдения» реалистическому «обобщению»: «Иступленные поиски “истинной правды” были отравлены нигилистическими страхами. Ренар начинал в самом искусстве, в метафоре, в образе видеть ложь» (Ренар 1946: 444).

Принимая во внимание особенности литературного процесса в XX веке, можно отметить, что попытки заключить творчество Ренара в рамки какой-либо эстетической нормы, ограниченной тем или иным литературным направлением, не являются определяющими для понимания специфики его художественной системы. В этой связи стоит прислушаться к словам П. де Буадеффра: «Жюль Ренар при его жизни остается одиночкой. Он идет против течения в то время, когда наблюдается спиритуалистический ренессанс, о чем свидетельствуют такие писатели, как Пеги, Клодель, Баррес второй манеры» (перевод мой. — А. Т.) (Boisdeffre 1979: 14–15). Слова исследователя подтверждаются тем, что Ренар, действительно, не признавал никаких школ и направлений: «Я никогда не понимал, что это такое: никчемность, без сомнения, — всего лишь предлог для того, чтобы впоследствии написать соответствующие главы в истории литературы. Литературные школы порождают лишь приемы. Талант всегда индивидуален» (перевод мой. — А. Т.) (Цит. по: Guichard 1961: 270).

В этой связи особый интерес представляет серия новелл Ренара под названием «Элуа — человек пера» (*Éloi, homme de plume*) из сборника «Потайной фонарь» (*La Lanterne soured*, 1893), в которых образ главного героя — своего рода альтер эго писателя и в то же время посредник между автором и читателем. Образ Элуа у Ренара универсален. В «Дневнике» он замечает: «Мой Элуа: нечто вроде комнатного Дон-Кихота» (Ренар 1998: 117). Он трансформируется по воле автора, выступая в роли то критикующего, то критикуемого. Элуа помогает представить галерею современных Ренару литературных направлений, к которым он относится одинаково негативно. Так, зло высмеивая натурализм, Ренар, по сути, создает карикатуру, представляющую последователей этого направления. Писатель-натуралист в восприятии Ренара — тот, кто скрупулезно собирает мельчайшие, зачастую весьма странные, факты частной жизни: «Не переодевайте рубашку перед ним, иначе через восемь дней вы обнаружите в одном из его текстов описание вашего торса, подробнейшее воспроизведение рельефа ваших лопаток. А особенно ни в коем случае не оставляйте его одного в вашей неубранной комнате, поскольку он начнет собирать окурки сигар, остатки горелых спичек, будет подбирать оставшиеся на подушке волосы и волоски бороды» (перевод мой. — А. Т.) (Renard 1893: 83). Особая удача — если попадется искусственный зуб. Такой писатель будет рас-

смаatrивать гребни, щетки, развешенные штаны, стоптанный башмак, «изучать мочу, считать плевки» (Renard 1893: 84), полагая, что на основании подобных наблюдений вполне возможно судить о людях, при этом будучи уверенным в истинности своих выводов.

В другом тексте сборника «Потайной фонарь», озаглавленном «Ожесточенный символист» (*Le Symboliste exaspéré*), Элуа представлен в роли писателя, который сознательно стремится к созданию непонятных текстов: «Если ему сказать: “Я Вас не понимаю”, он непроизвольно начинает потирать руки, но если ему случается понять самого себя, он теряет свою гордость» (перевод мой. — А. Т.) (Renard 1893: 95). Миниатюрная драматическая сценка в рамках рассматриваемого текста помогает Ренару завершить образ Элуа-символиста. Однажды он застаёт свою возлюбленную в слезах: «Да, — говорит она, — я должна открыть тебе мое сердце. Я очень огорчена. Я читаю все, что ты пишешь, и перечитываю все снова тайком с моим словарем Ларусса на коленях. Я тружусь так, что часто моя голова раскалывается. Но мои труды оказываются напрасными. Невозможно перевести ни одной строчки. Неужели я такая глупая! Я готова кричать от этого, я была бы так счастлива понять что-то. Я так тебя люблю!». Героиня принимается плакать, а Элуа, проявляя показную галантность, «целует ей руки и, почти побежденный, кладет свою голову на плечо подруги», но через мгновение поднимает ее «с гордостью и вызовом» (Renard 1893: 96): «Он до смерти не забудет эту минуту, в которую он из-за своей милой подруги чуть не утратил в одно мгновение весь свой талант писать не на французском языке» (перевод мой. — А. Т.) (Renard 1893: 97).

Для Ренара важен художественный образ, очищенный от искусственности, то есть свободный от эстетических и тем более идеологических стереотипов. В этом плане интерес представляет его новелла «Прядь волос» (*La Mèche de cheveux*) из сборника «Сдержанные улыбки» (*Sourires pincés*, 1890). Главный герой новеллы получает от своей возлюбленной конверт, в котором обнаруживает прядь ее волос, очевидно предназначенную для того, чтобы быть хранимой в качестве дорогого талисмана. Случайно волосы высыпаются на раскрытый томик стихов Бодлера, лежащий на столе. Это обстоятельство приобретает особое значение, поскольку на страницах, куда упала прядь, оказывается знаменитое стихотворение «Волосы», которое, как известно, в соответствии с особенностями эстетики Бодлера наполняется сложным символическим содержанием, обусловленным авторским воображением. Герой Ренара вместо бодлеровского экстаза и восторга испытывает лишь недоумение по поводу поступка своей возлюбленной. Ее волосы, так же как у Бодлера, вызывают у него реминисценции и ассоциации, но они носят явно сниженный характер. Вместо то-

го, чтобы вообразить «грациозные движения любимой, обрезающей прядь волос», «прекрасную улыбку на ее губах», «блеск ее глаз» и т. п., персонаж Ренара может вообразить только «грязный халат парикмахера», на который с каждым движением ножниц падают, свертываясь в агонии, волосы (Renard 1890: 37). Он вспоминает, как, будучи в коллеже, посылал в паке- тиках свои остриженные ногти однокашнику, который имел привычку грызть собственные. Затем ему в голову приходит мысль, что из этих волос можно было бы смастерить кисточку для клея. В конце концов он сдувает волосы в окно, прекрасно сознавая, что они были предназначены скорее всего для медальона, который нужно носить на груди подобно героям многих романов.

На протяжении всего творчества Ренар решает важнейшую для него проблему соотношения реальности и искусства. В этой связи он раньше многих начинает осознать вопросы, касающиеся проблем миметического плана. Весь творческий путь Ренара — последовательный процесс поиска художественных принципов, позволяющих предельно правдиво отображать жизненные реалии. В одной из записей «Дневника» (12 декабря 1904) он признается: «Реальность убила во мне воображение, которое было вроде красивой и богатой дамы. Сама же реальность до того бедна, что я буду вынужден зарабатывать себе на хлеб» (Ренар 1998: 330).

Из недоверия к существующим литературным школам у Ренара рождается необходимость обретения собственного художественного языка: «Писатель должен сам создать себе язык, а не пользоваться языком соседа. Надо, чтобы твой стиль рос у тебя на глазах» (Ренар 1998: 281).

Поиск истины в искусстве ведет его от искусственного к естественному, к природному. Отсюда особое внимание Ренара к крестьянской жизни и к крестьянам, «свирепым братьям», как он их называл, отсюда же его интерес к животному миру, результатом которого стал сборник «Естественные истории» (*Histoires naturelles*, 1894). Так формируется особый стиль Ренара, который соединяет в себе беспощадную верность факту и в то же время его субъективное переживание, включающее сложную гамму чувств — от трагически-серьезного до саркастического отношения к явлениям жизни. Пытаясь определить свой стиль, Ренар, видимо, по ассоциации с названием собственной знаменитой повести, прибегает к цветовому обозначению: «Если бы литературные произведения могли иметь цвет, я представляю себе: мой был бы рыжий» (Ренар 1998: 149).

«Рыжему стилю» (*un style roux*) у Ренара соответствует, как считали многие, «злой», «циничный» дух (*un esprit rosse*). По мнению Ю. Лароша, «рыжая литература» (*la littérature rousse*) Ренара противостоит «розовой литературе» (*la littérature rose*), популярной в его время, а «рыжий стиль» у

него выполняет двойственную функцию: с одной стороны, помогает ему оставаться самим собой, непохожим ни на кого, оставаться вне школ, а с другой — в силу своей направленности против всех других стилей, недоверия к слову, навязчивого, маниакального поиска своего точного слова он «угрожает ему стерильностью» (Laroché 2011: 200).

Стремление найти адекватные приемы отражения действительности, поиски правды в искусстве приобретают для Ренара мучительные и трагические формы. Смысл всех устремлений Ренара в искусстве можно обозначить его же словами из «Дневника» (7 мая 1902): «Правда не всегда искусство. Искусство не всегда правда, но правда и искусство имеют точки соприкосновения: их-то я и ищу» (Ренар 1998: 276). Развитие творчества Ренара идет от подражания произведениям искусства, от мимесиса мимесиса, к подражанию жизни и природе. Ренар хочет «очистить» от искусственности изображение персонажей, природы, животных. Литература, по его убеждению, должна освободиться от литературности.

Подобные убеждения Ренара определяют специфику его образа. Р. де Гурмон писал о Ренаре: «Человек встает рано утром и бредет по лесным дорогам и тропинкам. Он не боится ни росы, ни шипов, ни сердитых веток изгороди. Он смотрит, слушает, нюхает воздух. Его манят птицы, цветы и ветер. Не спеша, спокойно старается он настичь природу врасплох, в самом ее жилище, потому что слух ее необыкновенно остер» (Гурмон 1996: 46). Эта характеристика навеяна самим Ренаром, который в новелле, открывающей сборник «Естественные истории», представляет своего автопортрет, выводя себя в качестве охотника за образами: «Он поднимается с постели ранним утром, на рассвете и выходит в путь, только если мысли его чисты, сердце открыто. А тело легкое, как летняя одежда. Он не берет с собой еду. В дороге он будет пить свежий воздух и вдыхать благотворные ароматы. Он оставляет дома свое оружие и довольствуется открытыми глазами. Глаза будут сетью, в которую попадутся окружающие его картины» (Ренар 2003: 7).

Главная цель писателя-охотника — образ «дикий», естественный, не затронутый эстетическим облагораживанием, не осененный прикосновением прекрасного, как, например, у Бодлера, который считает искусство выше природы. Как правило, охота предполагает отслеживание, поиск и убийство. В писательской «охоте» главное для Ренара — «выследить» образ, но при этом не «убить» его искусственностью. «Я хотел бы сделать хоть шагжок к живой литературе, к жизни в литературе» (Ренар 1998: 149).

Буадеффе писал: «Автор “Естественных историй” провозгласил на свой лад “эру подозрения”, в которую вступит полвека спустя французский роман» (Boisdeffre 1979: 15). Словно предчувствуя споры о романе, кото-

рые с особой силой разгорятся в середине XX века благодаря новороманистам, провозгласившим кризис традиционных романских форм, Ренар пишет: «Кто из нас решится написать роман, в котором будут лишившиеся смысла слова “люблю тебя” и “любовь”? Мы способны только сочинить книгу, то есть исписать тетрадь и опустошить чернильницу ради умственной гигиены» (Ренар 1998: 119).

Художественные устремления Ренара предвосхищают подозрения новороманистов, которые они испытывают по поводу таких художественных условностей, как всезнающий рассказчик, сюжет (история), персонаж (характер). Ренар относится с недоверием к психологизму Бурже, к историям из «Розовой библиотеки», к сюжетам, выстроенным по законам общепринятой художественной условности. Его повествование стремится к правде факта, сводится зачастую к фиксации события, жеста, детали. Повествовательная линия постоянно перебивается фрагментами драматическими по своей сути, которые переводят повествование в сценические картины, устраняя посредничество автора между героем и читателем, переводя событийный ряд в рамки настоящего времени. Ренар извлекает образ из действительности, стараясь не слишком отдаляться от нее. «Я запряг Пегаса в плуг. Напрасно он бил копытом: пусть идет медленно, шагом и обрабатывает мое поле. <...> Он хотел умчаться в небеса, но лемех плуга глубоко ушел в землю и удержал Пегаса» (Ренар 1998: 122).

Будучи одержимым поиском правдивого отображения действительности, отталкиваясь от реалистической традиции, он идет к ограничению сферы правдивого до объективной фактической данности, которая постигается эмпирически через ощущения и чувства, отказываясь от повествования, основанного на художественном вымысле и непрерывности, от сюжетности, персонажа (характера), то есть — до субъективного опыта, который не исключает и воображения.

Трудно сказать, чем бы завершились поиски Ренара: смерть довольно рано оборвала его творческий путь. Важно, что Ренар раньше многих обнаружил «болевы́е точки» литературного творчества, с которыми неизбежно должны были столкнуться писатели последующих поколений.

Список литературы / References

- Гурмон Р. де. Книга масок. Томск: Водолей, 1996. [Gourmont, Remy de. (1996) *Kniga masok* (The Book of Masks). Tomsk: Vodolej. (In Russian)].
- Ренар Ж. Избранное. М.: Огиз, 1946. [Renard, Jules. (1946) *Izbrannoe* (Selected Works). Moscow: Ogiz (In Russian)].
- Ренар Ж. Дневник. Калининград: Янтарный сказ, 1998. [Renard, Jules. (1998) *Dnevnik* (Diary). Kaliningrad: Jantarnij skaz. (In Russian)].

- Ренар Ж. Естественные истории. М.: Юность, 2003. [Renard, Jules. (2003) *Estestvennie istorii* (Natural Stories). Moscow: Junost'. (In Russian)].
- Boisdeffre, Pierre. de. (1979) *Le roman francais depuis 1900*. Paris: PUF. (In French).
- Citti, Pierre. (2015) Renard, les «Décadents» et la decadence. *Europe*, 1039–1040, 119–128. (In French).
- Guichard, Léon. (1961) *Jules Renard*. Paris: Gallimard. (In French).
- Laroche, Hugues. (2011) Poil de Carotte: initiation à la littérature rousse. In *Jules Renard, un oeil clair pour notre temps. Actes du Colloque 26 et 27 mars 2010 à la Bibliothèque Nationale et à l'Université Paris-Diderot*. Chitry-les-Mines: Les Amis de Jules Renard, 195–205. (In French).
- Pollitzer, Marcel. (1956) *Jules Renard, 1864–1910: Sa vie — son oeuvre*. Paris: La Colombe. (In French).
- Raimond, Michel. (1967) *La crise du roman: Des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris: Librairie Corti. (In French).
- Renard, Jules. (1890) *Sourires pincés*. Paris: Alphonse Lemerre. (In French).
- Renard, Jules. (1893) *La Lanterne sourde*. Paris: Paul Ollendorff. (In French).
- Sartre, Jean-Paul. (1948) L'homme ligoté. Notes sur le Journal de Jules Renard. In *Situation I*. Paris: Gallimard, 294–313. (In French).