

Жюль Ренар

1. СУДЬБА РЕНАРА

Ренар предлагал на памятнике, который поставят ему потомки, написать: «Жюлю Ренару от равнодушных соотечественников». По собственному выражению писателя, ему было отказано в праве на большую славу. «Большие критики никогда обо мне не говорили. Да я и не посылаю им своих книг».

Даже у себя на родине, в Шитри, он был самым непопулярным из четырех местных Ренаров.

«Вас ненавидят», говорил Ренару учитель муниципальной школы в Шитри.

А в Париже? — Директор «Одеона» Антуан предложил Ренару выступить с серией докладов об искусстве. Ренар вынужден был отказаться по нездоровью. Утешая Антуана, он пишет ему: «Разве уж так сложно объявить, что Ренар болен? Разве публике не безразлично имя того, кто будет выступать? Ну, если бы речь шла о Ришпене¹, тогда — другое дело, но Жюль Ренар или кто-нибудь другой, — на это публике наплевать».

Если при жизни Ренара существовал узкий кружок литераторов и художников, его ценивших (Анатоль Франс, Додэ, художник Стейнлен), то после смерти вокруг его имени образовалась пустота. Всякая попытка воскресить память о Ренаре неизменно терпела неудачу.

Стараниями друзей в 1913 году ему ставится скромный памятник в Шитри. Накануне открытия чья-то злобная рука вымазала памятник грязью. Одна из парижских газет предложила установить мемориальную доску на доме, где жил Ренар. Это предложение осталось без отклика.

Двадцатипятилетие смерти Ренара в 1935 году почти вся буржуазная пресса встретила враждебным молчанием.

Драматург Гитри, друг Ренара, писал

¹ Ришпен Жан (1849—1926) — французский поэт.

по этому поводу: «Трудно выразить словами, насколько прямо-таки преступным является тот «заговор молчания», который составился против него.»

Заговор молчания нарушила газета «Юманите» — орган коммунистической партии Франции.

«В Пантеоне буржуазной литературы, — писала «Юманите», — Ренар не занимает того места, которого заслуживает. Можно ли удивляться этому? — Произведения Ренара звучат как обвинительный акт против буржуазного общества, его уродств и грабежа.

Пролетариат сохранит для себя творчество этого честного, пронзительного и бесстрашного писателя, мастера французского художественного слова.

Ренар клеймил нравы буржуазии. Он был приверженцем социализма. Творчество Ренара принадлежит к большим ценностям в культурном наследстве прошлого. Созданное им заслуживает выявления и исследования» (Ж. Фревилль, «Дневник» Жюля Ренара, «Юманите», 14 октября 1935 года¹).

Выступление «Юманите» — знаменательно.

Писатели народного фронта — наследники лучших традиций французской литературы. Дорога гигантов — Рабле и Мольера, Стендаля, Бальзака и Гюго — ведет в лагерь литературы Народного фронта. Здесь бережно собирается все, что было лучшего в прошлом, все подлинное, что отвергалось и шельмовалось враждебной народу реакцией в искусстве. Возвратив Франции Ренара, значение которого сейчас не осмеливаются открыто оспаривать даже реакци-

¹ Кроме статьи тов. Фревилля, во французской критической литературе нет ни одной серьезной работы о Ренаре. Вышедшая недавно книга Гишара содержит богатый фактический материал, но во многом искажает подлинный облик Ренара.

онные критики, литература Народного фронта одержала большую победу.

Советский читатель, обращаясь к Ренару, воздает должное художнику, видевшему в социализме «то будущее, которое единственно достойно нашего волнения, нашей страсти».

2. РЕНАР В БОРЬБЕ С ДЕКАДЕНТСТВОМ

Конец 80-х, начало 90-х годов. Еще не потрясло весь мир провокационное дело Дрейфуса. Золя — еще не автор знаменитого письма, в котором он обвинял обвинителей Дрейфуса — французскую реакцию и военщину. Но реакция уже мобилизует свои силы против демократического движения в литературе, против Золя. Натурализм, как школа, защищается слабо вследствие своей собственной идейной слабости. Но борются не только и не столько с натурализмом. Метят дальше него.

«Крестовый поход», — пишет по этому поводу Барбюс в своей книге о Золя, — вели «традиционалистские и консервативные силы»... «Задачей было наступление на науку, свободную мысль и республику, — в пользу спиритуализма, католицизма и социальной реакции».

Демократическая литература шельмовалась как литература «всеобщего избирательного права и антиэстетического воззвещения черни» (Пеладан).

Баррес утверждал, что «интересных конфликтов» писателю следует искать только в сердцах императриц.

Образцом подлинно психологической литературы считался Поль Бурже, тот самый, о котором Мирбо остроумно заметил: «Бурже интересуется сердцами, цена которым не ниже 100 тысяч франков».

С реакцией сомкнулось декадентское движение. Оно не выдвинуло ни одного значительного поэта, ни одного подлинного художника.

Для немногих крупных представителей символизма, таких, как Бодлер и даже Малармэ, теория «искусства для искусства» была бременем, тяжесть которого они сами нередко ощущали. Малармэ говорил:

«В обществе, лишенном устойчивости, лишенном единства, не может быть создано устойчивое искусство, искусство завершенное... Для меня положение поэта в этом обществе, не позволяющем поэту жить, — это положение человека, который уединяется для того, чтобы изваять собст-

венную гробницу... В такую эпоху, как эта, поэт бастует против общества...»

Верлен в последние годы жизни мечтал писать стихи, которые легко переходили бы из уст в уста, от человека к человеку...

Вот что говорил Верлен о декадентах: «Они надоели мне... своими нелепыми выступлениями. Разве так делают настоящую революцию в искусстве?» Он признавал, что на знамени декадентов есть только один лозунг: Реклама¹.

Декадентство показало, чего стоит эстетская «забастовка» поэтов против буржуазии. В литературных кружках 90-х годов уже смело стирались последние грани между вдохновением и столоверчением, лирикой и эротическим помешательством. Отсюда, из парижских литературных подвальных, грозились взорвать «позитивизм, реализм»².

«Пеладан создал салон Розы и Креста. Жан Мореас вновь населял наши леса богами и нимфами. Лоран Тайад внушал нам мистический жар и отвращение к Хаму. Шарль Морис проповедывал евангелие красоты. Только что был провозглашен крах науки... Шарль Кро пропагандировал систему межпланетной корреспонденции. Эдуар Дюбюс делал предметы невесомыми и, облаченный в астральные флюиды, вызывал фараонов... Ученики Станисласа Гюэтá... толковали Каббалу, магии и оккультисты священнодействовали»³.

В эти годы в Париже появился Жюль Ренар. Он вырос в деревне, учился в провинции, знал наизусть «Легенду веков» Виктора Гюго, и не находил себе среди парижских мэтров никого, кто мог бы заменить ему его любимого Гюго и Лабрюйера.

Ренару пришлось прокладывать себе дорогу в самом пекле декадентского движения. Рейно рассказывает, с каким огромным чувством неловкости вводил он в эту среду Ренара. «Признаться, я не знал, как взяться за это и представить этим всадникам облаков терпеливого и щепетильного Ренара, прозаика, занятого «жалкими реальностями».

¹ Высказывания Пеладана, Барреса, Малармэ, Верлена взяты из книги Huret J.; Enquête sur l'évolution littéraire, Paris, 1891, в которой помещены беседы автора с этими писателями.

² Raynaud E., La mêlée symboliste. Portraits et souvenirs, III, Paris (1922).

³ Там же.

Молодой Ренар сразу возненавидел башню из слоновой кости и отсидел в ней, чужаком, ровно столько, сколько нужно было, чтобы изучить и понять людей и нравы. На собраниях «Плеяды» он чувствовал себя «как в зверинце». «Они воняют искусством — эти господа», — писал он о декадентах.

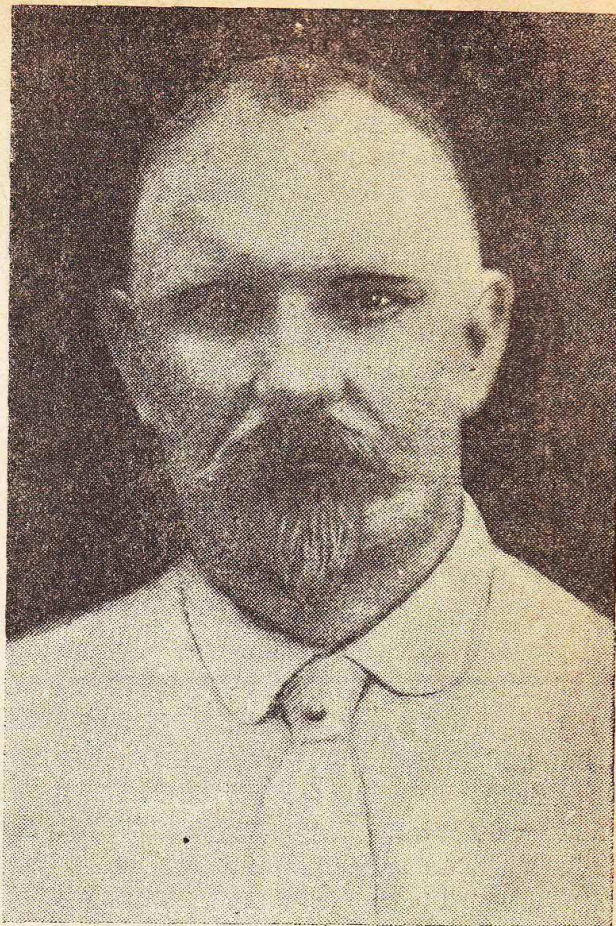
Уже в начале 90-х годов Ренар фактически порывает с символизмом. Он еще сотрудничает некоторое время в «Меркюр де Франс», тогдашнем органе символистов. Но то, что печатается здесь за подписью Ренара, показывает ясно, что автор — случайный сосед Реми де Гурмона и прочих. От символистского периода осталась только маленькая книжка стихов «Розы». Ренар впоследствии осмеял, со свойственной ему беспощадностью к себе, свой первый и последний опыт в поэзии — плод влияния символистов.

Буржуазный критик Гишар считает «чуждым» в развитии Ренара то, что он «сумел занять самостоятельную позицию в тот момент и в той литературной среде, где ему пришлось это сделать».

«Когда Ренар выступил в литературе, в 90-е годы, символизм был в полном разгаре...» — пишет Гишар.

«В качестве доброго садовника французской литературы крестьянин Ренар безжалостно прошелся своим острым серпом по этому лесу прописных букв... Он вернул словам и вещам их подлинный смысл... И это выступление против заоблачного символизма Ренар совершил не только в разгар движения, но и в окружении товарищей и друзей, стоявших во главе его. Более того, он совершил это в том самом журнале, где это движение обосновалось. Таким образом, можно сказать, что Ренар боролся против крайностей модного искусства в самой крепости символизма... Он стал тем писателем, каким сам хотел стать»¹.

Уход от символизма не был мирным. Началась борьба. Ренар был сложной фигурой. Он только начинал развиваться, искал своего пути. Символисты надеялись удержать его при себе. Реми де Гурмон отвел ему почетное место в своей «Книге масок», содержащей литературные портреты символистов. Анатоль Франс назвал его самым искренним из натуралистов. Ренар не принимал ни того, ни другого родства. На-



Жюль Ренар

правление борьбы, которую он вел, показывает, кем он был уже в начале своего пути.

Он уничтожающе обрушился на символизм, называя его «литературой зарослей».

«Это бессмыслица» — квалифицировал Ренар поэзию Малармэ, направляя таким образом удар в святая святых символистской школы. Малармэ защищал непонятную поэзию, Ренар издевался над ним: «Фавн (т. е. Малармэ.— Б. П.) больше всего боится, что вдруг кому-нибудь удастся понять его стихи».

На дне замысловатых образов Реми де Гурмона, в его прозе, Ренар находил «воду, тусклость... неживых людей, нелепые выверты».

Он читает десятки книжек модных авторов и «с потайным фонарем» (так называлась книга литературных памфлетов Ренара) ищет в стихах и прозе ненавистную ему линию отрыва литературы от жизненной правды. «Я точно знаю, где литература теряет почву под ногами и перестает соприкасаться с жизнью».

Ренар был почти ровесником Андре Жида, который начал примерно в те же годы. Они встретились. Ренару не понравился

¹ L. Guichard, L'olive et l'âme de Jules Renard.

юноша, «влюбленный в Оскара Уайльда». Андре Жида совершил в те годы свой первый литературный подлог. Из своего дневника путешествия по Африке он вычеркнул то, что могло говорить в пользу трудящихся и против колонизаторов (см. по этому поводу письмо А. Жида к Шлюмберже в журнале «Нуфель ревю франсез» от 1 марта 1934 года).

Ренар как художник поставил себе прямо противоположную задачу: вычеркивать из искусства все, что не было правдой, отстаивать только правду.

Буржуазная критика любит изображать Ренара наедине с его «Дневником», замалчивая боевые, активные черты в нем, его огромный интерес к людям. Правда, окружение коверкало Ренара и нередко загоняло подлинную его мысль в «Дневник». И все же Ренар не только в зрелые годы, но уже в первый период работы, выносил свою правду далеко за пределы «Дневника». Ренар — о чем обычно не говорит критика — был настоящим журналистом, любил газетную работу. Еще до того как стать сотрудником социалистической прессы, он одно время почти ежедневно давал в газеты зарисовки на актуальные темы, высмеивая модный тогда светский «анархизм», буржуазную литературную среду и т. д. Если имя Ренара все реже и реже встречалось в буржуазной прессе, то происходило это потому, что большие газеты, как говорил Ренар, «обеспечили себя от его сотрудничества», и он сам от них отвернулся.

В книгах Ренара и сборниках можно найти документы его литературной борьбы. Он наносил удары и декадентам («Разгневанный символист»), и салонному психологизму Бурже (пародия «Марта и могикинин»), и псевдонародной литературе (пародия «Сеятель»). Это была настоящая кампания против буржуазной литературы, увенчавшаяся повестью «Паразит», в которой разоблачение упадочного искусства составляет важнейшую тему.

«Чудо» Ренара, о котором говорит Гиннар, состоит не в том, что он видел упадочность символизма и подобных ему явлений — Ренар видел больше. Он понимал, что присутствует не просто при «конце века», не просто при кризисе натурализма и при декадентской агрессии. Он знал, что является свидетелем распада буржуазного искусства в целом.

В упадочничестве Ренар видел прежде всего измену великому реалистическому

искусству, в конечном счете — измену жизненной правде, предательство художника.

На смену «великим людям действительности», говорил Ренар, пришли «ремесленники, фокусники, лжегении»...

«Больше не будет страстных. Будут развлекающиеся предатели».

«О, мы будем продолжать писать! — с горькой иронией говорил Ренар Катюль Мендесу. — Конечно, писать нужно, но наше перо скользит с цветка на цветок, как пресытившаяся пчела...»

Вы ждете, чтобы кто-нибудь поднялся: никто не подыметься. Так удобно сидеть, а лежать еще лучше. И кроме того мы слишком много читали книг: и страстных, и скептических, и забавных. Нам знакомы и шутки, легкие, как струя, и философские системы, высокие, как доходные дома. Мы пресыщены, разбиты, утонули».

«Эти господа увлекут нас в яму, — говорил Ренар о современных ему художниках. — Большое искусство не здесь».

И, наконец, замечательная мысль: «Наши предки видели характер, цельный тип... Мы же видим распад типа, моменты успокоения и кризисов, моменты добра и моменты зла... Завтра или послезавтра мы станем еще более фальшивыми».

Сказать так, — это значило предвидеть целый этап развития буржуазной литературы вплоть до Пруста, Жида, Валери, Селина. Это значило, наклонившись над «ямой», увидеть дно ее таким, каким оно обнажилось во всей своей «красе», через 20—30 лет, в современной нам буржуазной литературе.

Антидекадентская критика Ренара до сих пор остается оружием, которым можно бить современных упадочников типа Андре Жида, перешедших от «развлекающегося предательства» к предательству просто.

Правда, по некоторым своим мотивам, мрачная критика Ренара была не только выражением борьбы с декадентством, но и выражением декадентства в самом Ренаре. Он считал, что в период упадка художник, утверждающий жизненную правду, обречен.

Ренар сравнивал себя с потоком, который мог бы вращать мощные мельничные жернова. Но — мельница еще не поставлена, и сила потока пропадает впустую.

Это о себе Ренар писал в «Дневнике»: «Из тебя ничего не выйдет. Ты можешь делать, что угодно, из тебя ничего не выйдет. Тебе доступны мысли самых великих

поэтов, самых глубоких прозаиков, но в сравнении с ними ты — карлик рядом с гигантами».

«Ты работаешь каждый день. Ты серьезно относишься к жизни. Ты горячо веришь в искусство... Но из тебя ничего не выйдет».

«У тебя ясный лоб, как у Сократа, строением черепа ты напоминаешь Кромвеля... И все же из тебя не выйдет ничего».

«Зачем же эта растрата хороших намерений, благотворных даров, если из тебя ничего не должно выйти?»

Но Ренар не ставит здесь точки. Он мечтает:

«Где же та планета, где та новая жизнь, в которой ты будешь считаться живым существом, где тебе будут завидовать, где живые будут тебе низко кланяться, где ты будешь представлять собою что-то?»

Так чувствовали многие лучшие художники того времени. Анатоль Франс писал примерно в тот же период (в 1889 году) в статье «Почему мы печальны»¹:

«Мы отведали плодов знания, и у нас во рту остался вкус пепла. ...Мы увидели, что мы ничто, и отсюда наше отчаяние»... И, подобно Ренару, Франс заканчивает свою статью словами: «Кто принесет нам веру, кто даст нам надежду, новое милосердие?»

В отличие от подлинных художников, «развлекающиеся предатели» стремились утвердить вкус пепла, вкус горечи, как художественную моду. В этой моде искали своего оправдания те, кто презирал «низменную реальность», то-есть на самом деле желал оставить ее неприкосновенной, примириться. Ренар об этой реальности решил написать книги, которые «заставили бы взвыть» и ненавидеть.

Его первые большие произведения: «Паразит» и «Рыжик», несмотря на всю их горечь, движимы мечтой о новом мире, в котором дети перестанут быть забытыми зверьками, а поэт из прихлебателя превратится в творца, нужного живым людям, «будет представлять собою что-то».

3. «ПАРАЗИТ». «РЫЖИК»

В «Паразите» Ренар отбрасывает романтическое противопоставление поэта и буржуа, тот чисто-эстетский конфликт мещанина и художника, которым ограничивались

декаденты. Он показывает упадочного поэта и буржуа «братски» объединенными, раскрывая общую им обоим паразитическую сущность. Поэт не «бастует», а прислуживает.

Ренар вложил в этот образ всю свою ненависть к писателям, которые, говорил он, кричат о своем презрении к буржуазии — и служат ей, проповедуют «анархию» — и дрожат перед полицейским.

Герой «Паразита», литератор Анри лишен чувства действительности, подлинного ощущения жизни. Все, происходящее вокруг, он низводит до уровня холодного и пустого литературного переживания.

Он «борется» с действительностью, приспособляя ее к своей ничтожной эстетике и философии. «Свободный художник» Анри не находит в себе ни одной своей мысли, ни одного собственного чувства. Он обращается к цитатам, которые должны за него выразить всю «сложность» его переживаний.

«Дорогие друзья, — говорит он наедине с самим собой, сбегав от обманутых им покровителей, — в последний раз благодарю вас и прощайте. Вам остается только повесить мне на спину надпись, текст которой я нашел в «Дневнике» Гонкурров: «За использованием уступаем паразита». На этом кончается книга. Паразит не гибнет в обществе паразитов. Он только меняет хозяев.

Весь усложненный литературщиной «самоанализ» Анри похож на цинические забавы современных буржуазных литераторов.

Реакционная критика обозвала повесть Ренара «хамской книгой».

Пытались также выхлостить сатирический смысл вещи. Критик Андре де Френуа недоумевал, «зачем Ренару понадобилось сделать своего героя блюдолизом».

Анатолю Франсу роман чрезвычайно понравился. Он почувствовал жало ренаровской сатиры. «Я нахожу эту книгу восхитительной. Но как вы хотите, чтобы я говорил о ней моим читателям».

В «Рыжике» Ренар наиболее полно нашел себя. Ни ранее, ни после «Рыжика» не удалось ему создать произведение, в котором так ярко сказалась бы его богатая одаренная натура, талант наблюдателя и психолога, его свежее мастерство.

Семья Лепик — это многоэтажное рабство. Господину Лепику, хоть он и не страшен, жена не смеет отказать в повинности. Все дети подчинены ей. Старшим подчинен Рыжик. Он «батрачит» на них.

¹ Anatole France, Oeuvres complètes. Tome VII. La vie littéraire. III série. 1929.

И уже вся семья Лепики, и старшие и младшие, угнетают свою прислугу Онорину, издеваются над ней, над племянницей Онорины Агатой. Понятен дикий, животный страх Рыжика перед матерью, его горький возглас: «Не всякому посчастливится быть сиротой!»

Когда у Ренара спросили, сколько лет Рыжику, указывая, что возраст его как-то неощутим, Ренар ответил, что ему это было неважно, он хотел показать Рыжика, как «характер». «Он не формируется, он существует».

Читая книгу, не всегда принимаешь эту «законченность» характера, которая заставляет забывать, что перед вами ребенок. Однако весь образ Рыжика освещен мягким юмором, который напоминает о его ребячестве. Факты, составляющие подлинный смысл его жизни, по-настоящему детские. Он увлечен учебой, поэзией, любит природу, отзывчив на ласку. Становится видно, какой прекрасной могла быть эта детская душа, если бы ее не исковеркали.

Замечательно, как всякое проявление интеллекта, доброты, настоящего чувства мгновенно отдаляет Рыжика от семьи. Он цитирует стихи — и встречает ярость и насмешку. Он читает длинное и нежное поздравительное письмо. Нежность его остается нецененной. Он посылает домой из школы письмо в стихах о весне — свое первое поэтическое произведение. Ему отвечают холодно и предлагают больше не писать писем, в которых так странно расположены фразы.

Буржуазная критика пытается ограничить значение «Рыжика», толкуя его как чисто автобиографическое произведение, как повесть о несчастном детстве Ренара. Это толкование следует отвергнуть. Из «Дневника» видно, что в «Рыжике» Ренар хотел дать образ, в котором отразилась бы судьба не одного, а многих «рыжиков». Он видел свою задачу в том, чтобы разрушить идиллию «розового», «ангельского» детства в буржуазной семье. Не напрасно Ренар с таким вниманием изучал книги, в которых изображены дети.

Эрнест Рейно, хорошо знавший и жизнь и творчество Ренара, не только не сводит этой повести к автобиографии, но, напротив, видит в семье Лепик типическое явление.

Вот как Рейно, объясняя происхождение «Рыжика», описывает Францию 70—90-х годов, состояние семьи и судьбу детей:

«Франция вымирает. Слишком много мотивов, отвращающих от брака... В брак вступают, только следуя корыстным интересам... Кто может говорить о создании семейного очага? Кто думает о детях? Одни только бедняки приемлют их... Богатые боятся их, как несчастного случая...

В буржуазных семьях 1864 года ребенок появляется, как непрошенный гость. Возникает новое зло: невроз. Никогда матери не были столь раздражительны, озлоблены, более склонны мучить тех, кто их окружает. Мадам Лепик — не исключение. Несчастливые дети, обреченные на одиночество и мучения! Не всякому посчастливится быть сиротой! — меланхолически вздыхает Жюль Ренар...»

Кто из нас не сочувствовал покорному горю Рыжика... В глубине всех современных книг... оригинальных и заслуживающих доверия, чувствуется горечь омраченного детства».

Тема несчастного ребенка была распространена во французской литературе 70—90-х годов. Достаточно указать на знаменитую книгу Валлеса «Ребенок», которой «Рыжик» во многом близок.

Ренар однажды записал в «Дневнике»: «Жизнь — это ящик с колющими и режущими инструментами».

Все буржуазное общество сложено из таких «ящичков». Один из самых страшных — семейная ячейка этого общественного строя. «Рыжик» показывает в действии эту систему ножей — механизм, из которого человек выходит окровавленным. Вырвано чувство человеческого достоинства, раздавлена способность любить, радоваться, бороться. Книга вдвойне страшна от того, что герой ее — ребенок.

«Это страшно, как удар кулаком по лицу ребенка» («Дневник»).

Повесть Ренара — выдающееся произведение о распаде буржуазной семьи.

4. РЕНАР И БУРЖУАЗНОЕ ОБЩЕСТВО

Ренар говорил: «Нет выхода для художника в этом литературном мире, где все достается вору». Он понял, что подлинный выход заключается не только в разрыве с буржуазной литературой, но — с миром воров в целом — в разрыве с капитализмом.

Друзья Ренара хлопотали о его литературных успехах. Он же писал в своем «Дневнике»:

«Дайте мне жизнь, о литературной части я позабочусь сам».

«Реализм! Реализм! Дайте мне прекрасную действительность, и я буду работать, следуя ей».

Впервые широкий выход в действительность открылся Ренару в связи с общественным движением, вызванным среди интеллигенции делом Дрейфуса.

В «Дневнике», после десятков «кризисных» страниц¹, неожиданно, в разделе «1898 год», взрывается, как бомба, запись о процессе Дрейфуса и о мужественном выступлении Золя.

«Я заявляю, что у меня возник внезапный и страстный вкус к баррикадам, и я хотел бы быть медведем, чтобы свободно орудовать самыми большими булыжниками. Раз наши министры плюют на республику, заявляю, что, начиная с сего дня, я дорожу республикой, и она вызывает у меня уважение и нежность, каких я не знал раньше!»

Золя — счастливый человек. Он нашел смысл своего существования, и он должен быть благодарен своим жалким судьбам, которые подарили ему год героизма.

... Нужно кричать: «да здравствует Золя!». Нужно, чтобы этот крик вырывался из самой глубины нашего сердца».

Для Ренара дело Дрейфуса было прежде всего делом Золя. Оно ставило в острой форме вопросы, которые давно мучили Ренара, и в первую очередь вопрос об общественном долге писателя.

Решающим для Ренара было: «Золя нашел смысл своего существования».

Ренар понял, что есть возможность героической жизни даже в то «безвременье», в которое ему пришлось существовать. Его увлек образ общественного подвига Золя. Ренара в эти дни коснулись те героические настроения, которые одушевляли молодого Ромэн Роллана. У Роллана они были началом широкого пути. Роллан реагировал на дело Дрейфуса крупно, активно, как и позже, всю жизнь, на все преступления буржуазного общества. В частности, в дни дрейфусиады Ромэн Роллан написал пьесу «Волки», постановка которой превратилась в боевую демонстрацию против французской реакции.

¹ «У меня прескверное состояние. Все книги мне противны. Я ничего не делаю.. Чувствую, что ничего не добьюсь, и строки, которые я пишу, кажутся мне ненужными. Значит, вся жизнь, долгая ли, короткая ли, пройдет в убеждении, что лучше бы делать другое, и т. д.»

Ренар в то время стоял в стороне от общественного движения. Однако его запись в «Дневнике» свидетельствует о глубочайшем потрясении, и оно не осталось бесплодным.

В творчестве Ренара возникает новая тема: общественный долг писателя. Слова и дела писателя.

Ренар обличает двоедушие писателя перед лицом действительности. В маленьком этюде, посвященном характерное название «Элоа против Элоа» дается образ двуличия.

«Ты говорил сегодня все, что уже сказал вчера.

Ты говорил художнику: «Мы не торговцы сливами», и ты сказал буржуа: «Между нами говоря, я — в глубине души буржуа».

Ты сказал, что художник должен жить в бедности и вдали от мира, и ты сказал, увидев свекольное поле: «Ах, если бы у меня было столько тысячных билетов, сколько здесь свеклы».

Ты сказал: «Ну, что ж, пусть вспыхнет война, мне наплевать, у меня походная сумка наготове... Ты сказал это потому, что утром у тебя были маленькие неприятности...»

...Ты говорил сегодня все, что уже сказал вчера и что будешь говорить завтра».

Образу Элоа противопоставлен другой образ писателя — в драматической сценке, которая так и называется «Писатель».

Писателя обступают друзья, родные, сограждане. Они выражают всю ненависть тому, кто, не щадя своих близких и компатриотов, осмеивает их пороки и преступления.

Он не сдаётся. «Сограждане», отступая, бросают ему в бешенстве, как бранную кличку: «Писатель! Писатель! Писатель!»

К своему разрыву с буржуазным обществом Ренар пришел именно через ненависть ко всякому идейному двуличию, трусости, лицемерию, он презирал тех, кто, громко гласно отвергая свой век, в действительности занят был бесшумным возведением «доходных домов» в литературе.

«Генеральная репетиция «Дурных пастырей». В ложе Гитри — все: Мирбо, Роденбах¹, Лаженесс², энтузиасты. Если бы я, захваченный глубокой жалостью к сми-

¹ Роденбах Жорж (1855—1898) — бельгийский поэт и драматург.

² Лаженесс — литературный и театральный критик.