



АНРИ ДЕ РЕНЬЕ

I

Анри-Франсуа-Жозеф де Ренье родился 28 декабря 1864 года в Гонфлере, старинном и живописном городке, расположенном амфитеатром на холмах около устьев Сены.

В настоящее время ему сорок пять лет. Он в полном расцвете своего творчества. На вид он моложе своих лет. Есть что-то усталое и юношеское в его высокой и худощавой фигуре. Его матово-бледное лицо, продолговато-овальное, с высоким, рано обнажившимся лбом, висячим тонким усом и сильным подбородком, по-девически краснеет при сильном впечатлении. У него бледные голубовато-серые глаза. Монокль придает его лицу строгость и некоторую торжественность.¹

Во всех его движениях, в costume, в фигуре есть грустная элегантность цветка, отяжелевшего в расцвете и склонившегося на вялом стебле. Задумчивая гармония, молчаливость и безукоризненная светскость отличают его среди говорливой толпы парижских вернисажей и первых представлений.

Его негромкий, слегка певучий, но гибкий и богатый оттенками голос говорит о замкнутых на дне души залах, о стыдливости духа и о многих произнесенных, затаенных навеки словах.

Такие слова придают поэзии сдержанную силу и гармонию.

Самый совершенный и пластический из поэтов Парнаса — Хозе-Мария Эредиа — выдал своих дочерей за двух поэтов: старшую за Пьера Луиса, младшую — за Анри де Ренье.²

Как стареющий Лир, он разделил свое царство в области поэзии между своими зятьями.

Если бы средневековый хронограф рассказывал об этом событии, то он прибавил бы, конечно, что одну из них звали «La Grèce antique»,* а другую — «La belle France».**³ Впрочем, быть может, он дал бы им иное символическое имя и одну назвал бы «Стилем», а другую — «Поэзией».

В этом бы он совпал с Морисом Баррэсом, который при вступлении

* «Античная Греция» (франц.).

** «Прекрасная Франция» (франц.).

своим в академию, заканчивая похвальное слово в честь Эредиа, сказал, намекая на младшую дочь Эредиа, ставшую женою Анри де Ренье:

«Хозе-Мария Эредиа оставил нам бессмертные произведения и целую семью поэтов, среди которой в чертах некоей юной смертной каждый мыслит видеть лик самой Поэзии».⁴

Нет сомнения, что если из поэтического наследия Эредиа проникновение в стиль и дух античного мира досталось создателю «Песен Билитис», то сама крылатая победа поэзии, осенившая такую аполлоническую четкостью сонеты Эредиа, посетила дом Анри де Ренье и избрала именно его среди современных поэтов Франции.

На долю Анри де Ренье выпала счастливая и завидная доля в искусстве: быть собирателем плодов, быть осуществителем упорных исканий, которым были отданы силы нескольких поколений французских поэтов. В нем рафаэлевская, в нем пушкинская прозрачность и легкость.

С законным правом он мог бы применить к себе стих Бальмонта: «Предомно другие поэты — предтечи».⁵

Как отражение в выгнутом зеркале, в стихе его соединились все завоевания, которые французская поэзия сделала за вторую половину XIX века. Парнасцы, Маллармэ, символисты приготовили ему путь. Сам он не искал новых путей. Он стал поэтом-завершителем.

Среди символистов он кажется парнасцем. Но строгий его стих пронизан всеми отливами чувств и утончениями мысли, доступными символистам.

Мраморная статуя парнасского стиха ожила в его руках. Мрамор стал трепетной теплой плотью.

Маллармэ замыкал свои идеи в алхимические реторты, магические кристаллы и алгебраические формулы. Ренье разбил их и сделал из рассыпавшихся драгоценных камней чувственные и сказочные украшения, подобные тем, которыми украшал наготу своей Саломеи Гюстав Моро.

Свободному стиху символистов он придал неторопливую прозрачность, а новым символам — четкость и осязаемость.

С Маллармэ Анри де Ренье связан тесными узами дружбы и преемственности. Он был постоянным посетителем вторников маленькой гостиной на Rue de Rome, где создавалась и воспиталась школа поэтов девяностых годов. Там не бывало бесед — туда приходили слушать учителя. Лишь изредка, во время нечастых посещений Вилье де Лиль-Адана или Уистлера, слово переходило к ним. Обычно говорил один Маллармэ, стоя у камина с неизменной маленькой глиняной трубкой в руке. Ренье в этих случаях играл роль проводителя хора. Он сидел всегда на одном и том же месте — на диване по правую руку учителя, и когда речь Маллармэ иссякала, он подавал ему реплику: на угасающий жертвенник бросал несколько кусков сандалового дерева, и огонь пылал снова. Первое десятилетие его поэтического творчества прошло так у тайного родника поэтической мудрости, напоившего столько поэтов.

Это были отношения истинного ученичества. Ренье, уже слагавший «*Poèmes anciens et romanesques*»,* краснел от волнения, как мальчик, после похвалы учителя.

* «Стихотворения в античном и рыцарском духе» (франц.).

II

В первом сборнике своих стихов «Les Lendemain»* (1885) Анри де Ренье определяет цель своей поэзии как желание воссоздать, обессмертить в себе самом и вне себя убегающие мгновения. Воспоминания! но они не воскреснут под его руками такими, как были. Воспоминание украшает, очищает, преувеличивает, обобщает прошлое⁶ —

Я мечтал, что эти стихи будут подобны тем цветам,
Которые рука искусного мастера обвивает
Вокруг золотых ваз, идеально выгнутых.⁷

В этот период влияние Маллармэ чувствуется особенно в выборе символов и форм. Все любимые образы юношеской поэзии Ренье можно вывести из этих слов Иродиады Маллармэ:

. . . О зеркало, холодная вода!
Кристалл уныния, застывший в льдистой раме.
О, сколько раз в отчаяньи, часами,
Усталая от снов и чая грез былых,
Опавших, как листья, в провалы вод твоих,
Сквозила из тебя я тенью одинокой.
Но горе! В сумерки, в воде твоей глубокой
Постигла я тщету своей нагой мечты. . .⁸

Двойственность зеркал, темные воды бассейнов, листья, опадающие на поверхность вод, усталость от снов, сумерки над лесными водоемами, «тщета нагой мечты» — эти образы повторяются и текут в юношеской поэзии Ренье.

«Я смотрел, как в воду бассейна падали листья один за другим. Не было ли ошибкой, что в моей жизни я имел занятие иное, чем этот грустный счет часов, лист за листом, над грустными и чуткими водами. Все чаще падают листья. По два сразу. Слабый ветер, поднявшись; осторожно качает — прежде чем уронить — их, усталые, напрасные. Те, что падают в бассейн, сперва плавают по поверхности, потом набухают, тяжелеют и тонут наполовину. Вчерашние погрузились уже, другие еще бродят по поверхности. Сквозь прозрачность холодной воды, ясной до самого дна, исчервленого бронзой, видны целые кучи их — потонувших. . . Лампа горит в углу большой залы, и я стою, лицом прижавшись к окну. Я уже не вижу, как падают листья, но чувствую, как внутри меня самого что-то обрывается и медленно падает. Мне кажется, что в молчании я слышу падение моих мыслей. Они падают с очень большой высоты, одна за другой, медленно осыпаясь, и я принимаю их всем прошлым, что живет во мне. Мертвенное и легкое их ниспадение не тяжелит отшедшими порывами жизни. Гор-

* «Грядущие дни» (франц.).

дость осыпается, лепестки славы облетают». ⁹ (Manuscrit trouvé dans une armoire).*

Все юношеские поэмы Ренье отличаются этой вечерней меланхолией — усталой и безнадежной.

Нет у меня ничего,
Кроме трех золотых листьев и посоха
Из ясеня,
Да немного земли на подошвах ног,
Да немного вечера в моих волосах,
Да бликов моря в зрачках. . .
Потому что я долго шел по дорогам
Лесным и прибрежным,
И срезал ветвь ясеня,
И у спящей осени взял мимоходом
Три золотых листа. . .
Прими их. Они желты и нежны
И пронизаны
Алыми жилками.
В них запах славы и смерти.
Они трепетали под темным ветром судьбы.
Подержи их немного в своих нежных руках:
Они так легки, и помяни
Того, кто постучался в твою дверь вечером,
Того, кто сидел молча,
Того, кто уходя унес
Свой черный посох
И оставил тебе эти золотые листья
Цвета смерти и солнца. . .
Разожми руку, прикрой за собою дверь,
И пусть ветер подхватит их
И унесет. . .¹⁰

Все проходит, и в пожелтевших уборах пышной осени поэт чует «запах Славы и Смерти». И ту, которую он любит, он может попросить только о том, чтобы она подержала в руках «три золотых листа цвета Смерти и Солнца» и отпустила их по воле ветра.

Эта грусть характерна для юношеской поэзии Анри де Ренье. В эти годы он видел грустную девушку в барке, на темной реке, в вечерних сумерках. Он ее звал призывным и сладким именем Эвридики. Какие-то древние печали жили в глубине ее снов. Она сидела в лодке и плакала. А напротив сидел павлин, своим ослепительным хвостом наполняя всю ладью. Незапамятная грусть темнила ее глаза, и она говорила голосом древним и истинным, голосом столь тихим, точно он доносился с другого берега реки, с другого берега Судьбы.

* «Рукопись, найденная в шкафу» (франц.).

«Это я однажды вечером на берегу реки моими чистыми и благоговейными руками подняла голову убитого Орфея, и много дней я несла ее, пока усталость не остановила меня.

На опушке тихой рощи, где белые павлины бродили в тени деревьев, я села и заснула, сквозь сон чувствуя с болью и с радостью бремя священной головы, которая покоилась на моих коленях.

Но, проснувшись, я увидела горестную голову, которая глядела на меня красными и пустыми глазницами. Жестокие птицы, которые выклевали ему глаза, склоняли вокруг меня свои гибкие шеи и гладили перья своими окровавленными клювами.

Я поднялась в ужасе от кошунства; от моего движения голова покати-лась между испуганных и молчащих павлинов, и они распускали свои хвосты, которые, о чудо! не были белыми, но с тех пор и навсегда носили на себе, подобно обличающим драгоценным камням, образ тех священных очей, чей смертный сон кошунственно осквернили они». ¹¹

И осенние листья, по которым поэт следит падение времени, и те три листа, в которых сохранился запах Славы и Смерти, и эта девушка с головой Орфея — все это строгие символы одной и той же усталой тоски, которую можно назвать дожитной, — это тоска предстоящих воплощений.

Линия развития таланта Анри де Ренье отличается правильностью, чистотой и прекрасной четкостью. Когда расходитя белый предрассветный сумрак, наступает ясное и чуткое утро. Вот стихотворение, которым Ренье открывает свою книгу «Les médailles d'argile»,* отмечающую первую степень его художественной зрелости:

Снилось мне, что боги говорили со мною:
 Один, украшенный водорослями и струящейся влагой,
 Другой с тяжелыми гроздьями и колосьями пшеницы,
 Другой крылатый,
 Недоступный и прекрасный
 В своей наготе,
 И другой с закрытым лицом,
 И еще другой,
 Который с песней срывает омег
 И аютины глазки
 И свой золотой тирс оплетает
 Двумя змеями,
 И еще другие. . .
 Я сказал тогда: вот флейты и корзины —
 Вкусите от моих плодов;
 Слушайте пенье пчел
 И смиренный шорох
 Ивовых прутьев и тростников.
 И я сказал еще: Прислушайся,
 Прислушайся,

* «Глиняные медали» (франц.).

Есть кто-то, кто говорит устами эхо,
Кто один стоит среди мировой жизни,
Кто держит двойной лук и двойной факел,
Тот, кто божественно есть —
Мы сами. . .
Лик невидимый! Я чеканил тебя в медалях
Из серебра нежного, как бледные зори,
Из золота знойного, как солнце,
Из меди суровой, как ночь;
Из всех металлов,
Которые звенят ясно, как радость,
Которые звучат глухо, как слава,
Как любовь, как смерть;
Но самые лучшие — я сделал из глины
Сухой и хрупкой. . .
С улыбкой вы будете считать их
Одну за другой,
И скажете: они искусно сделаны;
И с улыбкой пройдете мимо.
Значит, никто из нас не видел,
Что мои руки трепетали от нежности,
Что весь великий сон земли
Жил во мне, чтобы ожить в них?
Что из благочестивых металлов чеканил я
Моих богов,
И что они были живым ликом
Того, что мы чувствуем в розах,
В воде, в ветре,
В лесу, в море,
Во всех явлениях
И в нашем теле
И что они, божественно, — мы сами . . .¹²

Это стихотворение раскрывает целое миросозерцание и основы поэтического метода. Кто-то с двойным луком и двойным факелом стоит один среди мировой жизни. Это тот, кто божественно — мы сами. Это сочетание Смерти и Эроса и отождествление их с внутренним сознанием своего «я» — ключ ко всем символам Анри де Ренье — разнообразным, но говорящим об одном. Это центр одного круга, который в каждом из отдельных произведений представлен лишь отрезком дуги. Все «медали» дают изображение «Лица Невидимого», и самые прекрасные из них те, которые сделаны «из глины сухой и хрупкой», потому что в этой хрупкости скрыта правда, роднящая их с мимолетностью всех явлений; «все преходящее есть символ».¹³

В этом понимании мира скрыта новая грань творчества Ренье. Перевернув несколько страниц «Медалей из глины», мы читаем такой сонет — «Пленница»:

«Ты убежала от меня, но я видел твои глаза, когда ты убежала. Рука моя знает вес твоей упругой груди,¹⁴ вкус, и цвет, и линию, и извив твоего исчезнувшего тела, за которым гонится мое желание.

Ты поставила между нами ночь и лес; но наперекор тебе, верный твоей вероломной красоте, я обдумал твою форму, рассеявshуюся в глубокой тьме, и воссоздам ее такой же. Брезжит заря.

Стоймя воздвигну я глыбу твоей статуи, чтобы точно заполнить ею то пространство, в котором ты стояла обнаженная; пленная в косном веществе безвозвратно —

Будешь ты извиваться в нем, немая и гневная на то, что я связал тебя — живой и мертвой навсегда — в мраморе или в глинистой земле».

Вот скульптурная пластика образов. Вот строгий реализм, в котором глаз различает только слабую позолоту угасших символов.

III

Творчество Анри де Ренье представляет переход от символизма к новому реализму. Для нас, переживших символизм и вступающих в новую органическую эпоху искусства, этот образец гармонического, строгого и последовательного превращения бесконечно важен. В романах и повестях Андрея Белого, Кузмина, Ремизова, Алексея Толстого у нас уже начинаются пути нео-реализма, и пример Анри де Ренье поможет нам разобраться во многом.

Этот нео-реализм, возникающий из символизма, конечно, не может быть похож на реализм, возникший на почве романтизма.

Французский романтизм был борьбой за право страсти. Сосредоточием романтического искусства была страсть, изображенная в преувеличенных формах с микеланджеловскими мускулами. Все остальное строилось по отношению к ней. В таком чистом виде она стоит в романтическом театре у Гюго и Дюма. Это чистое противуположение классицизму — реакция в форме антитезы. Романтизм, углубляясь, стал искать для страсти фона и углубления. Бальзак нашел их в изображении сложности современного ему быта и нравов, в системах общественных отношений и в тяжелой логической оправе правильно построенных характеров. Путь, пройденный от «El Verdugo» до «Les illusions perdues»,¹⁵ это путь разработки фона — не больше. Этот реализм, как противуположение быта — страсти для оттенения ее, еще нагляднее, чем у Бальзака, выражен в романах Барбэ д'Оревиля, который строил характеры более произвольно, более анекдотично.

Страсть Мериме, замкнутая сухостью внешних линий, взвивается над дыбы внутри самой себя. Страсть у Стендаля анатомически расчленена, разъята на основные побуждения, формулирована с точностью законодательного текста. Это уже фундамент психологического реализма.

Реализм второй половины девятнадцатого века, хотя учится у Бальзака и Стендаля, но основан на внутренней борьбе с идеалом театральной романтической страсти. Флобер наперекор всем своим вкусам замыкается в реалистической дисциплине «M-me Bovary». Мечта об оперных декора-

циях и театральных жестах сквозит сквозь строгую археологию Саламбо. Предтечи эстетства 90-х годов, Гонкуры всю изысканность своего стиля расточают на живопись помойных ям большого города, совершенную живопись обыденности, подставляя на место романтической тенденции: «безобразие — прекрасно». Романтизм чувства претворяется у них в «трогательное», что так роднит «Жермини Ласерте» с русским романом. Благодаря нарочитой предумышленности своего натуралистического метода, Зола меньше, чем другие, сумел скрыть свой романтизм, перенес движение романтической страсти с обезличенного человека на толпу, на машину, на стихийные отправления города.

Возникновение реализма на почве романтической идеи не есть исключительное свойство романтизма. Каждое художественное движение, которое исключительность своего устремления сосредоточивает на одной стороне искусства в ущерб другим, совершает этим переоценку ценностей и, отвлекши нас на время от старых форм, в конечном своем результате приводит к новой гармонической концепции реализма.

Символизм был идеалистической реакцией против натурализма. Теперь, когда борьба за знамя символизма кончилась и переоценка всех вещей в искусстве с точки зрения символа совершена, наступает время создания нового реализма, укрепленного на фундаменте символизма.

Новый реализм не враждебен символизму, как реализм Флобера не был враждебен романтизму. Это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его.

Отношение художника-символиста к миру реальностей точно определено словами Гете:

«Все преходящее есть только символ».

Символизм, окончательно принятый и преступивший грани литературной борьбы, становится всеобъемлющим: все в мире — символ, все явления только знаки, каждый человек — одна из букв неразгаданного алфавита. Вечный и неизменный мир, таинственно постигаемый душой художника, здесь находит себе отображение лишь в текущих и преходящих формах: люблю человека за то, что он смертен, ибо смертность его здесь — знак бессмертия, люблю мгновение, потому что оно проходит безвозвратно и безвозвратностью своей свидетельствует о вечности, люблю жизнь, потому что она меняющийся, текущий, неуловимый образ той вечности, которая сокрыта во мне; и путь постижения вечного лежит только через эти призрачные реальности мира.

«Воистину мудр лишь тот, кто строит на песке, сознавая, что все тщетно в неиссякаемых временах и что даже сама любовь так же мимолетна, как дыхание ветра и оттенки неба»¹⁶ (А. де Ренье).

Приляг на отмели. Обеими руками
Горсть русого песку, зажженного лучами,
Возьми. . . и дай ему меж пальцев тихо стечь.
Потом закрой глаза и долго слушай речь
Журчащих вод морских и ветра трепет пленный,
И ты почувствуешь, как тает постепенно
Песок в твоих руках. . . и вот они пусты.

Тогда, не раскрывая глаз, подумай, что и ты
Лишь горсть песка, что жизнь порывы воль мятежных
Смешает как пески на отмелях прибрежных. . .¹⁷

(А. де Ренье)

Символизм символистов-декадентов был склонен к тому, чтобы принимать характер законченного образа, требующего своей разгадки. Символисты постоянно срывались в область построения более или менее сложных загадок и шарад, основанных на поверхностных аналогиях. Тогда символизм, соседствуя с аллегорией, как бы противоречил самой идее реализма, основанной на анализе и наблюдении.

Но с того момента, когда *все преходящее* было понято как символ, исчезла возможность этой игры в загадки. Снова все внимание художника сосредоточилось на образах внешнего мира, под которыми уже не таилось никакого определенного точного смысла; но символизм придал всем конкретностям жизни особую прозрачность. Точно на поверхности реки, видишь отражение неба, облаков, берегов, деревьев, а в то же время из-под этих трепетных световых образов сквозит темное и прозрачное дно с его камнями и травами.

Реализм был густая, полновесная и тяжелая живопись масляными красками. Нео-реализм хочется сравнить с акварелью, из-под которой сквозит лирический фон души.

Реализм был преимущественно изображением «nature morte». Даже характер человека часто изображался реалистами совершенно с тою же манерой, как старые голландцы писали громадные полотна, изображая распластанных рыб, раков или овощи. Тщательная выписка деталей, нагромождение подробностей, желанье спрятать самого себя в обилии вещей — вот черты реализма.

В нео-реализме каждое явление имеет самостоятельное значение, из-под каждого образа сквозит дно души поэта, все случайное приведено в связь не с логической канвою события, а с иным планом, где находится тот центр, из которого эти события лучатся; импрессионизм как реалистический индивидуализм создал основу и тон для этой новой изобразительности.

Я изображаю не явления мира, а свое впечатление, получаемое от них. Но чем субъективнее будет передано это впечатление, тем полнее выразится в нем не только мое «я», но мировая первооснова человеческого самосознания, тот, кто у Анри де Ренье держит «двойной лук и двойной факел и кто есть божественно — мы сами».

Вот логический переход от импрессионизма к символизму: впечатление одно говорит о внутренней природе нашего Я, а мир, опрозраченный сознанием человеческого Я, становится одним символом.

«Все преходящее есть только символ». Поэтому надо любить в мире именно преходящее, искать выражение вечного только в мимолетном. Все имеет значение. Нет случайного и неважного. Каждое впечатление может послужить дверью к вечному.

IV

«Во мне есть двойственность, — признается Анри де Ренье, — я символист и реалист одновременно; я люблю и символы, и анекдоты, и стих Маллармэ, и мысль Шамфора».¹⁸

В годы юности, когда он в своем творчестве был еще всецело символистом, его привлекала аналитическая литература. Любимыми книгами, оказавшими решительное влияние на его творчество, были, как сообщает Поль Леото: «Liaisons dangereuses», «La chartreuse de Parme», «La Faustin», «Salammbô» и «M-me Bovary».¹⁹

Анекдот, в симпатии к которому признается А. де Ренье, не был в числе приемов недавнего реализма. Прошлая эпоха была склонна видеть в анекдоте нечто антихудожественное.

Между тем аналитическая литература моралистов XVII и XVIII веков любила анекдот, пользовалась им, черпала из него свои выводы, приводила его как иллюстрацию своих положений, собирала анекдоты как человеческие документы. Анекдот возник из притчи. Он вошел в литературу из разговора, как едкие зерна просыпанной в беседах соли и перца. Анекдот необходим тому, кто занят анализом характеров; анекдот — это характерная черта; то, что разнится с общим правилом. Недавний реализм, связанный с общими тенденциями научного исследования XIX века, искал законов, описывал, «как всегда бывает», и потому совершенно не нуждался в услугах анекдота; даже дискредитировал самое понятие его.

Для нео-реализма анекдот вновь получает значение. Художники начинают улавливать «преходящее», в котором сочетаются символизм с импрессионизмом. Для этого полезен анекдот — потому что это одна черта, один штрих, одно впечатление личности. Анекдот — это один из необходимых инструментов нового метода реализма.

Мы видели, как А. де Ренье хотел закрепить стихом ускользнувшее мгновение, запечатлеть «Лик Невидимый» в хрупких медалях из глины, заполнить камнем то пространство, в котором только что стояла обнаженная Нимфа, одним словом — наполнить пластическим веществом слова, камня или глины ту пустоту, которую оставляло по себе безвозвратно ускользнувшее мгновение.

Но этот художественный порыв неосуществим. Что остается от прошлого? Вовсе не общая архитектура событий, которую воссоздает впоследствии историк, а мелкие детали, подробности, оставшиеся в памяти, часто имеющие самое отдаленное отношение к смыслу происходящего. Но в них именно следует искать самого ценного, той «связи, которая, вопреки всему, существует между явлениями», того тайного трепета жизни, который отмечает прохождение явления, преломленного в отдельном моменте, сквозь поле нашего сознания. Умирающий граф Гермokrat в рассказе Ренье того же имени говорит про себя:

«Можно было думать, что я — надменный старик — в уме перебираю снова планы кампаний и дипломатические ходы, и, когда палкой на песке аллея я чертил знаки и фигуры, все почтительно предполагали, что я раз-

влекаю свою память, вспоминая порядок маневров и шифры тайных корреспонденций. Но я не думал ни о войнах, ни о делах, ни о принцессах в зеркальных беседках. Мой сын, из великих войн я вспоминал иногда то какой-нибудь блик солнца на лезвии шпаги, то маленький цветок под копытом коня, то известный трепет, известный жест, ничтожные подробности, таинственно закрепленные в моей памяти. Я вспоминал закрытую дверь, шелест бумаги, улыбку чьих-то уст, влажность чьей-то кожи, запах букета — неуловимейшие оттенки; они то, что есть в нашей жизни самого мимолетного, самого беглого и потому воистину согласованного с нашей собственной призрачностью». ²⁰

Эти слова, проникнутые грустью, характерной для Ренье-юноши, дают точный и верный анализ его собственной художественной памяти. Воспоминание встает для Ренье с массой мелких и четких деталей, в которых запах, цвет и осязание смешиваются тесно и неразрывно. Его изобразительный метод определяется этим характером его восприятий. Он не дает непрерывно связанной картины, а лишь отдельные блики и точки, которые сливаются в уме читателя в единую гармонию, переливающуюся и трепетную. В основу метода он кладет «несвязанность художественно необходимую». Несвязанность эта чисто логическая и внешняя, потому что в глубине ее всегда подразумевается единый центр, от которого и к которому стремятся все лучи, не связанные между собою только на видимой периферии. «Все имеет значение лишь в той перспективе, которая создается случаем». Метод, созданный для изображения впечатлений внешнего мира, приобретает еще более сосредоточенную силу, когда он применяется для обрисовки человеческих характеров.

«Человек, объясняющий свои поступки, уменьшает себя. Каждый для себя должен сохранить свою тайну. Всякая прекрасная жизнь слагается из отдельных моментов. Каждый бриллиант единственен, и грани его не совпадают ни с чем, кроме того сияния, которое излучают они. . . Все имеет значение только в той перспективе, в которой случай располагает те осколки, в коих мы переживаем себя.

Судьба окутывает себя обстоятельствами, усвоенными ею. Есть некий тайный отбор между ветхим и вечным в нас самих. . . Все только перспектива, только эпизод. . .» ²¹

Вот основа того метода, которым пользуется Ренье для изображения характеров, вот смысл той прерывности, которую он считает художественно необходимой. Прерывность лежит в самой основе наших восприятий жизни, и, перенесенная в искусство слова, она дает приблизительно те же самые эффекты, которых живописцы ищут в принципе разделения тонов. Теперь понятно, какое значение для изображения характеров при этом методе получает анекдот. И напомним, что Гонкуры, истинные предтечи нео-реализма, единственные из реалистов прошлой эпохи, широко пользовались анекдотом.

V

Все приведенные цитаты, определяющие характер видения и метод изобразительности Анри де Ренье, взяты нами из первой его книги прозы «Яшмовая трость». В ней собраны три цикла рассказов, представляющих три ступени, определяющих высоту того фундамента, на котором построен весь *œuvre* Ренье. «Черный трилистник» — это лирическая проза, еще не различающаяся ничем от его стихов, «Сказки самому себе» несут в себе первые, еще не высвободившиеся из нутряных покровов символа, рассказы, «Истории о маркизе д'Амеркэр» — это уже побеги тех широких и вольных эпическо-лирических повествований, которые нас пленяют в его романах.

Книга «Яшмовая трость», в которую входят эти отдельные циклы рассказов, является как бы музыкальной увертюрой или символическим порталом, вводящим в совокупность всего последующего творчества Ренье-романиста.

В символических барельефах, фризах и надписях, украшающих фронтон, карнизы и стены этого портала, можно уже прочесть все основные темы, черты и фигуры всех последующих произведений Ренье.

Это редкое, может быть единственное в истории литературы, явление, чтобы первая юношеская книга заключала в себе с такой исчерпывающей полнотой все лейт-мотивы, на которых напишется весь *œuvre* плодовитого и многообразного поэта. Причину этому нужно искать в гармоничности таланта А. де Ренье и в той необычайно четкой и простой линии, которую представляет развитие его творчества. То, что мы называли формулами его метода; на самом деле вовсе не формулы, а только символы и концентрации того, что потом растворится в широком и прозрачном реализме.

Вслед за «La canne de jaspé» * (1897) вышел первый большой роман Ренье «La double maîtresse» ** (1900), кладущий основу тому интимно-историческому роману, который им создан и утвержден в «Le bon plaisir» *** (1902); но если «Le bon plaisir» дает еще некоторые исторические профили ²² — и Людовика XIV, и маршала Маниссара, осады Дортмута, то «La double maîtresse» точно так же, как и «Les rencontres de M. de Bréot» **** (1904), дает только картины быта, характера и нравов конца XVII и начала XVIII веков. Сюда же относятся повести из книги «Les amants singuliers», ***** из которых одну — «La courte vie de Balthazare Aldramin, vénitien», ***** сам Ренье считает, вместе с историями о маркизе д'Амеркэр, лучшим, что было им написано.²³

«Le mariage de minuit» ***** (1903), «Les vacances d'un jeune homme sage» ***** (1903), «Le passé vivant» ***** (1905), «La peur de

* «Яшмовая трость» (франц.).

** «Двойная возлюбленная» (франц.).

*** «Прихоть» (франц.).

**** «Встречи господина де Брео» (франц.).

***** «Необыкновенные любовники» (франц.).

***** «Короткая жизнь Бальтазара Альдрамина, венецианца» (франц.).

***** «Полуночная свадьба» (франц.).

***** «Каникулы скромного молодого человека» (франц.).

***** «Живое прошлое» (франц.).

l'Amour» * (1907), «La flambee» ** (1909), «L'Amphisbène» *** (1912) — шесть романов из современной жизни. Но XVIII век и Венеция всюду сквозят под этой прозрачной живописью текущей жизни, придавая всем фигурам и словам особенную прелесть и историческую глубину.

VI

Анри де Ренье не бытописатель и не психолог — он изобразитель характеров, нравов, пейзажей и intérieur'ов.

Среда, которую он описывает, — это старое французское дворянство, помещичья аристократическая Франция замков, парков и строгих отелей. Восемнадцатый век, сказали мы, всюду сквозит под его масками текущей жизни и просвечивает сквозь узоры современности. Но на самом деле это вовсе не XVIII век, а старая культура Франции, то неизменно прекрасное, коренное, внутреннее, на чем держится все французское искусство. Это мы, определяющие стили по внешним их признакам, называем это XVIII веком, так как именно в XVIII больше всего и нагляднее выразилась душа старой Франции. Но для Анри де Ренье эта душа никогда не умирала. XVII век и его строгость, быть может, даже ему ближе, чем XVIII. Роман «Passé vivant» весь построен на эффекте этой двойственности, под всеми явлениями современности с ее автомобилями и электричеством он обнаруживает другие слои жизни и духа как историческую подкладку ее.

Мы, согласно эпохе действия, разделили его романы на исторические и современные. Это деление чисто условное. Ни в тоне, ни в характере описаний между ними нет разницы. Разница — в туалетах, в стиле обстановки, в укладе жизни. Он обладает такою уверенностью и убедительностью письма, что его исторические романы, несмотря на их историческую точность, кажутся нам современными, а современные имеют тот характер законченности и то чувство культуры, которые делают их историческими.

В романах Ренье, если не считать «Le bon plaisir», нет никаких намеков и указаний на политические события и принятые грани в истории. Прочтя все романы Ренье, можно не заметить, была ли великая революция, империя, республика, настолько исторический центр тяжести лежит не в событиях, а в характерах, настолько проникнуты они той внутренней, интимной жизнью Франции, на которой лишь слабо отражаются политические бури.

«XVIII siècle», **** который мы чувствуем у Ренье, — на самом деле основной фон всей французской культуры, не связанный ни с каким веком. Но в частности к веку Людовика XV и к Италии времен Казановы он питает глубокую любовь.

* «Страх любви» (франц.).
** «Первая страсть» (франц.).
*** «Амфисбена» (франц.).
**** «XVIII век» (франц.).

Если искать для Ренье сравнений и аналогий (которые бывают всегда весьма приблизительны и неверны), то его хотелось бы сопоставить с Тургеневым. Их объединяет аристократическая чуткость стиля, любовь к старым дворянским гнездам, прозрачная ясность видения жизни. Но если углубить это сравнение, то оно окажется не в пользу Тургенева. Тургенев своей артистической утонченности, которая ставит его так отдельно среди русской литературы, учился у французов. Во французской школе письма он взял именно те черты, которые только теперь нашли свое окончательное воплощение, свой претворяющий синтез в прозе Ренье.

То, что у Анри де Ренье осуществлено окончательно в образах и формах, столь легких и прозрачных, что под ними не чувствуется ни творческого усилия, ни напряжения многих поколений, подготовивших эту свободную текучесть, то у Тургенева существует лишь как указание направления, лишь как обетование возможностей.

Реализм Тургенева, легкостью которого мы восхищаемся, все же гораздо тяжелее и плотнее, чем трепетные и сквозящие краски Ренье. И в то же время у Ренье больше жизненной полноты, так как по всем его произведениям разлита благоуханная и свежая чувственность, настоящее латинское чувство живой и влюбленной плоти, которого лишен стыдливо и мечтательно идеализирующий женщину славянин — Тургенев.

Анри де Ренье может давать уроки прекрасной и не ведающей стыда чувственности. Его гениальность вся в золотых пропорциях чувств, мыслей и образов.

Если среди современных французских романистов Анри де Ренье уступает в тонком и едком анализе современности Анатолю Франсу, Морису Баррэсу — в дерзком субъективизме и изощренности чувствований, Полю Адану — в эпической широте и мужественности замыслов, то как изобразитель характеров, как скульптор человеческих масок, как создатель лирического пейзажа, как чистый и беспримесный поэт современного романа Анри де Ренье не имеет равных.

В настоящее десятилетие Анри де Ренье принадлежит первенство во французской прозе настолько же, как и во французской поэзии. Это уже совершившийся факт, молчаливо признанный его современниками.

Признание его главой французской литературы еще не стало общим местом, но оно уже висит в воздухе. Еще какая-нибудь одна новая книга, еще одно движение в застывших струях общественного мнения, и его усталая аристократическая голова навсегда станет несвободной от тяжелого золотого венца.

VII

Недавно Анри де Ренье избран во Французскую академию²⁴ на кресло Мельхиора де Вогюэ, занявшего в свою очередь кресло Низара. В этом наследовании нет исторической преемственности настолько же, как ее не было при избрании Анатоля Франса, который, как известно, заступил место Фердинанда Лессеписа. В сущности, если бы академия заботилась о преемстве историческом, то А. де Ренье следовало бы стать преемником именно

Анатolia Франса; не потому чтобы он был его литературным продолжателем (этого в действительности нет; Анатолий Франс, кажется, даже не любит А. де Ренье как художника), а потому, что Ренье для поколения символистов является таким же характерным представителем чисто латинского гения, вне всяких иных культурных примесей, каким А. Франс являлся для поколения парнасцев. Так же, как и А. Франс среди парнасцев (напомним, что он был редактором сборников «Парнаса»), А. де Ренье стоит на одном из первых мест, но немного в стороне от своих сверстников. Он не переживал всех крайностей отрицаний и утверждений, которые отличали героев первых схваток за символизм. Будучи символистом, он всегда оставаясь «классиком» в самом лучшем и жизненном значении этого слова. Он не делал никогда неверных шагов в творчестве: произведения его первой юности отмечены тою же зрелой уравновешенностью и ясной мудростью, как и страницы, написанные теперь, в эпоху полного расцвета его таланта. Это свойство опять-таки роднит Ренье с Анатолием Франсом.

Но вместе с тем Ренье и Франс глубоко различны. А. Франс — великий художник мысли, в своем утонченном скептицизме достигший интимнейших оттенков лиризма; А. де Ренье совершенно чужд мысли; русский читатель, не воспринявший внутренних ритмов латинской культуры, прочтя романы Ренье, будет смущен этим отсутствием мысли: ни одного афоризма на всем пространстве его произведений. А. де Ренье говорит только формами, образами и оттенками. Он никогда не подчеркивает, нигде не подписывает пояснения. В то время как А. Франс является великим сизелевром-чеканщиком афоризмов, Ренье — лирик действительности, настолько чуткий и стыдливый, что каждый прорыв образа в голую логическую формулу ему кажется бесстыдным и антихудожественным. Только кое-где в стихах, только кое-где в первой своей книге прозы «*La canne de jaspe*» Ренье иногда приподымает маску, вводя символы, которые наглядно символичны. Но он быстро отошел от наивного аллегорического символизма конца восьмидесятых годов. Он видит реальности жизни настолько опрозраченными и тонкими, настолько чувствует их непрерывную изменчивость, что каждый закристаллизованный символ кажется ему грубым и мертвым. Ренье не символист, он реалист, воспитанный в школе символизма. Под каждым образом реального мира для него таится символ, но не выявленный. Его стиль хочется сравнить с текучей водой, на поверхности которой ярко отражаются облака, деревья и синее небо, между тем как из глубины сквозят камни и травы, растущие на дне, и глаз воспринимает и образ внешнего мира, и образ мира внутреннего одновременно и в то же время не смешивает их никогда в одно зрительное впечатление. Это уподобление верно не только для поэзии Ренье, но и для его романов: под формами современной жизни для него сквозит прошлое Франции, под масками людей прошлых столетий угадываются лица современных людей; из глубины старых парков выходят фавны и кентавры, грусть затаена на дне радости, за радостной чувственностью прячется меланхолия, и прелесть Ренье в том, что он не разделяет и не смешивает их, а любит одинаково и с любовью воссоздает противоречия жизни, непримиренные и непримиримые, немного трагические, немного смешные и всегда радостные.

Особая светлая эlegantность отмечает каждую фразу, написанную А. де Ренье. Все в нем просто, ясно и прозрачно. Никакой сложности, никакой преднамеренности. И это делает то, что Ренье наверно останется одним из самых трудных писателей для понимания русского читателя. Я не думаю, что когда-нибудь его романы в русских переводах станут любимы русской публикой. В нем есть та беззаботная радость танца, которая неизбежно покажется нашему пониманию, воспитанному на произведениях, обремененных наглядностью мыслей, поверхностной и бессодержательной. Никто из привязанных к немецким классикам не оценит ни прекрасной чувственности его образов, ни чисто ронсаровского восприятия античного мира. Нам, славянам, так же как и немцам, вершины латинского гения доступны лишь до определенной высоты: выше разреженность прозрачного воздуха не дает нам возможности существовать. В то время как Анатолий Франс находится еще целиком в области нашего понимания, Анри де Ренье некоторыми пиками превышает его.

Избрание в академию А. де Ренье вскоре после избрания Баррэса знаменует моральную победу поколения символистов. Для символистов она наступила раньше, чем для парнасцев: когда из того поколения первым был избран Эредиа — Парнаса уже давно не существовало как группы. Между тем «символизм» существует и творчески, и жизненно.

