

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.133.1:821.161.1(Волошин М.)
ББК Ш33(4Фра)5+Ш33(2Рос=Рус)6-8,4

ГСНТИ 17.07.29

Код ВАК 10.01.08

Т. В. Балашова

Москва, Россия

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ОТ ВЕКА XIX К ВЕКУ XX: ЭСКИЗНЫЙ ПОРТРЕТ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА¹

Аннотация. Предметом исследования в статье является литературно-критическая деятельность М. Волошина, интерпретирующего картину французской литературы начала XX века, ее преемственность и динамику по отношению к предшествующей традиции. «Мы на пороге» — формула, повторяемая поэтом не единожды. Он не прибегал к термину *rupture* (разрыв), которым пользуется большинство литературоведов; он всегда видел преемственность между явлениями текущего литературного процесса и более ранними феноменами. Французские литературоведы, высоко ценя эрудицию русского поэта, писали, что М. Волошин проанализировал все школы авангарда, все «измы» на поле европейской культуры. Но М. Волошина как раз «измы» (тенденции, течения) мало волновали, он всегда искал индивидуальный голос. В статье представлен широкий круг интересов русского поэта и критика: А. Франс, Ж. Гюисманс, П. Верлен, Э. Верхарн, Г. Аполлинер, П. Клодель, А. Жид, Р. де Гурмон, В. де Лиль-Адан, А. де Ренье, др. Избранный ракурс исследования — сопоставление трансформаций, начавшихся на заре XX века, с дискуссионными моментами литературного процесса разных десятилетий — обеспечивает работе возможность подойти к новым обобщениям. Как и его французские коллеги, М. Волошин подчеркивал, что к тайне внутренних противоречий человеческого сознания и подсознания не пробиться без опоры на опыт русских классиков — Л. Толстого и Ф. М. Достоевского. Участие Волошина в литературной жизни Парижа, дружба со многими французскими писателями предопределили наиболее надежный поиск истины в процессе творческих дискуссий. Представленный материал может быть использован в вузовском преподавании — при чтении лекций, проведении семинаров специалистами как в области русской, так и зарубежных литератур. Особенно полезной статья может оказаться при изучении русско-французских и, шире, русско-европейских литературных взаимосвязей.

Ключевые слова: рубеж веков; литературные традиции; модернизм; литературные школы; национальная специфика; французская литература; французские писатели; русская литература; русские писатели, литературное творчество; литературная критика.

T. V. Balachova

Moscow, Russia

FROM THE 19th CENTURY TO THE 20th CENTURY: THE PORTRAIT OF FRENCH LITERATURE BY MAXIMILIAN VOLOSHIN

Abstract. The subject of the research is the works by Maximilian Voloshin as a literary critic. Russian poet and critic interpreted the image of French literature of the early XXth century. “We are on the turn” was a formula that Voloshin repeated many times in his works. However he did not use the term “rupture” (a gap), which many literary scholars used. Voloshin made an accent on the traditions and dynamics in modern literary process. French literary scholars highly estimate the erudition of the Russian poet and they believed that Voloshin had analyzed all avant-garde schools, all ‘isms’ of the European culture. The article shows, that M. Voloshin was not interested in the so-called ‘isms’ or trends at all: the Russian poet had always looked for the individual voice. The research perspective is the comparison of transformations in literature of the beginning of the twentieth century with the controversial issues of the literary process of different decades and periods. The article describes the scope of interest of the Russian critic: A. France, J. Huysmans, P. Verlaine, E. Verhaeren, G. Apollinaire, P. Claudel, A. Gide, R. de Gourmont, V. de l'Isle Adam, H. de Régnier, and others. Such an aspect provides an opportunity to approach new generalization, as far as different literary phenomena are concerned. As many of his French colleagues, the poet emphasized that the world of the inner contradictions cannot be achieved without the references to the Russian classical literature — L. Tolstoy and F. Dostoevsky. Voloshin’s participation in the literary life of Paris, his friendship with many French writers allowed him to understand the very reasons of the process of the artistic evolution. The materials of the article can be used in University lecture courses in Russian and foreign literature.

Keywords: turn of the century; literary traditions; modernism; literature school; national specificity; French literature; French writers; Russian literature; Russian writers; writing; literary criticism.

Максимилиан Волошин с самого начала своей сознательной жизни ощущал, что судьба его пролегла по рубежу веков, по границе двух эпох, отчаянно споривших, но и тесно, крепчайшими узами, друг с другом связанных. Едва ли у кого из современников найдем мы такой эмоциональный портрет столетия — как живого человека, который имел отца, опекунов, тяготился «воспитательными экспериментами» [Волошин 2005: 303], страдал от «се-

мейных неурядиц и жестоких ссор», бурно проявлял характер, гордился своей непредсказуемостью («был глубоким скептиком, но верил в чудеса»), а теряя силы, начал надеяться, что его фантазии и мечты осуществит наследник... Осуществит или отбросит?

Если сравнивать волошинские суждения о феноменах рубежа веков с суждениями его современников, Волошин кажется наиболее «уравновешенным», самым, пожалуй, «мудрым» в свои двадцать лет...

Среди его публикаций немало посвященных явлениям, характерным для XIX столетия — Бальзак, Стендаль, Флобер, Теккерей, Диккенс, Жюль Верн, Джек Лондон, Ибсен, Киплинг, Верхарн...

¹ Работа выполнена при поддержке РФФИ, грант № 17-04-00438 а. Руководитель гранта — Полонский Вадим Владимирович (ИМЛИ РАН).

Взгляд Волошина выхватывает из прочитанного те константы, которые поведут искусство дальше. Про Теккерей он может сказать, что в данном случае интерес чисто «исторический»; у Диккенса предпочитает не «Крошку Доррит» или «Холодный дом», а «Домби и сын», «Записки Пиквикского клуба»; Жюль Верн покоряет любознательностью, зовущей в грядущее, но сразу следует уточнение, ведь еще дальше — к тайнам не только техники, но и самого феномена Времени — устремился талант Герберта Джорджа Уэллса. Сближая имена вроде бы далекие (Бальзак и Барбе д'Оревилли), Волошин не противопоставляет их, а встраивает в последовательный ритм непрерывного движения искусства. Обозначая, что характерно для столетия XIX-го, а что возникает впервые, Волошин удивительно гармонично переплетает нити своих критических этюдов. Не раз мелькает фраза, что дорог на этом рубеже много. «Лучатся направления всех возможностей» [Волошин 2008: 174]... Предпочтения Волошина — какие пути привлекают больше, — конечно, заявлены. Но он отмечает и находящееся в центре общего внимания, продолжающее традицию. Поэтому высока оценка Анатоля Франса: «Среди современных французских писателей, безусловно, самый крупный художник» — записывает Волошин в 1901 году [Волошин 2008: 582]. А ведь манера мастера Волошину не очень близка, хотя бы потому, что Франсу, как уточняет Волошин, «совершенно чужд символ» [Волошин 2007, 5: 425], романы и повести его «основаны на понимании» [Волошин 2007, 6: 1: 256], в то время как сам он обязательно должен любой «факт» — жизненный, литературный — прочувствовать, пережить. И мудрый критик концентрирует свое внимание не на этих особенностях, а на таких увлекающих его аспектах франсовской прозы, как ирония («Не позволял завязать себе глаза», — [Волошин 2007, 5: 427]; сопоставление эпох или буйство фантазии в утопии «На белом камне». И Волошин охотно ставит рядом с Анатолем Франсом своего самого любимого автора — Анри де Ренье, объединив их восхищенной оценкой — первоклассные стилисты. [Волошин 2007, 5: 540].

Во французском искусстве первых десятилетий XX века подходы к новому уровню психологического анализа являли картину многоцветную, но все уже предвещает интерес скорее к глубинам внутреннего мира, чем к богатству деталей внешнего. Среди тех, кто ему интересен, Волошин упоминает Гюисманса, чей роман «Наоборот» (A Rebour, 1884), по словам самого автора, «упал внезапно как аэролит на поле литературной брани», а его создатель вдруг резко отмежевался от своего учителя Эмиля Золя, пояснив мотивы такого «прозрения»: ему стало ясно, что «натуралисты знали душу человеческую хуже, чем кто-либо, хотя декларировали свое умение наблюдать»; золяистский роман казался теперь Гюисмансу «покойником» (*moribond*), ему же хотелось, вникая в странные причуды своего героя Жана Дез Эссента, «открыть все окна, впустить науку, искусство, историю, <...> отменить традиционную интригу, даже удалить страсть, удалить женщину, сосредоточить все краски кисти на един-

ственном персонаже — писать совсем по-новому, любой ценой!» [Huysmans 1903: 25, 18, 22]. «По-новому, любой ценой» — такую мотивировку Волошин не уважал, но устремленность Гюисманса, или, например, Анри де Ренье, который стал почти кумиром русского читателя на заре XX века, ему импонировала, особенно если помогала максимально приблизиться к пониманию сложных душевных состояний, к подсознательной жизни, таинственной и переменчивой. Волошин внимательно вникал в творчество (практику письма и программные заявления) очень различных мастеров слова. Не все Волошину кажется достойным внимания. Тенденции, за которыми позднее закрепится термин «модернистские», Волошин воспринимает в тесной зависимости от традиции¹, что-то приветствуя, над чем-то иронизируя; предвосхищая и противоречивость некоторых художественных решений, и опасность излишне жестких разрывов или обозначений. А если уж давать определения, предпочитал скорее загадочные, вроде «реалист сверх-естественного» (*un réaliste du surnaturel*). Для него была важна не провозглашенная манифестом идея, а яркая индивидуальность.

Волошин в одной из своих статей написал: «Смысл лирики — это голос поэта, а не то, что он говорит» (статья «Голоса поэтов», 1917). Появления такого же особого тона, «голоса», особых оттенков художественной выразительности Волошин ищет и в прозаических произведениях, тем более что литературная эпоха начала века (за пределами романов Золя и его последователей) почти вся тяготеет к поэтической зыбкости, загадочности, игре ассоциаций. И Волошина волнуют в новых текстах токи подсознательных импульсов, «драматизм душевных состояний» [Волошин 2007, 6: 1: 308], умение «фантастически просветлять обыденное» [Волошин 2007, 6: 1: 498]. В произведениях, вызванных к жизни такими импульсами, почти не развита фабула, внимание сосредоточено на оттенках, благодаря чему, как сказано у Волошина, «эпитеты важнее глаголов» [Волошин 2007, 6: 1: 256]; герои могут ничего не делать, а только «говорить и думать». [Волошин 2007, 5: 426].

Весьма интересно наблюдение Волошина о разных подходах к психологической материи у французов и русских. Он справедливо подметил, что французы не любят делиться своими переживаниями, да и вообще каждодневными тревогами со знакомыми, коллегами по работе (без чего, по наблюдению Волошина, не обходится ни один «разговор по душам» между собеседниками русскими). Зато французы, убежден Волошин, — тревоги и муки своей внутренней жизни с большим талантом переносят в литературные произведения, достигая поразительно утонченного «рисунка души»; «осторожно, точно прозрачную бабочку поднимают они «за крылышки идею» и «всматриваются в нее испытующим оком» [Волошин 2008: 84]. Именно такое напряженное внимание к внутреннему миру, работе чело-

¹ Сложная картина взаимодействия этих составляющих предстает в исследовании В. В. Полонского «Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков. История. Поэтика. Контекст». М.: ИМЛИ РАН, 2011.

веческого сознания нравится Волошину, например, в Реми де Гурмоне, способном «рассекать» идеи на десятки составляющих, тщательно их сравнивать, рассматривать причудливые сочетания, а на основании разных сочетаний, порождать новые — «горсть сверкающих камней». И все-таки, восхищаясь столь редкой способностью, Волошин признается, чего ему в подобных сочетаниях не хватает: «камни эти странно холодны, и каждый из них замкнут в самом себе» [Волошин 2008: 85].

В современниках Реми де Гурмона — Гюисмансе, Вилье де Лиль-Адана, Анри де Ренье — его влекут именно текучесть душевных состояний, непредсказуемость внутренних импульсов, сочетание альтернативных устремлений, позволяющих «читателю подставить на место действующего лица свою собственную личность» [Волошин 2007, 5: 615]. «Все имеет значение. Нет случайного и ничтожного» [Волошин 2005: 83], уверен Волошин, — это тоже новая нота рубежа веков, нота повышенного внимания к личности. И когда Волошин употребляет словосочетание «психологическая история человечества» [Волошин 2007, 5: 616], он дает понять, что исторические события, сменяющие друг друга эпохи влияют на индивидуальное восприятие и камерного мира. Задача писателя — «исследовать каждое чувство и найти его первоисточник» [Волошин 2007, 5: 434].

Высоко ценя внимание авторов к таким оттенкам не застывшего, изменчивого, Волошин, как правило, требует сохранять подобные оттенки при переводе. «Неизъяснимый оттенок голоса» Поля Верлена Волошин с восторженным удивлением обнаруживает в переводе Ф. Сологуба (издание 1908 года). «Перевести чужие стихи несравненно труднее, чем написать свои собственные» [Волошин 2007, 6: 1: 106–107]. «Переводы Сологуба из Верлена — это осуществленное чудо»: сохранен «интимный оттенок голоса, который дает Верлену совсем особое положение среди поэтов XIX века» [Волошин 2007, 6: 1: 108]. Сологубом найдена интонация «непрочности» всего сущего, где «снег ненадежный блестит песком», и все причудливо сливается — любовь и отвращение, насмешка и преклонение. Волошин объясняет переводческую удачу Сологуба умением не только настроиться на верленовскую волну, но и осознать необходимость богатой противоречивости сущего. Цитируя предисловие Сологуба к книге Верлена, Волошин выбирает суждения о «роковой противоречивости жизни», которая оба стремления — лирическое («сказать миру да!») и ироническое («бросить ему дерзкое нет!») — постоянно воссоединяет, благодаря чему у Верлена, — уверены и Сологуб, и Волошин, — нет отъединенных друг от друга Дульциней и Альдонсы: небесная красота и восторг рвутся из земной грубости...

А вот брюсовский перевод Верхарна, появившийся в 1906 году, Волошин считает неудачным: к русскому читателю Валерий Брюсов привел совсем другого поэта, хотя сам Брюсов влияние Верхарна испытал, и в своей собственной поэзии к Верхарну, по наблюдению Волошина, был гораздо ближе, чем в предложенных переводах. Волошину дороги в поэзии Верхарна космическая «грандиозность метафор»,

«неудержимая стремительность» интонации, свобода его стиха — подлинно «поющее пламя, которое каждую минуту совершенно произвольно и неожиданно меняет свою форму, направление и вьется тысячами тонких змеек» [Волошин 2007, 6: 1: 150, 154]. Этой непредсказуемости, дерзких полетов от одного наблюдения к другому, почти контрастному, в переводах Волошин не находит: «Где у Верхарна размах, широта и певучесть, у Брюсова — строгость, сухость, четкость» [Волошин 2007, 6: 1: 161].

Волошину нравится литература, преодолевающая ограничения позитивизма, но он шуточно приветствует позитивизм, если для него «близость тайны является непосредственной реальностью» [Волошин 2007, 5: 471]. Подобное равновесие импонирует ему у Поля Клоделя¹: «подсознательная логика внутренних соответствий», «универсальность форм», «ветвистая широкошумная мысль», «совершенно новый, необычайно пластичный и точный метод для уловления отвлеченных идей» [Багно 1999: 227]. Да к тому же еще необычайный синтез Востока и Запада: «Отдых седьмого дня» (*Le repos du septième jour*, 1900) построен, по словам Волошина, «на данных китайского эзотеризма, рассматриваемого с точки зрения христианской идеи» [Волошин 2011: 62]. Свое постоянное внимание к творчеству Клоделя Волошин дополнительно аргументировал ощущением, что «я, кажется, предугадываю многие мысли Клоделя» [Волошин 2011: 41].

Интерес к «уловлению отвлеченных идей» гармонично соединялся в сознании Волошина с пристрастным вниманием к тем самым «призрачным» ощущениям. Синтез направляет мысль Волошина к теоретическим обобщениям. Волошину, например, близка уверенность Реми де Гурмона, что «бесполезно все, кроме чистого ощущения» [Волошин 2007, 6: 1: 91] и он охотно развивает мысль Вилье де Лиль-Адана — «реальность имеет свои степени». В трактовке данного тезиса Волошин идет навстречу очень значимым выводам, он делает попытку очертить грань между миром реальности и миром искусства: ведь художник переносит в произведение те черты реальности, которые он увидел, восприняв их по-своему, порой весьма своеобразно. «Каждая вещь становится для нас реальна более или менее, смотря по тому, более или менее она нас интересует; так как та вещь, которая нас вовсе не интересует, перестает существовать для нас, то есть, оставаясь физической, становится менее реальной, чем бесплотная мечта, которой мы отделились» [Волошин 2007, 6: 1: 148]. Подобный аспект понимания (в произведении мы находим не строгий факт реально происходящего, а образ, который, преобразованным, остался в памяти писателя) стал аксиомой к середине XX столетия, а на заре века только начинал серьезно осознаваться. «Искусство — алмазный мост между бытием и тем, что вне бытия» — читаем в од-

¹ Освоение творчества Поля Клоделя в России полновесно освещено в работе Е. Д. Гальцовой «Театр Поля Клоделя в России (1910–1920-е годы)» // Постигание Запада. Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории 1917–1941. Исследования и Архивные материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2015.

ной из статей Волошина, направленной в «Аполлон» [Волошин 2005: 138].

Важнейшим условием появления кадров таинственной жизни души является, по убеждению Волошина, соседство в характере противоречивых свойств. «Только противоречия рождают слово, жгущее и потрясающее» [Волошин 2009: 653]. Мрачное и светлое. Дно и облака... И здесь он, как и его современники-французы, постоянно подчеркивал, что путь к подобной противоречивости был бы невозможен без опыта Толстого и особенно Достоевского. Известно, как глубоко вникал в суть поэтики Достоевского Андре Жид, пожелавший оспорить первенство Джойса в открытии «внутреннего монолога». Андре Жид, опубликовавший первые свои страницы, посвященные Достоевскому, в 1908 году, размышлял о вкладе русского романиста в сокровищницу мировой культуры в те же годы, что и Волошин. Его тоже привлекали меняющиеся, непредсказуемые портреты персонажей, стереоскопичность освещения разных сцен и фигур и, отмеченное Андре Жидом как чисто индивидуальное свойство прозы Достоевского, — сосредоточенность автора на «отношении индивидуума к самому себе»: «Мне сразу бросается в глаза, что во всей нашей западной литературе <...> роман, за очень редкими исключениями, занимается лишь отношениями людей друг к другу, отношениями эмоциональными или интеллектуальными, отношениями семейными, классовыми, — но никогда не занимается отношениями индивидуума к самому себе или к Богу, которые здесь первенствуют над всеми прочими. <...> Именно в этом, — не так ли? — секрет Достоевского, то, благодаря чему он для некоторых так велик, так значителен, а для многих других так невыносим» [Жид 2002: 242–243]. Увлечение Достоевским во Франции начала XX века все нарастало. Например, мистицизм à la Dostoevsky современникам нравился в книге Валери Ларбо «А. О. Барнабус. Его собрание сочинений, его дневник» (1913), — автор тогда же объявил, что собирается писать роман по следам «Преступления и наказания», вскоре, правда, признав тщету своих намерений. А Альфонс де Шатобриан в 1911 г. пишет Волошину, что погружен в чтение Достоевского и как можно скорее хотел бы встретиться, побеседовать, проверить свои ощущения [Заборов 1981: 252].

Внимание к противоречивым характерам сопровождалось интересом к произведениям, которые можно было бы тоже назвать противоречивыми, т. е. допускающими различную трактовку. Эту особенность Волошин подмечает и мотивирует при разборе творчества «верующего богохульника» [Волошин 2005: 62]. Барбе д'Оревилль, фигура которого в это время популярна до такой степени, что его избирают прототипом для образа почитаемого мэтра, ведущего за собой литературную молодежь, во многих появляющихся в те годы произведениях (например, в «Господине Бугрелоне», 1897) Жана Лоррена, который возглавлял как бы «второй ряд» литераторов «конца века». Жан Лоррен занимает почетное место в обширной Антологии «Литература конца века», увидевшей свет в канун века двадцать перво-

го¹. Волошин, защищая право писателя противоречить самому себе, вспоминает несурзности нетерпимости, когда вместо того, чтобы создавать условия для искоренения порока, зачисляли в индекс запрещенных книг произведения, полные или сочувствия жертвам социального положения, или иронии по поводу печального самообмана, например, когда судебным решением был запрещен роман Флобера «Мадам Бовари».

Та же проблема альтернативного прочтения возникает, когда Волошин касается творчества Гюисманса (переходившего от восхваления гедонизма к религиозным сомнениям, «от сатанизма к католической мистике» [Волошин 2009: 653]) или Октава Мирбо, католика-роялиста, а затем отчаянного анархиста, которого совершенно неожиданно в СССР поместили (роман «Дурные пастыри», *Les mauvais bergers*, 1897) в список тех, что могут способствовать формированию социалистического реализма. Истоки этого парадокса профессионально рассмотрел французский ученый Мишель Нике [Нике 2015: 636–641].

Внимание Волошина привлекло другое произведение Октава Мирбо, к подобным дилеммам отношения не имеющее, но тоже читаемое как бы двояко, допускающее разные интерпретации. Он рецензировал (газета «Курьер» 8 сентября 1901) книгу Мирбо «Двадцать один день неврастеника» (*Les vingt et un jours d'un neurasténique*, 1901), подчеркнув, что повествование «возвышается до чудовищных преувеличений Свифта и рыдающего сарказма Щедрина» [Волошин 2007, 5: 371]; профессионально разбирая «Дневник горничной» (*Journal de femme de chambre*, 1900), Волошин констатирует: от этой книги «веет бесконечной пакостью человеческих отношений». Но сразу напоминает: описывает их тот, кто хотел бы такое положение изменить. Недаром эту книгу высоко ценил Лев Толстой², чья «Крейцера соната» рождалась тоже из мук преодоления. «Социальная проповедь Толстого, — разъясняет свою позицию Волошин, — потрясает именно потому что он сам никогда не мог выйти из своего класса и никогда не мог отдаться безусловно тому, что считает истиной» [Волошин 2009: 653]. Так и Октав Мирбо, описывая «грязное белье» человечества и не страшась оттенков садизма в своей книге «Сад пыток» (*Le Jardin des supplices*, 1899), противостоит этому злу и «является самым сильным моралистом XIX века» [Волошин 2009: 652].

Здесь Волошин касается необычайно важной проблемы для всех этапов движения литературы: рисуя зло и грязь, встает ли писатель на путь их оправдания? Любуется ли он подобным состоянием или намерен потрясти сознание читателя и внушить ему, что так жить нельзя?

Однако оценка «картин зла» в художественном произведении, как ни странно, приобретает у самого Волошина тоже альтернативный характер. Знаменитая статья Волошина о картине Репина «Иван Гроз-

¹ Littérature du fin du siècle, une littérature décadente. Actes de colloque International. Luxembourg, 1999.

² Его пронизательностью Волошин восхищен — См. письмо Я. А. Глотова от 23 октября 1901 года.

ный и его сын» и его выступления (профессионально проанализированные А. Лавровым), развивая тему «Жестокость в жизни и ужасы в искусстве», противоречат аргументам, выбранным для анализа «Жестоких рассказов» Вилье де Лиль-Адана или «Сада пыток» Мирбо. Ведь волошинские похвалы Л. Н. Толстому («Сдержанные и взвешенные слова». «Не переступил грань искусства») или Гаршину («Сдержанность и стыдливость при выборе образов и красок») [Лавров 1999: 78–79] не могли бы быть адресованы автору, например, «Сада пыток». «Натуралистический импульс», что «погубил», по мнению Волошина, картину Репина «Иван Грозный и его сын», присутствует и в произведении Мирбо. У Мирбо и Вилье де Лиль-Адана велика, при этом, роль гиперболы, благодаря чему «натуралистичность» обретает несколько иные смысловые оттенки. Можно ли объяснить противоречивость подхода Волошина-критика к «натуралистическому письму» (пером или кистью) именно таким влиянием гиперболы? В своих работах, последовавших за 1913 годом, он этих оттенков не касается. Не исключена и другая мотивация: изменилось Время, предопределив трансформацию мысли Волошина, остро ощутившего в определенный момент, что «наше дело создать вселенную, проникнутую любовью» [Купченко 2002: 415].

Сопоставить суждения, относящиеся к искусству разных стран, позволяет как раз традиция, сложившаяся в литературно-художественной критике самого Волошина. Почти все обобщающие выводы о тех или иных тенденциях Волошин заземляет в опыте литератур нескольких стран, или, во всяком случае, двух, для него самых близких — России и Франции. Утопия Анатоля Франса «На белом камне» (1905) побуждает Волошина сопоставить ее с «Тремя разговорами о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1890) Владимира Соловьева. Различий неизмеримо больше, чем притяжений (Анатолю Франсу абсолютно «чужды апокалипсические молнии откровений» [Волошин 2008: 174]); всесторонне и ярко представив материал давних веков, в грядущем этот «утонченный скептик» увидел совсем неубедительную идиллию: «логично рассуждая», он ничего «не предчувствует». А вот «славянский пророк», напротив, переполнен дурными предчувствиями, что «магистраль всемирной истории подошла к концу» [Волошин 2008: 192]. И, тем не менее, родство пророка и скептика отрицать невозможно. Волошин уверен, что они «такие разные умом и такие похожие знаниями, привязанностями и юмором», легко нашли бы общий язык. Ведь «и та, и другая книга вызваны одним и тем же чувством: мы стоим на пороге» [Волошин 2008: 174].

Обзор деятельности Волошина-критика убеждает, что из феноменов культуры, которые обозначают этот «порог», он предпочитает устремленные к новым ракурсам взгляда на мир и новым средствам выразительности, но не противопоставляющие себя традиции. В известной мере по этой причине он постоянно приводит в пример Анри де Ренье и подчеркивает свое уважение к Аполлинеру. Анри де Ренье был восприимчив к новациям большинства своих современников и предшественников — тесно связан с

символистами, хвалил парнасскую ясность, охотно посещал встречи натюрлистов и т. д. Манифесты «Нового сознания», составленные Аполлинером, с такой настойчивостью сводили в гармоничное единство странноватые феномены «сюр-реализма» (как сюр-реалистическую он представил свою драму «Груды Тиресия; этот же термин использовал, привлекая внимание к авангардистскому балету по сценарию Жана Кокто «Парад») и заслуги романистов XIX века, «умевших наблюдать правду окружающей жизни», что эта настойчивость приводила в замешательство аполлинеровских поклонников.

Для этого исторического порога важна еще одна особенность Волошина-критика. Он умел возвращаться к прочитанному, пытаясь открыть то, что не открылось сразу. Так, пьеса Вилье де Лиль-Адана «Аксель» сначала оставила его равнодушным; потом, вернувшись к ней, он обнаружил такие глубины («Гениальная оккультная пьеса»), что занялся переводом и приложил немало усилий, чтобы его опубликовать¹. Известно, что путь произведения искусства к читателю-зрителю иногда занимает полвека, век, бывает и больше. Напоминая об этом, Волошин предвосхищает формулу Андре Жида — *communio à retardement* — который, отстаивая возможность писать для узкого круга посвященных, предлагал терпеливо ждать, пока круг станет шире и «замедленное взаимопонимание» принесет свои плоды.

Волошин осуждал привычку некоторых критиков искать в творчестве современных мастеров слова, кого, по разным поводам, подозревали в смаковании мотивов «декадентства» (Верлена и Чехова, Ибсена и Гауптмана, Бодлера и даже Горького) признаки разложения, уничтожения искусства; он считает грубым непрофессионализмом «ругать этим словечком» всякую «новую идею в искусстве, всякий новый необычный прием», словно художник имеет право только подражать «давно известным образцам» [Волошин 2007, 5: 354] и обязан сохранять в неприкосновенности «раз найденную форму» [Волошин 2007, 6: 307]. Он констатирует, что подобная неверная позиция, к сожалению, заявляет о себе на каждом крутом цивилизационном повороте: «Человечество в массе терпеть не может новых путей и во все времена старалось изругать их всяческими обидными словами, пока, в конце концов, не привыкало к ним» [Волошин 2007, 5: 354]. Максимилиан Волошин, напротив, к художественному слову, звучащему свежо, неожиданно, прислушивается с особым интересом, и поэтому его эскизный портрет французской литературы рубежа веков получился таким живым и привлекательным.

¹ При жизни Волошина опубликована не была. Фрагмент пьесы появился как дополнение к изданию «Жестоких рассказов» Вилье де Лиль-Адана (1975. Подготовка текста Н. И. Балашова и Е. А. Гунста), а целиком ее текст приведен в книге: Максимилиан Волошин. Из Литературного наследия. 3. («Драма Вилье де Лиль-Адана “Аксель” в переводе Волошина». Публикация и предисловие П. Р. Заборова). СПб, 2003.

ЛИТЕРАТУРА

- Багно В. Е.* Пьеса Поля Клоделя «Отдых седьмого дня» в переводе Волошина // Волошин М. А. Из литературного наследия — 2. — СПб.: Алетейя, 1999. — 288 с.
- Волошин М. А.* Собрание сочинений: в 13 т. (17 кн.). — М.: Издательство «Эллис Лак», 2005. — Т. 3. — 606 с.
- Волошин М. А.* Собрание сочинений: в 13 т. (17 кн.). — М.: Издательство «Эллис Лак», 2007. — Т. 5. — 926 с.
- Волошин М. А.* Собрание сочинений: в 13 т. (17 кн.). — М.: Издательство «Эллис Лак», 2007. — Т. 6. — Ч. 1. — 894 с.
- Волошин М. А.* Собрание сочинений: в 13 т. (17 кн.). — М.: Издательство «Эллис Лак», 2008. — Т. 6. — Ч. 2. — 1186 с.
- Волошин М. А.* Собрание сочинений: в 13 т. (17 кн.). — М.: Издательство «Эллис Лак», 2009. — Т. 8. — 830 с.
- Волошин М. А.* Собрание сочинений: в 13 т. (17 кн.). — М.: Издательство «Эллис Лак», 2011. — Т. 10. — 832 с.
- Жид А.* Собрание сочинений: в 7 т. — М.: Терра, 2002. — Т. 6. — 464 с.
- Заборов П. Р.* Французские писатели — корреспонденты М. А. Волошина // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома. — Л.: Наука, 1981. — 252 с.
- Купченко В.* Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1877–1916. — СПб.: Алетейя, 2002. — 495 с.
- Лавров А. В.* Неизданные лекции М. А. Волошина // Волошин М. А. Из литературного наследия — 2. — СПб.: Алетейя, 1999. — 288 с.
- Нике М.* "Предварительный съезд" советских писателей в октябре 1932 года и вопрос о литературном наследии // Постижения Запада. Иностранная литература в советской литературе, искусстве и теории. 1917–1941. Исследования и архивные материалы. — М.: ИМЛИ РАН, 2015. — 871 с.
- Huysmans J-K.* A Rebours. — Paris: Bibliothèque Charpentier, 1903. — 294 p.

Данные об авторе

Тамара Владимировна Балашова — Заслуженный деятель науки, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького (отдел литератур Европы и Америки новейшего времени), Российская Академия наук (Москва).

Адрес: 121069, Россия, г. Москва, ул. Поварская, 25а.

E-mail: tantabalach@mail.ru.

About the author

Tamara Vladimirovna Balashova — Honoured Professor, Doctor of Philology, Research Director M. A. Gorky Institute of World Literature (Department of European and American Modern Literature), Russian Academy of Sciences (Moscow).

REFERENCES

- Bagno V. E.* P'esa Polya Klodelya «Otdykh sed'mogo dnya» v perevode Voloshina // Voloshin M. A. Iz literaturnogo naslediya — 2. — SPb.: Aleteyya, 1999. — 288 s.
- Voloshin M. A.* Sobranie sochineniy: v 13 t. (17 kn.). — M.: Izdatel'stvo «Ellis Lak», 2005. — T. 3. — 606 s.
- Voloshin M. A.* Sobranie sochineniy: v 13 t. (17 kn.). — M.: Izdatel'stvo «Ellis Lak», 2007. — T. 5. — 926 s.
- Voloshin M. A.* Sobranie sochineniy: v 13 t. (17 kn.). — M.: Izdatel'stvo «Ellis Lak», 2007. — T. 6. — Ch. 1. — 894 s.
- Voloshin M. A.* Sobranie sochineniy: v 13 t. (17 kn.). — M.: Izdatel'stvo «Ellis Lak», 2008. — T. 6. — Ch. 2. — 1186 s.
- Voloshin M. A.* Sobranie sochineniy: v 13 t. (17 kn.). — M.: Izdatel'stvo «Ellis Lak», 2009. — T. 8. — 830 s.
- Voloshin M. A.* Sobranie sochineniy: v 13 t. (17 kn.). — M.: Izdatel'stvo «Ellis Lak», 2011. — T. 10. — 832 s.
- Zhid A.* Sobranie sochineniy: v 7 t. — M.: Terra, 2002. — T. 6. — 464 s.
- Zaborov P. R.* Frantsuzskie pisateli — korrespondenty M. A. Voloshina // Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo doma. — L.: Nauka, 1981. — 252 s.
- Kupchenko V.* Trudy i dni Maksimiliana Voloshina. Letopis' zhizni i tvorchestva. 1877–1916. — SPb.: Aleteyya, 2002. — 495 s.
- Lavrov A. V.* Neizdannye lektzii M. A. Voloshina // Voloshin M. A. Iz literaturnogo naslediya — 2. — SPb.: Aleteyya, 1999. — 288 s.
- Nike M.* "Predvaritel'nyy s"ezd" sovetskikh pisateley v oktyabre 1932 goda i vopros o literaturnom nasledii // Postizheniya Zapada. Inostrannaya literatura v sovetskoy literature, iskusstve i teorii. 1917–1941. Issledovaniya i arkhivnye materialy. — M.: IMLI RAN, 2015. — 871 s.
- Huysmans J-K.* A Rebours. — Paris: Bibliothèque Charpentier, 1903. — 294 p.