

НАЗЫВАТЬ ВЕЩИ СВОИМИ ИМЕНАМИ

874.316

ПРОГРАММНЫЕ

ЛЕНИЯ

ОВ

ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ

ЛИТЕРАТУРЫ

XX ВЕКА

Под общей редакцией и с предисловием доктора филологических наук профессора **Л. Г. Андреева**

Составители **Л. Г. Андреев, В. Д. Уваров, Г. П. Киселев, Н. Р. Малиновская, А. А. Гугнин, Ю. И. Архипов, Е. И. Нечепорук, Е. А. Соловьева, А. В. Сергеев, Э. Л. Панкратова, Н. А. Соловьева**

Рецензенты доктор философских наук **Ю. А. Лукин**, доктора филологических наук **Я. Н. Засурский, Т. В. Балашихова**

Редактор **Т. В. Чугунова**

Называть вещи своими именами: Progr. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. Сост., предисл., общ. ред. **Л. Г. Андреева**.—М.: Прогресс, 1986.—640 с.

В сборник вошли программные выступления крупнейших западно-европейских писателей XX века: А. Барбюса, Р. Роллана, Л. Арагона, Г. Гессе, Т. Манна, Ф. Гарсиа Лорки. В. Вулф и др.

Н $\frac{4703000000-270}{006(01)-86}$ 91—86

ББК 83.34

© Составление, предисловие, комментарии, перевод на русский язык произведений, кроме отмеченного в содержании*, и художественное оформление издательство «Прогресс», 1986

ПОРЫВЫ И ПОИСКИ ДВАДЦАТОГО ВЕКА

В истории культуры не было другой эпохи, которая бы в такой мере, как век XX, задела и взбудоражила сознание современников, возбудила бы такую потребность в немедленном и громогласном провозглашении своих порывов и своих поисков. И сделала бы эти порывы и эти поиски столь несхожими, друг другу противоречащими, даже взаимоисключающими. Если бы читатель этой книги смог хотя бы на мгновение превратиться в слушателя, его бы оглушил шум голосов, тот нестройный хор, которым говорит о себе XX век. Само собой разумеется, в манифестах, скорее, заявлено о том, чем литература хотела стать, манифесты еще не сама литература, манифесты — литературная формула, тогда как литература формулой не является. Однако для того, чтобы голос века услышать, чтобы осознать его порывы и его поиски, необходимо прислушаться к шумному зову призывов и лозунгов — к голосу манифестов, самому представительному виду литературной публицистики.

Каждый новый век возбуждает надежды и манит своей новизной. Но двадцатый век надежд не обманул — его новизна беспрецедентна и ошеломляюща. Он стал эпохой социалистической революции. Он стал эпохой кризиса капитализма и распада колониальной системы, освобождения целых континентов. Он стал эпохой поразительных научных и технических открытий. Человек осознал свое могущество — осознал себя равным самому богу. По сути своей XX век начинается по мере осознания того, что «умерли все боги, остался человек» — остался наедине со своим могуществом и своей человеческой слабостью. Вселенная утрачивает привычного распорядителя, все организующего по своему «мудрому, божественному плану», и то насыщает человека невиданным оптимизмом и творческой энергией, то парализует его перед лицом неслыханной пустоты, невиданной ответственности. Организуя мир по образу и подобию неправды, зла, человек уже успел создать фашизм, развязать кровавые мировые войны... Оптимизм и пессимизм, надежды и безнадежность — плоды одной и той же эпохи. Борьба социализма и капитализма — стержень современности. Неудивительно поэтому — все взбудоражено, все до крайности обострено, все противоречиво и антагонистично.

Неудивительно и то, что, как никогда ранее, вещи должны быть названы своими именами. Называть вещи своими именами — это поистине вопль, исторгнутый нашим веком. Переход от XIX столетия к XX ознаменовался появлением и распространением особого вкуса к фальсификации. В этом, несомненно, проявился исторический поворот «от прогрессивной буржуазии к реакционному и реакционнейшему финансовому капиталу» (В. И. Ленин). Расхождение между словом и делом стало обыкновением и в большой политике, и в повседневном, «викторианском» быту. XX век — царство слов, производимых мощными средствами технически совершенной информации. Чем дальше, тем больше слова обретают самодовлеющее значение, отрываясь от вещей с их подлинной, а не рыночной ценностью, обретают значение всемогущей реальности, во многом определяющей и мировосприятие, и поведение наших современников. Кто только не именует себя социалистом — вплоть до национал-социалистов, до фашистов! Какой политический режим не «печется» о благе граждан — будь он и режимом Пиночета! В искусстве — все революционеры!

Вещи должны быть названы своими именами. Установить подлинный смысл явлений, вернуть вещам их собственные имена — поистине историческая задача, вставшая перед современным сознанием. Такая задача — мерило гражданской и нравственной зрелости. Особенно зрелости писателей, носителей социального и нравственного опыта, властителей дум.

* * *

*

С кем вы, «мастера культуры»? Этот знаменитый горьковский вопрос исходит из самой сути XX века. Никогда ранее в такой мере, с такой настоятельностью жизнь не напоминала художнику об его ответственности — но ведь никогда ранее не возникала такая угроза уничтожения культуры, да и самого человечества... «Художник и общество» (Т. Манн) — в этом, несомненно, узловая проблема, так или иначе решаемая в теоретических документах литературного движения XX столетия.

«Так или иначе» решается узловый вопрос. Путей его решения наметилось немало. Но не все они оказались надежными и перспективными. Сама по себе потребность в коренном обновлении искусства — характерная примета XX века, четко определяющая его границу не по календарю, а по самой сути эпохи. Лишь во втором десятилетии нашего века произошли события, ставшие истинно эпохальными, завершившие переходную эпоху конца XIX — начала XX века, — то была первая мировая война и Октябрьская революция. Приметой границы был открывшийся всем, поистине общий кризис капитализма.

Лейтмотивом проходит через документы того времени ощущение границы, рубежа, порога, начала. Оно, это ощущение, находит себе выражение и в бурном потоке, в всплеске манифе-

стов—и в том категорическом требовании обновления, которое питает пафос литературы той поры.

«Реальное сильнее воображаемого» — таков один из главных выводов, которые искусство вынуждено было сделать, познавая реальность XX века. Он вернул искусство действительности, действительность приковала к себе искусство. Такова уж действительность XX века! Та ненависть, в которой признавался футурист Маринетти по отношению к своим учителям — символистам, трудно объяснима, если забыть о том, что таким образом оформлялась граница эпох. Импрессионизм и натурализм конца прошлого века для «совершенно нового искусства», заявленного авангардистскими школами времен первой мировой войны, стали символом анахронического, пассивного подражания природе, неспособного уловить суть «современности», а символизм и его «постсимволистские» ответвления — символом столь же неприемлемого отступления от реальности в сторону абстрактной Идеи. «Импрессионизм был концом долгого развития... экспрессионизм ничего общего с ним не имеет» (Эдшмид).

Совершенно недостаточно, однако, зафиксировать очевидный и чрезвычайно показательный факт ориентации литературы XX века на современную эпоху. Все начинается вслед за этим, все начинается с того, как эпоха понимается и каков принцип ее художественного осмысления. Одно дело «сыграть свою роль в обновлении человечества», «соединиться с борющейся массой» (Барбюс) и соответственно создавать «новое искусство для нового общества» (Роллан), но совершенно другое дело «освободиться от бремени логики» (Бретон), перестраивать мир, соединяя «первоэлементы мира» «как угодно» («Футуристическая переделка мира»). У порога современного движения за обновление общества и искусства сразу же и достаточно четко обозначились различные, противостоящие друг другу, сражающиеся друг с другом концепции современной эпохи и современного искусства. Одна из них обозначается устоявшимся термином «модернизм», в другой ведущую роль играет реализм XX века.

Конечно, принадлежность одной эпохе создает точки соприкосновения между различными по своей сути направлениями. Сближение — нередкое явление в истории литературы нашего времени, когда чувство ответственности приводило на одну и ту же трибуну представителей различных художественных школ («все истинные испанцы ощутили себя сегодня единством»). Порой XX век наваливается такой невиданной тяжестью, что искусство, эту тяжесть отражая, нарушает все возможные правила — как «Герника» Пикассо, которую именуют то модернистским, то реалистическим произведением. И нелегко здесь дать точное определение, ибо «что на весах фантазии может уравновесить войну?» (Брох). Как представители определенной эпохи, художники нередко задумываются над «стилем эпохи», и творческий опыт каждого направления не закрыт для них.

«Быть свидетелями нашего времени» — такой призыв понятен всем, он видоизменяет эстетическую проблематику современной литературы в целом. В целом она активизируется, социологизируется, политизируется. Как далека пассивность и созерцательность вчерашних «измов»! Художественные школы рубежа веков, от импрессионизма и символизма до фовизма и абстракционизма, питались откровенным отвлечением от «современности», от социального пафоса, от искусства идейного («Идея — это старость души», — писали, предвывая развитие событий, братья Гонкуры). Пафосом движения и активности перенасыщены авангардистские манифесты времени первой мировой войны. Они — в нетерпении, как скакун у старта гонок. Их строки подчинены ритму военного марша или же «гимнастического шага», звучат резко, как пощечины, как выстрелы.

Авангардистские манифесты — манифесты «ячества». Конечно, индивидуализм и субъективизм — не новость, не открытие модернизма. Уже импрессионисты заключали «все» в «индивидуальном сознании», но сознание это было пассивно, податливо, миролюбиво, асоциально. «Я» футуристов, дадаистов, ультраистов — главный герой современной драмы, оно активно и агрессивно до крайности, оно «себе причина» и «себе предел». «Законы писаны не для нас» (Бонтенпелли). «Все дозволено» „герою“ «абсурдного мира», в котором «умерли все боги», остался лишь «сверхчеловек», модернист, подгоняющий вселенную к своему образу и подобию. Все сокрушается в пароксизме насилия, в припадке «модерной» дикости — и манифест футуризма, опубликованный накануне мировой войны, кровавую бойню не только предсказывал, но, можно сказать, и готовил, провозглашая здравницы в честь войны и призывая «уничтожить все и вся».

Со временем модернизм остепенился, научился сдерживать пещерные порывы, говорить прозой. В модернизме одни и те же категории предстают то как субъект, то как объект — «все дозволено» Маринетти, но не Камю, а его герою, Мерсо. Экзистенциализм — форма обуздания авангардистской активности, превращения модернистской идеи в роман, в сюжет, в персонаж. Однако социальный динамизм и политические амбиции остаются характерным признаком модернизма как художественного движения XX столетия. Дадаисты так политизировались, что потребовали «радикального коммунизма». Сюрреалисты заявили, что «лишь сны предоставляют человеку его право на свободу», но сами-то дремать не собирались, тотчас объявили, что революция «прежде всего и всегда», и в привычном для модернизма многоцветье анархистских красок подобрали для себя цвета политического троцкизма. Политизация стала уделом даже до крайности философичного экзистенциализма, даже чопорного структурализма.

Несомненно, политизация модернистских школ — предопределенный особенностями нашего времени способ обнаружения и отражения сути эпохи. Удалось ли модернизму справиться с этой

задачей? «Познать суть мира, который перед нами» (Эдшмид) — вот весьма характерный для модернизма призыв. Бросается в глаза настойчивая, даже навязчивая ориентация модернизма на новейшие средства познания действительности, на философские системы, на открытия общественных и естественных наук, даже на технические новинки. Как можно представить себе модернизм без таких солидных имен, как Бергсон, Фрейд, Хайдеггер, Эйнштейн, Бор и другие! Современный «экспериментальный роман» «с необходимостью вытекает из последних достижений теории познания» (Гульельми).

Сартр, сравнивая Камю с Кафкой, видел доказательство принадлежности Камю к современному искусству в том, что в искусстве Камю «отсутствует всякая трансцендентность», что Камю все мыслит «в понятиях бытия человеческого». Ортега-и-Гасет самый глубокий признак нового искусства тоже видел в его «нетрансцендентности». Само понятие «бытия человеческого» варьируется, оставаясь понятием реального, сегодняшнего, сиюминутного бытия. Для Сартра это прежде всего круг онтологических проблем. А вот для футуристов это высокие скорости, авто и аэропланы — а также война. Для авторов каталонского «антихудожественного манифеста» бытие человеческое определяется «посттехническим состоянием духа», тем, что есть «кинемаграф, стадион, бокс» и т. п. Для Дали это «телефон, унитаз с педалью, белый эмалированный холодильник, биде, граммофон».

Поражает изобилие предметов первой необходимости. Оно выявляет натуралистический аспект модернизма, поверхностное, фактографическое отражение современности в модернизме. Осуждая натурализм как старомодную форму подражания природе, модернизм в полной, даже избыточной мере возродил натурализм как «модерную» форму отражения «модерного» бытия, как форму современного художественного мышления, отождествимого с предметом как таковым: Марсель Дюшан мог выставить колесо или унитаз, поставить свое имя и счесть это достаточным, чтобы возникло новое искусство.

Так что же, модернизм называет вещи своими именами? Однако назвать колесо колесом не означает называть вещи своими именами — видимая, натуралистическая достоверность слишком часто служит способом сокрытия правды, искажения сути. Модернизм выступил с претензией на познание сути. Однако Ницше потому и стал ключевой фигурой модернистского направления, что познание объективной истины попытался заменить субъективно творимым мифом. Мифотворчество — не менее существенный признак модернизма, нежели натурализм. Вот почему самое видное место в модернизме заняли писатели или художественные школы, которые главной своей задачей сочли сотворение мифа современного бытия — будь то Джойс или Кафка, сюрреализм или экзистенциализм. Однако такое мифотворчество идеалистично, субъективно, оно создает разрыв между натурали-

стически копируемыми вещами и произвольными конструкциями «имен». Натурализм возрождается и вследствие масштабного утверждения фрейдизма усилиями сюрреалистов и других модернистов. Однако «биологизация» личности в современном искусстве отличается от «биологизма» конца века, от очень рациональной, взращенной позитивизмом, вдохновленной успехами медицины или физиологии теории «экспериментального романа». Современный «биологизм» — в большей степени категория мировоззренческая, плод кризисной эпохи, результат дискредитации разума, которым занят модернизм с момента своего возникновения. С бешенством, с какой-то личной заинтересованностью проклинают разум футуристы, издеваются над ним дадаисты, ниспровергают сюрреалисты. «Истину находит поэт, а не разум» (Голль).

Модернизм бьется над современностью, многое в ней, несомненно, улавливает, но не улавливает, точнее говоря, не познает социальную суть XX века, суть века как социально-исторического феномена в его целостности. «Изображение вместо объяснения» (Поульсен) сковывает модернизм даже в его «объясняющих», подчеркнуто концептуальных вариантах. Казалось бы, сюрреализм, мифологизируя познание, возродил романтическую традицию, обратился к фантастическому, к чудесному, к грезам и снам. Однако Бретона восхищает в фантастике — ее отсутствие («есть только реальность»), а сюрреалистический эффект тем очевиднее, чем точнее скопированы произвольно сближаемые реальности. Экзистенциалистская литература представляет собой форму мифотворчества, форму философствования, и тем не менее натурализм остается признаком этой литературы. Повседневное существование рядовых персонажей наполняет экзистенциалистские романы, возбуждая впечатление абсолютного жизнеподобия.

Как вопль души прозвучал в XX веке призыв художников к правде. Мировая катастрофа, первым наброском которой была мировая война 1914 года, подчеркнула социальную функцию правды. В XX веке неправда стала идеологией и политикой буржуазных общественных систем, наиболее опасного порождения эпохи — фашизма. Вес правды ощутимо возрос в наше время, он может, и не без основания, считаться весом судьбы человечества, его настоящего и его будущего.

Но что есть правда? «Существует множество конкретных проявлений действительности...» (Барбюс) — и каждое из них более или менее реально. Все дело в том, что любая частная правда «плоска как блин» (Голсуорси). «Надо поскорее открыть истину», — зывали испанские ультраисты, но «блин» их истины сузился до славословия «ячеству», до того «я», которое «само себе причина». «Видеть жизнь целиком» (Фокс) — в этом обязательное условие правды в искусстве. «Множество проявлений реальности» собираются в это «целое» при условии «осознания современных процессов» (Барбюс). Но это функция реализма, а не модернизма — это путь, где вещи обретают свои имена.

«Дело писателя — мыслить согласно жизни, а не выстраивать жизнь согласно мысли» (Додерер). Можно сказать, что весь океан фактов литературы XX века, вся пестрота художественных школ и самых разнообразных эстетических поисков упорядочивается этим глубоким соображением. «Согласно жизни» — «согласно мысли». Эта антитеза не носит, конечно, абсолютного характера. Писатель всегда мыслит, «выстраивая жизнь», и всегда ее «выстраивает», когда мыслит. Кажется, что писатель XX века тем и отличается, что мыслит «согласно жизни». Однако мыслить согласно факту ежедневного использования фарфоровых умывальников еще не означает «мышления» «согласно жизни». Для Дали современность отождествилась с умывальниками — для его соотечественника Састре современность представляет собой «обращение к великим темам нашего времени, когда социальные проблемы стали главной заботой человечества».

Немецкий писатель Готфрид Бенн полагает, что художника «ведет внутренний голос», хотя он не знает, «откуда приходит этот голос, что он хочет сказать». Не по этой ли причине Бенн считал, что «форма и *есть* стихотворение»? Но в это же время литература Германии вопиет голосами соотечественников Бенна, которые возмущены «зажмурившимися писателями», писателями, которые «смотрят внутрь себя» тогда, когда кругом них неисчислимы страдания, кругом развалины — вот «вещи», которые буквально вопиют о своих «именах». Быть «литературой руин» — значит «заглянуть внутрь вещей» (Бёлль). Основываясь на «невыразимо тяжелой доле», выпавшей Германии, немецкий поэт писал: «Искусство как искусство погибнет самым жалким образом или же оплошится и превратится в лучшем случае в производство милых безделиц, если оно в своих созданиях забудет об отчизне, упустит общественные, исторические потребности своей эпохи» (Бехер).

«На каком основании общество предъявляет права на совесть поэта?» — спрашивает датчанин Поульсен. Но сам же вопрошающий пишет, что уделом западного общества оказывается ныне «война и одиночество». Разве общество, поставленное перед такой ужасающей перспективой, как война и одиночество, не обязано предъявить права на совесть поэта, напомнить художнику об его ответственности? «Вечные ценности... рассыпаны, как жемчужины, между створками бытия и только там и могут быть собраны. Стыдливо повернутый в прошлое или презрительно отвернувшийся от мира писатель — это устаревший и фальшивый идеал» (Лундквист).

«Или гуманизироваться, или погибнуть» (Гойтисоло) — так поставлен вопрос двадцатым веком. И порывы, и поиски современного искусства не могут пренебречь вопросом о жизни или смерти искусства и самого человечества. «Художника оценивают не только по тому, на какую сторону он встает по своим политическим убеждениям, но и по тому, *насколько последова-*

тельно он как создатель человеческих образов оказывает сопротивление античеловеческим, варварским тенденциям своего времени» (Бехер). Такие, социальные, человеческие мерки приложимы не только к совести современного художника, но и к его искусству.

* *
*

«Или гуманизироваться, или погибнуть» — дегуманизированное модернистское искусство самое себя обрекает на гибель и увековечивает то состояние кризиса, в котором пребывает западноевропейское общество, погруженное в состояние «войны и одиночества». Модернизм вовсе не обозначает «все, что угодно» (Мартинсон). Модернизм обозначает на первый взгляд самые разнообразные явления искусства, так или иначе состояние кризиса отражающие, в этом состоянии пребывающие. Кризис проявляет себя и в активности авангардистов, которые требуют немедленно «сжечь библиотеки и музеи» (Маринетти), и в философической созерцательности книжников-экзистенциалистов, полагающих, что мир абсурден. Кризисно искусство, которое довольствуется велосипедным колесом как наглядным обозначением познавательных и творческих возможностей модернизма, в той же мере, в какой кризисно абстрактное искусство, грубую наглядность «телефона, унитаза с педалью» и т. п. заменяющее образом пустоты, молчания, отсутствия.

Кризис проявляет себя и в упразднении искусства, провозглашенном авангардистами, и в превращении искусства в недоступную простым смертным «башню из слоновой кости». Как будто разрушив «башни» изоляции искусства от жизни, как будто ринувшись навстречу жизни, модернизм несет в себе и проносит через все перипетии XX века тенденцию «чистого искусства».

Бросается в глаза это в тех национальных вариантах манифестов, которые отмечены специфическим консерватизмом, чертами известной провинциальности. В таких вариантах ощутимее связь модернизма с предшествовавшим ему и питавшим его искусством декаданса рубежа XIX—XX веков. Известный британский консерватизм заметно продлил жизнь художественным школам того времени и явно отличил островной модернизм от континентального («романского»!). Неожиданны на фоне тогдашнего авангардизма размышления Элиота о значении традиции. Даже Вирджиния Вулф, торопящая процесс избавления английской литературы от «материалистов» ради спасения ее души, делает это не торопясь, без «романской» нетерпимости, с сохранением хороших манер.

Каждый национальный раздел манифестов интересен и тем, что приоткрывает специфику национальных традиций.

Нашумевшая «Дегуманизация искусства» Ортеги не стала показательной для испанского раздела. Показательным стало то, что «у испанцев человеческая сущность, в ее самом чистом виде и

в наиболее ярком выражении, скрыта в народной душе» (Мачадо). Показательным стало то, что Испания—страна революции, а революция, революционная литература «помогает человеку найти себя» («Коллективное выступление, зачитанное Артуро Серрано Плахой»), и вещими для нее были слова Унамуно: «Бесконечность и вечность мы обретаем лишь на своем месте и в свой час».

Специфика французского раздела—в классических вариантах той или иной тенденции, той или иной идеи. Французские манифесты поэтому как будто не так обременены национальными оттенками, как испанские, итальянские, немецкие, скандинавские и др. Во французских манифестах, в частности, выразительно запечатлено стремление современной литературы выражать себя «в понятиях бытия человеческого»—включая сюрреалистическое бытие в мире грез и бытие по-экзистенциалистски. Тем показателнее, что история французского модернизма венчается заверением—«художник... способен творить только *ради ничего...* в произведении искусства не содержится ровным счетом ничего... искусство не выражает ничего, кроме самого себя» (Роб-Грийе).

Манифест Роб-Грийе—одна из крайних, если не крайняя точка «чистого» искусства XX века. «Башня из слоновой кости» здесь крепко-накрепко заколочена, и внешнему миру не пробраться через эту броню. Но, может быть, тем самым повезло искусству, надежно укрытому от внешних врагов? В том числе и от модернизма, поскольку музам трудно ужиться рядом с брутальностью грубых и воинственных «измов»? Если поэтичны унитазы, то и поэзия, и поэты—всего лишь «ошметки прошлого» (Голль), и долой их вместе с библиотеками, вместе с музеями! Сюрреалисты высокомерно предупредили, что «так называемой литературой они не занимаются», что намерены «передвинуть границы реальности».

Сюрреалисты попытались стать чем-то вроде философской школы, вроде политической партии, но в конечном счете сохранили значение школы художественной, а все их по видимости грандиозное сооружение свелось к чисто техническому, литературному приему (сближение удаленных реальностей, порождающее эффект неожиданности). Футуристы ощутили себя «маяками будущего», бросили вызов самим звездам. Но конкретные их рекомендации обернулись уничтожением синтаксиса, «упразднением прилагательного и наречия», сражением с пунктуацией, то есть набором технических приемов.

«Художник должен превратиться в ремесленника» (Бонтемпелли). Двадцатый век породил целый поток модернистских манифестов, и манифесты эти, как правило, многословны именно потому, что они подобны руководствам по эксплуатации того или иного приема. «Как сделать», «что для этого нужно» подробно и обстоятельно разъясняется художнику, который вознамерился стать футуристом или сюрреалистом. Вырождение искусства в прием—закономерность развития модернизма. Она в равной

степени характерна как для художественных школ, которые одержимы сомнением в искусстве, в его возможностях, так и для тех, кто эти возможности ставит выше всего, надо всем прочим. Иначе и быть не может, если истина, ее объективные поиски подменяются тем или иным «блином» полуправды.

Модернизм — это постоянное урезывание питающей искусство действительности, идеалистическая абсолютизация того или иного из ее бесчисленных признаков. Модернизм приобретает «модерность» не за счет осмысления той целостности, которую являет собой XX век, а за счет присвоения себе «духа» или «стиля» эпохи как некоей абстракции. Крикливо-нигилистические манифесты авангардизма не случайно оказались рядом с претендующими на академизм манифестами сюрреализма, экзистенциализма или структурализма. Они составляют классический модернистский диптих: тотального отрицания и тотального утверждения, то есть претензии на открытие истины в ее единственно достоверном и окончательном воплощении. Каждая модернистская позитивная идея видит себя такой, абсолютной истиной — но тень нигилизма не отступает ни на шаг. И это закономерно, коль скоро модернизм одновременно и приобщение к реальности, и отчуждение от нее. Отчуждение знаменовало начало столетней истории — «башни из слоновой кости» манят на всем ее протяжении, обещая укрыть от действительности, которая «опасна». А в запертых кельях храма искусства заключен художник, «в произведениях которого не содержится равным счетом ничего».

Экспериментальная литература, попытавшаяся обновить искусство с помощью структурализма, лингвистики, семиотики, — последнее на сегодняшний день приметное явление модернизма. Оно представляется и логическим его завершением, завершающей точкой бурной истории. «Урезывание» действительности достигло как будто крайней черты: структуралистская литература ни о чем не рассказывает, кроме как о «труде по рассказыванию». Соответственно и литература — уже не литература, роман — не роман, а «текст» (Барт), означающий попытку писательского «говoreния», которая ничем не может завершиться, кроме предельно формализованной «игры структур». Роман «может читать лишь писатель» — не содержащее равным счетом ничего искусство сдает свои полномочия. «Книга — хорошая вещь, но она хороша лишь тогда, когда сквозь нее, как сквозь протертую лупу, лучше видишь жизнь, а самое ее даже и не замечаешь. А литература ради литературы, библиотечная алхимия, аптекарская тарабарщина школьных рецептов, понятная лишь посвященным. — как все это ничтожно!» (Унамуно).

*

*

Сопоставление манифестов — не в пользу модернизма, оно модернизму невыгодно. Создается впечатление, что возле мощно-

го потока реальности XX века приютились многочисленные кустарные мастерские, частные предприятия, наспех сколоченные акционерные общества, которые из этого потока отводят ручейки по своим руслам. Сам же поток, его полноводное течение питает искусство немодернистское, в котором центральное место занимает современный реализм в различных его модификациях. Именно это искусство выносит на своих плечах всю тяжесть правды, тяжесть XX века, его «вещей», которые должны быть названы своими именами.

Немодернистские манифесты, манифесты реализма — это сам XX век в его целостности, в определяющих сознание переменах, в бесконечном множестве характеристик, это впечатляющая панорама жизнью поставленных вопросов, новых проблем, бесконечность чувств и раздумий, безбрежный мир бытия.

Классификация искусства XX века как будто дело несложное. Основные оппоненты себя не скрывают, они заняли боевые позиции, как завязтые дуэлянты. Дуэль модернизма и реализма — одна из движущих сил современного литературного процесса, выявление характерных признаков эпохи, антагонистических противоречий, ожесточенной борьбы. Бретон призвал не более, не менее как к судебному процессу над реализмом! А разве не речью обвинителя является манифест Роб-Грийе? Сторонники реализма, как видно, не отмалчивались... Конечно, искусство XX века к борьбе реализма с модернизмом не сводится, ею не исчерпывается. В живой жизни искусства слишком много таких феноменов, которые нелегко классифицировать и даже не просто разместить по ту или иную сторону воздвигнутых нашим временем баррикад.

При всем том как вопиюще различны манифесты, как вопиюще различны порывы и поиски двадцатого века! При всех сложностях немодернистские манифесты отличаются от модернистских своей социальной весомостью, своей человеческой полноценностью, близостью извечным и неистребимым потребностям человека в истине, красоте, в высоких порывах и в творческом горении. Мощно звучит мотив ответственности художника (Блок), «прометеява огня» (Фелипе), той самой социальной его роли, которая так раздражает сторонников дегуманизации искусства, но которая является необходимым условием возвращения вещам их имен.

Для XX века реализм — отнюдь не новое явление искусства. При всех своих связях с декадансом конца XIX — начала XX века, с «неоромантизмом» того времени модернизм — плод нашего века, плод «абсурдного» буржуазного мира, утратившего иерархию духовных ценностей. Манифесты же реализма уже в прошлом веке вздымались как боевые знамена. Возвращение к этой плодотворной традиции становится признаком реализма XX века, эпохи противостояния реализма и модернизма. «Уничтожить уже сказанное» (Маринетти) — такова стартовая площадка модернизма. А Барбюс поставит Золя «не позади, а впереди». Социалистиче-

ский реализм «уходит корнями в гигантское культурное наследие прошлого. Всякая концепция, предполагающая обрубить эти корни, тем самым загубила бы будущие ветви» (Арагон). Таким образом, обращение к традиции — отнюдь не свидетельство консерватизма реализма. Испанские революционные писатели требовали «возвращения к традиции» постольку, поскольку провозгласили принципы революционного искусства, намеренного «сказать то, что до нас не было сказано», намеренного «создать новые самобытные формы».

Можно говорить применительно к реализму о диалектике открытия новых путей с помощью развития и обогащения достигнутого искусством опыта. Этот общий закон развития знания в сфере литературы XX века может представиться или вовсе недействующим (поскольку каждый художественный опыт неповторимо индивидуален), или же фатально-неизбежным (поскольку каждый истинно художественный опыт обретает значение непреходящей, вечной ценности). Ничего фатального современный реализм в этом законе не видит. «Новое искусство для нового общества», «дух и действие», «художник и общество», «искусство и космополитизм» — жизненные, коренные проблемы были решены классикой литературы и были переданы XX веку как драгоценный, животворящий опыт веков.

«Все человеческое цельно» (Т. Манн). Отрыв искусства от общества, индивидуализм как творческий принцип, эстетство, формализм — все это последствия распада человеческой цельности. Трудной задачей восстановления этой цельности занят современный реализм. «Наше творчество должно пустить корни в самую сердцевину плодородной почвы современного действия и питаться соками души нашего времени, его страстей и битв, его устремлений» (Роллан) — таково условие этой задачи. Истина в художественном творчестве — всегда истина социальная. «Человек — это часть социального целого» (Фокс). Поэтому и «человековедение» современной литературы не столько определяется успехами психоанализа, исследованием личности «изнутри», сколько достижениями исторического мышления, новым уровнем исследования личности «извне», в типических обстоятельствах двадцатого века.

Уровень исторического мышления вырос несоизмеримо. Писатель располагает ныне и научными способами познания общественной жизни, и несравненным опытом истории. Величайшие политические события XX века, революции, изменившие мир, вскрыли механизм общественного бытия. Все как будто обнажено; политическая история XX века приковывает к себе писателя, политизируя его сознание, «ангажируя» его.

«Правда революционна» (Гойтисоло). Для искусства, поднимающего в XX веке знамя правды, принципиально важен тезис о том, что «революционна действительность». Из утопической революционная идея стала реалистической, стала содержанием

исторического процесса. «Объективное изучение мира» — так звучит кредо Корнфорда как революционного писателя. Примечательно осуждение им Спендера за то, что в предшествовавший период было неизбежным признаком революционной литературы, — за романтическое, утопическое воплощение революционного идеала. Корнфорд требует исходить из «исторической реальности».

Знаменательно «Коллективное выступление испанских писателей». Оценка и определение революционного искусства в данном случае тоже диктуется реальной, не воображенной революцией. Поэтому сомнение вызывает искусство, ограничивающееся изображением «рабочего с поднятым кулаком». Такое изображение было в пору, когда сама революция представляла как дело будущего, в своем обобщенно-символическом, «плакатном» образе.

«Правда революционна». Степень революционности можно измерять степенью правдивости, то есть соответствия «имен» — «вещам», — тогда яснее предстает и то, и другое. Авангардистское искусство само себя полагает крайней формой революционного искусства. Степень правдивости такого искусства очевидна — неудивительно, что и степень революционности соответствующая: «революционная» авангардистская эстетика без труда усваивается и поглощается буржуазным обществом, без остатка растворяется в буржуазной «массовой культуре», «революционные» художественные приемы завтра же становятся ходким товаром, предметом ширпотреба, средством фальсификации.

Бретон пренебрежительно писал об отрывке из романа Достоевского, находя его письмо, его искусство «школярским». Достоевский — «школяр», а сюрреалистические экзерсисы («Взрыв смеха сапфира на острове Цейлон самые изящные соломенные шляпки имеют вид поблекший под замком» и т. п.) — не школярские!

Модернизм обычно опровергает реализм, иронически указуя на его традиционность. Так называемая «традиционность» действительно признак реализма, но никак не исключающий обновления. Речь идет о разном понимании обновления — с разрыва или же наследования. Само собой разумеется, что здесь проявляется диаметрально противоположное понимание революционности.

Реализм, стремясь овладеть целостностью как категорией и содержания, и формы, базируется на принципе допущения, а не исключения, на принципе, который может «допустить» и открытие подсознания, и «скоростной» стиль, и нарушение «линейной» композиции, и очень многое другое, целую бесконечность возможностей — лишь бы ни одна из них не превращалась из частного в общее, из свойства формы в свойство метода.

«Мы лишены каких бы то ни было предрассудков: для нас хороши все жанры, если мы можем в них художественно трансформировать и по-новому воспроизвести действительность», — пишет реалист Муссинак в манифесте «Социалистиче-

ский реализм». «Ради всего святого» просит не забывать писатель-коммунист Кирк, что «литература есть искусство», что суть ее в «свободном, творческом начале».

«Свобода искусства всегда заключалась в том, чтобы придать *смысл* произведению» (Арагон)—так формулируется основная творческая задача писателя-реалиста. «Моя *свобода* творчества в том, чтобы не... становиться рабом той или иной системы версификации. Я не позволяю какой-либо одной форме приковать меня к себе, потому что ни в коем случае не считаю форму целью, но только средством». В этих арагонских словах содержится очень четкое противопоставление новаторства реалистического искусства новаторству искусства, которое «выстраивает жизнь» согласно той или иной форме ее отражения, средство превращая в цель.

«Реализм по самому своему существу совершенно демократичен. Менее всех других методов он позволяет делать из себя пропись для эпигонов. Такой школы он не создает, и даже Максим Горький не будет иметь подражателей в дурном, поверхностном, формалистическом смысле этого слова» (Бехер).

* *

*

Манифесты западноевропейской литературы XX века—это манифесты еще не завершенной эпохи. Окончательная ее граница пока и не намечается—разве по календарному 2000 году, который совсем неподалеку... Выговорились ли эпоха, успела ли она сказать все, или же главное, о своих порывах и своих поисках?

Все меньше манифестов по мере продвижения к нашим дням, к концу столетия. Все чаще значение манифеста приходится придавать выступлениям того или иного писателя, по сути своей столь, правда, важным, что к манифестам их можно приравнять. Манифест—не столько, однако, документ индивидуального творчества, сколько творчества коллективного, то есть плод деятельности группы писателей, художественной школы, течения, направления. А таковых все меньше и меньше.

С одной стороны, явно выдыхается модернизм. Во второй половине XX века он проходит «постмодернистскую» стадию своей истории. Она характеризуется вторичностью явлений модернистского искусства, их эклектизмом, вопиющим академизмом. Модернизм идет «от большого Джойса к маленькому Беккету» (Моравиа). Можно говорить о логическом завершении линии развития модернизма—об эстетике структурализма, который «ничего не познает, ничего не отражает, ни о чем не рассказывает». Модернистские приемы вошли в плоть «потребительской» культуры, стали достоянием китча. Резко снизилась популярность модернизма, точнее говоря, резко упал всегда значительный интерес к тому, что им предлагалось.

Выйдем на минуту за пределы литературных манифестов и посмотрим, что делается в смежной области—в модернистской живописи. В номере за 1978 год влиятельного периодического ежегодника «Современное искусство» (издается в Женеве) опубликованы статьи, которые могут читаться как манифест сегодняшней модернистской живописи. Вот что в этих статьях заявлено: «Даже само понятие авангарда устарело... Художники не дают более иллюстраций к теориям, не объединяются вокруг коллективной программы... Симптоматично, что видные проявления искусства 1977 года, как правило, вызывали только одну реакцию—разочарованное «ничего нового»...

«Нет Учителей» (Биджаретти). Впрочем, это горькое признание относится не только к состоянию дел в современном модернизме. Вот уже больше четверти века западноевропейское искусство существует в условиях «потребительского общества». Постепенно ослабевали импульсы, исходившие из великого антифашистского движения 30—40-х годов. Ослабевал боевой пафос революционного искусства. Засасывающая трясина мещанства все чаще сказывалась на художественном творчестве. «Почитали модный журнал и сели писать»—так характеризуется творческая лаборатория современного литератора. «Мы потребляем, должны потреблять все, что производится, включая произведения литературы и искусства» (Биджаретти). В писательских голосах все чаще звучат ноты растерянности, тоскливые ноты. Чем ближе к нашим дням, тем сильнее ощущение дробности и разнонаправленности эстетических устремлений. Конечно, это идет и от богатства художественного опыта нашего века. Однако слишком часто, все чаще заметно, что недостает того пафоса, которым XX век начинал свою историю, нередко не хватает дыхания, чтобы столетнюю дистанцию одолеть на такой же высокой ноте. Впечатления от реальности современного буржуазного общества, находящегося в состоянии кризиса, захлестывают писателей, нередко подавляют их, мешая выйти к широкому обобщению, объединить свои усилия, оформить свои порывы и поиски в значительных эстетических документах, в манифестах.

«Война и одиночество» слишком часто воспринимаются как удел человека, прошедшего через искусы XX века. Нашумевший у порога эпохи афоризм «боги умерли» для западного сознания приобрел через сто лет значение тотальной смерти идеалов. Если Ницше был уверен, что смерть богов знаменует жизнь человека, то ныне может казаться проблематичным даже выживание человека, природы, самой планеты. Ставка на фантазию, преобразующую действительность, на оазисы искусства—эти неоромантические порывы конца прошлого столетия вновь оживают к концу столетия нынешнего. Снова зазвучали мотивы ухода—куда, однако, уйдешь в атомный век?!

А жизнь продолжает ставить вопрос—«с кем вы, „мастера культуры“?»—и ставит его все настоятельнее. Отвечая на этот

вопрос, писатели вынуждены определять свою гражданскую и свою эстетическую позицию. За ними стоит не только шумный хор манифестов, но и само искусство XX века с его несомненными достижениями и очевидными неудачами. В свете этих достижений и неудач можно дать объективную оценку теоретическим заявкам нашего столетия и представить себе, что именно составит его животворное и перспективное наследие.

В этом—в объективной и обоснованной оценке—пафос и данной книги. Хотя календарный XX век не завершен, он на исходе, что и побуждает к выводам, к осмыслению исключительного и поучительного опыта нашего столетия. Сборник программных выступлений западноевропейских писателей следует воспринимать не фрагментами, не частями, а в целом, в их совокупности и в динамике, раскрывающих смысл и динамику литературного процесса революционной эпохи.

Перед нами факты, доказательные факты. Они ясно показывают, что даже аргументация, даже программа сторонников модернизма включает в себе предпосылки эстетической его несостоятельности. Есть объективные законы, и они оказались неподвластными разбушевавшейся стихии анархического сознания, посчитавшего, что законы писаны не для модернистов.

По убеждению даже здравомыслящих буржуазных теоретиков искусства главным признаком нынешнего, «постмодернистского» периода является вопиющая исчерпанность авангарда. Авангард оказался позади, в арьергарде, он стал прошлым. Его закономерная вспышка, его шумный взлет даже в межвоенный период дал эстетически незначительные результаты. Жизнь вынесла ему приговор безапелляционный.

И одновременно раскрыла поистине удивительные возможности искусства немодернистского, реалистического, которое под натиском господствующей, буржуазной культуры не только выжило, но осталось животворным, перспективным направлением. За ним и будущее, в нем гарантии развития и расцвета искусства в уже близком XXI столетии.

Леонид Андреев

А. М. ГОРЬКИЙ

**С КЕМ ВЫ, «МАСТЕРА
КУЛЬТУРЫ»?**

**Ответ американским
корреспондентам**

Вы пишете:

«Вас, наверное, очень удивит это послание незнакомых вам людей из-за океана». Нет, ваше письмо не удивило меня, такие письма приходят не редко, и вы ошибаетесь, называя ваше послание «оригинальным»,— за последние два-три года тревожные крики интеллигентов стали обычными. Это—естественно: работа интеллигенции всегда сводилась—главным образом—к делу украшения бытия буржуазии, к делу утешения богатых в пошлых горестях их жизни. Нянька капиталистов—интеллигенция,—в большинстве своем, занималась тем, что усердно штопала белыми нитками давно изношенное, грязноватое, обильно испачканное кровью трудового народа философское и церковное облачение буржуазии. Она продолжает заниматься этим трудным, но не очень похвальным и совершенно бесплодным делом и в наши дни, обнаруживая почти пророческое предвидение событий. Так, например, раньше чем империалисты Японии приступили к разделу Китая, немец Шпенглер в книге «Человек и техника» заговорил о том, что европейцы совершили в XIX веке крупнейшую ошибку, передав свои знания, свой технический опыт «цветным расам». Шпенглера поддерживает в этом ваш—американский—историк Генрик Ван-Лон, он тоже признает вооружение черно- и желтокожего человечества опытом европейской культуры одной из «семи роковых исторических ошибок», совершенных европейской буржуазией.

И вот мы видим, что ошибку эту хотят исправить: капиталисты Европы и С. Ш. Америки снабжают японцев и китайцев деньгами и оружием, помогая им истреблять друг друга, и в то же время посылают на Восток свои флоты для того, чтобы в момент, наиболее удобный для них, показав японскому империализму свой мощно бронированный кулак, приступить, вместе с храбрым зайцем, к дележу шкуры убитого медведя. Лично мне думается, что медведь не будет убит, потому что Шпенглеры, Ван-Лоны и подобные им утешители буржуазии, очень много рассуждая об опасностях, грозящих европейско-американской «культуре», кое о чем забывают упомянуть. Забывают они о том, что индусы,

китайцы, японцы, негры не являются чем-то социально монолитным, однообразным, но расслоены на классы. Забывают и о том, что против яда своекорыстной мысли мещан Европы и Америки выработано и оздоравливающе действует противоядие учения Маркса—Ленина. Впрочем, возможно, что они об этом и не забывают, но только тактически умалчивают и что их тревожные крики о гибели европейской культуры объясняются их сознанием бессилия яда и силою противоядия.

Вопиющих о гибели цивилизации становится все больше, крики их звучат все более громко. Месяца три тому назад во Франции публично кричал о непрочности цивилизации бывший министр Кайо.

Он кричал:

«Мир переживает трагедию изобилия и недоверия. Разве не трагедия, что приходится жечь пшеницу и топить мешки с кофе, когда миллионам людей не хватает пищи. Что касается недоверия—оно причинило уже достаточно зла. Оно вызвало войну и продиктовало мирные договоры, которые могут быть исправлены только тогда, когда исчезнет это недоверие. Если не удастся восстановить доверие, вся цивилизация будет поставлена под угрозу, так как у народов может появиться искушение опровергнуть экономический строй, которому они приписывают все бедствия».

Для того, чтоб говорить о возможности доверия среди хищников, которые в наши дни так откровенно показывают друг другу свои когти и зубы,—для этого нужно быть или отчаянным лицемером, или же человеком крайне наивным. А если под «народом» разумеется рабочий народ, то всякий честный человек должен бы признать, что рабочие совершенно справедливо «приписывают» идиотизму капиталистического строя бедствия, которыми строй этот награждает их за труд создания ценностей. Пролетарии все более отчетливо видят, что современная буржуазная действительность с ужасающей точностью оправдывает слова Маркса—Энгельса, сказанные ими в «Манифесте Коммунистической партии»:

«Буржуазия не способна к господству, потому что она не может обеспечить своему рабу даже рабское существование, потому что она вынуждена довести его до такого состояния, в котором она должна кормить его, вместо того, чтобы существовать на его счет. Общество не может более жить под ее властью: другими словами, жизнь буржуазии несовместима с жизнью общества»¹

¹ Горький цитирует «Манифест Коммунистической партии» с небольшими отклонениями от текста. См.: К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, с. 435.

Кайо — один из сотни тех старичков, которые продолжают доказывать, что их буржуазный идиотизм — это мудрость, данная человечеству навсегда, что лучше ее человечество никогда ничего не выдумает, дальше ее — не пойдет, выше — не поднимется. И еще не так давно утешители буржуазии, доказывая хозяйственную мудрость свою и прочность ее, опирались на свою науку.

Теперь они исключают науку из своей подловатой игры. 23 февраля в Париже тот же Кайо, следуя за Шпенглером, говорил пред лицом бывших министров, вроде Павла Милюкова, и вообще бывших людей:

«Техника создает безработицу во многих случаях, превращает заработок увольняемых рабочих в излишки дивиденда акционеров. Наука „без совести“, не согретая „совестью“, идет в ущерб людям. Люди должны взнудать науку. Современный кризис — поражение человеческого разума. Для науки нет иногда большего несчастья, как великий человек. Он выставляет теоретические положения, имеющие смысл и значение для данного времени, когда эти положения выдвигаются. Они справедливы, как, положим, у Карла Маркса, для 1848 или 1870 годов и совершенно неверны в 1932 году. Если бы Маркс был теперь жив — он писал бы иначе».

Этимися словами буржуа признает, что разум его класса обессилен, обанкротился. Он советует «взнудать науку», забыв о том, сколько она дала силы его классу для укрепления власти над миром трудящихся. «Взнудать науку» — что это значит? Запретить ей свободу исследования? Когда-то буржуазия весьма храбро и успешно боролась против посягательств церкви на свободу науки. В наши дни буржуазная философия постепенно становится тем, чем была она в наиболее мрачные годы средневековья — служанкой теологии. Кайо прав, говоря, что Европе угрожает возвращение к варварству, предсказанное Марксом, учение которого ему неизвестно; да, совершенно неоспоримо, что буржуазия Европы и Америки, хозяйка мира, становится с каждым годом все более невежественной, интеллектуально слабосильной, варварской и уже сама — в лице вашем — понимает это.

Мысль о возможности возвращения к эпохе варварства — самая «модная» мысль современной буржуазии. Шпенглеры, Кайо и подобные им «мыслители» отражают настроение тысяч мещан. Это тревожное настроение вызвано предчувствием классовой гибели — фактом роста во всем мире революционного правосознания рабочих масс. Буржуазия не хотела бы верить в процесс культурно-революционного развития трудового народа, но — она его видит, чувствует. Процесс этот всесторонне и прекрасно оправдан. Он является логически неизбежным развитием всего трудового опыта человечества, опыта, о котором поучительно рассказывают историки буржуазии. Но так как история — тоже

наука, ее тоже нужно «взнуздать» или — того проще — забыть, что она существует. Забыть историю советует французский поэт академик Поль Валери в книге «Обозрение современности». Он совершенно серьезно обвиняет в бедствиях народов именно историю, он говорит, что, напоминая о прошлом, история вызывает бесплодные мечты и лишает людей покоя. Люди — это, конечно, буржуазия. П. Валери, вероятно, не способен заметить на земле иных людей. Вот что говорит он об истории, которой буржуазия еще так недавно гордилась и которую весьма искусно писала:

«История — самый опасный из всех продуктов, вырабатываемых в химической лаборатории нашего ума. Она побуждает к мечтаниям, она опьяняет народы, она порождает у них ложные воспоминания, преувеличивает их рефлексы, растравляет старые их раны, лишает их покоя и ввергает их в мании — величия или преследования».

В своей должности утешителя он, как видите, весьма радикален. Он знает: буржуазия хочет жить спокойно, ради спокойной жизни она считает себя вправе уничтожить десятки миллионов людей. Она, разумеется, легко может уничтожить несколько десятков тысяч книг, — как все на свете, библиотеки тоже в ее руках. История мешает спокойной жизни? Долой историю! Изъять из обращения все труды по истории. Не преподавать ее в школах. Объявить изучение прошлого делом социально опасным и даже преступным. Людей, склонных к занятиям историей, признать ненормальными и сослать на необитаемые острова.

Главное — покой! Именно об этом заботятся все утешители буржуазии. Но для осуществления покоя необходимо, как говорит Кайо, взаимное доверие в среде национально-капиталистических хищников, а для того, чтоб установилось доверие, нужно, чтоб двери в чужой дом — например, в Китай — были широко открыты для грабежа пред всеми хищниками и лавочниками Европы, а лавочники и хищники Японии хотят закрыть двери чужого дома для всех, кроме себя; они делают это на том основании, что Китай — ближе к ним, чем к Европе, и для них грабить китайцев — удобнее, чем индусов, которых привыкли грабить «джентльмены» Англии. На почве соревнования в грабеже возникают противоречия, угрожающие тревогами новой всемирной бойни. А кроме того, по словам парижского журналиста Гренгуара, «для Европы потеряна Российская империя как нормальный и здоровый рынок». Гренгуар видит в этом «источник зла» и вместе со многими другими журналистами, политиками, епископами, лордами, авантюристами и мошенниками настаивает на необходимости общеевропейской интервенции в Союз Советов. Затем — в Европе все растет безработица, растет и революционное правосознание пролетариата. В конце концов, для установления «покоя» — очень

мало возможностей и даже — как будто — совсем нет места. Но я — не оптимист и, зная, что цинизм буржуазии безграничен, допускаю одну возможность, посредством которой буржуазия может попробовать очистить себе место для спокойной жизни. На эту возможность намекнул 19 февраля расистский депутат Бергер в Кёльне, он сказал в своей речи:

«Если, после прихода Гитлера к власти, французы попытаются оккупировать германскую территорию, мы перережем всех евреев».

Осведомившись о сделанном Бергером заявлении, прусское правительство запретило ему дальнейшие публичные выступления. Запрещение вызвало возмущение в гитлеровском лагере. Одна расистская газета пишет:

«Бергер не может быть обвинен в призыве к незаконным действиям: мы перережем евреев на основании закона, который будет проведен после нашего прихода к власти».

Эти заявления не следует рассматривать как шутку, как немецкий «виц»: европейская буржуазия, в ее современном настроении, вполне способна «провести закон» не только о поголовном истреблении евреев, а об истреблении всех, мыслящих несогласно с нею, и прежде всего об уничтожении всех, несогласно с ее бесчеловечными интересами действующих.

Заклученные в этот «порочный круг» интеллигенты-утешители постепенно теряют свое мастерство утешать и уже сами нуждаются в утешении. Они обращаются за ним даже к людям, которые принципиально не подают милостыни, ибо — милостыня утверждает право нищенства. Талант «красивой лжи», основной их талант, уже не может, не в силах прикрывать грязный цинизм буржуазной действительности. Некоторые из них начинают чувствовать, что развлекать и утешать людей, утомленных грабежом мира, обеспокоенных все более резким сопротивлением пролетариата их подлым целям, — людей, у которых безумная жажда наживы приняла характер буйного помешательства и формы социально-разрушительные, — утешать и развлекать этих людей становится делом не только бесплодным, но уже и опасным для самих утешителей.

Можно бы указать и на преступность утешения огорченных разбойников и убийц, но я знаю, что это никого не тронет, ибо это — «мораль», то есть нечто исключенное из жизни за ненужностью. Гораздо существенней указать на тот факт, что в современной действительности интеллигент-утешитель становится тем «третьим», бытие которого отвергается логикой.

Когда он, выходец из буржуазии, — пролетарий по своему социальному положению, он как будто понимает унижительный

драматизм своей службы классу, осужденному на гибель и вполне заслужившему гибель, как заслуживает ее профессиональный бандит и убийца. Начинает понимать, потому что буржуазия перестает нуждаться в его услугах. Он все более часто слышит, как люди его группы, угождая буржуазии, кричат о перепроизводстве интеллигенции. Он видит, что буржуа охотней обращается за «утешением» не к философам и «мыслителям», а к шарлатанам, предсказывающим будущее. Газеты Европы испещрены объявлениями хиромантов, астрологов, сочиняющих гороскопы, факиров, ясновидящих, графологов, спиритов и прочих фокусников, еще более невежественных, чем сама буржуазия. Фотография и кино убивают искусство живописи, художники, чтоб не умереть с голода, меняют свои картины на картофель, на хлеб, на поношенную одежду мещанства. В одной из газет Парижа напечатана такая веселая заметка:

«Нужда среди берлинских художников велика, и просвета не видно. Идут речи об организации самопомощи художников, но какую самопомощь могут организовать друг для друга люди, лишенные заработка и каких бы то ни было перспектив на заработка? Поэтому в художественных кругах Берлина с восторгом встречена оригинальная идея художницы Аннот-Якоби, она предлагает товарообмен. Пусть торговцы углем снабжают художников топливом в обмен на статуи и картины. Времена переменяются, и углеторговцы не пожалеют о произведенных ими в порядке товарообмена сделках. Пусть зубные врачи лечат художников. Хорошая картина никогда не будет лишней в приемной зубного врача. Мясники, молочники должны воспользоваться случаем и сделать доброе дело и в то же время без затраты наличности приобрести настоящие художественные вещи. Для развития и применения на практике идеи Аннот-Якоби образовалось в Берлине особое бюро».

Сообщая об этом товарообмене, газета не говорит, что он существует и в Париже.

Кинематограф постепенно уничтожает высокое искусство театра. О разлагающем влиянии буржуазного кино не стоит говорить, это совершенно ясно. Используя все темы сентиментализма, он начинает демонстрировать физические уродства:

«В Голливудской студии Метро-Гольдвин-Майер собралась оригинальная труппа для работы над фильмом «Причуды». В ее составе — Ку Ку, девушка-птица, имеющая большое сходство с аистом; П. Робинзон, человеческий скелет; Марта, родившаяся с одной рукой, искусная мастерица вязать кружева ногами. Доставлены в студию Шильце, прозванная «голова-шпилька», женщина с нормальным телом, но с необыкновенно маленькой головой, похожей на шпильку; Ольга — женщина с мужской окладистой

бородой; Жозефина-Жозеф — наполовину женщина, наполовину мужчина; сиамские сестры-близнецы Гильтон, карлики, лилипуты».

Барнай, Поссарт, Монэ-Сюлли и другие артисты этого рода — не нужны, их заменяют Фэрбенксы, Гарольд-Ллоиды и прочие фокусники во главе с однообразно сентиментальным и унылым Чарли Чаплином, так же как музыку классиков заменяет джаз, а Стендаля, Бальзака, Диккенса, Флобера — различные Уоллеса, люди, которые умеют рассказывать о том, как полицейский сыщик, охраняя собственность крупных грабителей и организаторов массовых убийств, ловит маленьких воров и убийц. В области искусства буржуазию вполне удовлетворяет коллекционирование почтовых марок и трамвайных билетов, а в лучшем случае коллекционируют подделки картин старинных мастеров. В области науки буржуазию интересуют приемы и методы наиболее удобной, дешевой эксплуатации физических сил рабочего класса; наука для буржуа существует настолько, насколько она способна служить целям его обогащения, регулировать деятельность его желудочно-кишечной сферы и поднимать его половую энергию развратника. Пониманию буржуазии недоступны основные задачи науки: интеллектуальное развитие, физическое оздоровление человечества, истощенного гнетом капитализма, превращение инертной материи в энергию, разгадка техники строения и роста человеческого организма — все это для современного буржуа так же мало интересно, как для дикаря Центральной Африки.

Видя все это, некоторые интеллигенты начинают понимать, что «творчество культуры» — которое они считали своим делом, результатом своей «свободной мысли» и «независимой воли», — уже не их дело и что *культура не является внутренней необходимостью капиталистического мира*. События в Китае напомнили им о гибели университета и библиотеки Лувена в 1914 году, вчерашний день рассказал о разрушении японскими пушками в Шанхае университета Тунцзи, морского колледжа, школы по рыболовству, национального университета, медицинского колледжа, сельскохозяйственного и инженерного колледжа, рабочего университета. Этот акт варварства не возмущает никого, так же как никого не возмущает сокращение ассигновок на культурные учреждения и вместе с этим непрерывный рост вооружений.

Но, разумеется, лишь некоторая и незначительная часть европейско-американской интеллигенции чувствует неизбежность своего подчинения «закону исключенного третьего» и задумывается о том — куда идти? По привычке — с буржуазией, против пролетариата, или же по чести — с пролетариатом, против буржуазии? Большинство же интеллигентов продолжает довольствоваться службой капитализму — хозяину, который, хорошо видя моральную гибкость своего слуги и утешителя, видя бессилие и

бесплодность его примиренческой работы, начинает откровенно презирать слугу и утешителя своего и уже сомневается в необходимости бытия такого слуги.

Мне часто приходится получать письма специалистов по утешению мещанства, приведу здесь одно из них, полученное от гр. Свена Эльверстада:

«Многоуважаемый г. Горький.

Ужасная растерянность, граничащая с отчаянием, царит теперь во всем свете, вызванная страшным экономическим кризисом, который потрясает все страны мира. Эта мировая трагедия толкнула меня начать на столбцах самой распространенной норвежской газеты «*Tidens Tegn*» ряд статей, которые имеют своей целью поднять дух и разжечь надежды миллионов жертв ужасной катастрофы. Преследуя эту цель, я нашел нужным обратиться к представителям литературы, искусства, науки и политики с просьбой сообщить их мнение по поводу трагического положения народов в последние два года. Перед каждым гражданином любого государства встает задача: умереть под тяжестью ударов жестокой судьбы или продолжать бороться, надеясь на счастливое разрешение кризиса. Эта надежда на благополучный выход из создавшегося мрачного положения необходима каждому, и в каждом она блеснет ярким пламенем при чтении оптимистического мнения, высказанного человеком, к слову которого все привыкли прислушиваться. Поэтому я разрешаю себе просить вас прислать мне ваше суждение о теперешнем положении, это суждение может быть не длиннее трех, четырех строчек, но оно, несомненно, спасет многих и многих от отчаяния и даст им силу смело глядеть навстречу будущему.

С почтением *Свен Эльверстад*»

Людей, подобных автору этого письма, людей, которые еще не утратили наивной веры в целебную силу «двух, трех строчек», в силу фразы,—таких людей еще немало. Вера их так наивна, что едва ли искренна.

Две, три фразы или двести, триста фраз не оживят дряхлый мир буржуазии. Во всех парламентах мира и в Лиге Наций ежедневно произносятся тысячи фраз, никого не утешая, не успокаивая, не внушая никому надежд на возможность удержать стихийный рост кризиса буржуазной цивилизации. По городам разъезжают бывшие министры и другие бездельники, уговаривая мещанство «взнуздать», «дисциплинировать» науку. Болтовню этих людей немедленно подхватывают журналисты—люди, для которых «все равно, все наскучило давно»,—и один из таких, Эмиль Людвиг, в серьезной газете «*Дейли экспресс*» советует «прогнать специалистов в шею». Всю эту пошлую чепуху мелкое мещанство слушает, читает и делает из чепухи свои выводы. И если европейское мещанство признает необходимым закрыть

университеты,—в этом не будет ничего удивительного. Кстати: оно может сослаться на такой факт—в Германии ежегодно освобождается 6000 служебных вакансий, требующих университетского диплома, а вузы Германии ежегодно выпускают до 40 тысяч универсантов.

Вы, граждане Д. Смитс и Т. Моррисон, ошибочно приписываете буржуазной литературе и журналистике значение «организатора культурных мнений»,—этот «организатор» — паразитное растение, которое пытается прикрыть грязный хаос действительности, но прикрывает его менее удачно, чем, например, плющ и сорные травы прикрывают грязь и мусор развалин. Вы, граждане, плохо знаете, каково культурное значение вашей прессы, которая единогласно утверждает, что «американец прежде всего — американец» и только после этого человек. В свою очередь пресса расистов Германии учит, что расист прежде всего — ариец, а затем уже — врач, геолог, философ; журналисты Франции доказывают, что француз прежде всего — победитель и поэтому должен быть вооружен сильнее всех других,—речь идет, конечно, не о вооружении мозга, а только о кулаке.

Не будет преувеличением, если сказать, что пресса Европы и Америки усердно и почти исключительно занимается делом понижения культурного уровня своих читателей,—уровня и без ее помощи низкого. Обслуживая интересы капиталистов, своих работодателей, искусно умея раздуть муху до размеров слона, журналисты не ставят своей целью укрощение свиньи, хотя, конечно, видят, что свинья обезумела и бесится.

Вы пишете: «В Европе мы с глубокой горечью почувствовали, что европейцы ненавидят нас». Это очень «субъективно», и субъективизм, позволив вам заметить некую частность, скрыл от вас общее: вы не заметили, что вся буржуазия Европы живет в атмосфере взаимной ненависти. Ограбленные немцы ненавидят Францию, которая, задыхаясь от золотого ожирения, ненавидит англичан, так же как итальянцы — французам, а вся буржуазия единодушно ненавидит Союз Советов. 300 миллионов индусов живут ненавистью к английским лордам и лавочникам, 450 миллионов китайцев ненавидят японцев и всех европейцев, которые, привыкнув грабить Китай, тоже готовы возненавидеть Японию за то, что она право грабить китайцев считает своим исключительным правом. Эта ненависть всех ко всем, разрастаясь, становится все гуще, острее, она вспухает среди буржуазии, как гнойный нарыв, и, конечно, прорвется, и, возможно, снова потекут реки лучшей, самой здоровой крови народов всей земли. Кроме миллионов наиболее здоровых людей, война уничтожит огромное количество ценностей и сырья, из коего они создаются, а все это поведет к обнищанию человечества здоровьем, металлами, топливом. Само собою разумеется, что война не уничтожит ненависти между национальными группами буржуазии.

Вы считаете себя «в силах служить общечеловеческой культу-

ре» и «обязанными защищать ее от снижения к варварству». Это — очень хорошо. Но поставьте пред собою простой вопрос: что вы можете сделать сегодня и завтра для защиты этой культуры, которая — кстати сказать — еще никогда не была «общечеловеческой» и не может быть таковой при наличии национально-капиталистических государственных организаций, совершенно безответственных пред трудовым народом, натравливающих народы друг на друга?

Так вот: спросите себя, что вы можете противопоставить разрушающим культуру фактам безработицы, истощению рабочего класса голодом, росту детской проституции? Понятно ли вам, что истощение масс значит — истощение почвы, из которой возрастает культура? Вам, наверное, известно, что так называемый «культурный слой» всегда был производным от массы. Это вы должны бы хорошо знать, ибо у американцев есть привычка хвастаться тем, что в США мальчики — торговцы газетами возвышаются до карьеры президентов.

Напоминая об этом, я хочу отметить только ловкость мальчиков, но не таланты президентов, — о талантах последних мне ничего не известно.

Есть и еще вопрос, над которым вам следовало бы подумать: полагаете ли вы, что 450 миллионов китайцев можно превратить в рабов европейско-американского капитала, в то время как 300 миллионов индусов уже начинают понимать, что для них роль рабов Англии вовсе не predetermined богам? Сообразите: несколько десятков тысяч хищников и авантюристов желают вечно и спокойно жить за счет силы миллиарда трудящихся. Это — нормально? Это — было, это — есть, но хватит ли у вас храбрости утверждать, что это и должно быть так, как оно есть? Чума тоже была почти нормальным явлением средних веков, но чума почти исчезла, и теперь роль ее на земле исполняет буржуазия, она отравляет весь цветной мир, прививая ему глубочайшую ненависть и презрение ко всей белой расе. Не думается ли вам, защитники культуры, что капитализм провоцирует расовые войны?

Упрекая меня в том, что я «проповедую ненависть», вы советуете мне «пропагандировать любовь». Вы, должно быть, считаете меня способным внушать рабочим: возлюбите капиталистов, ибо они пожирают силы ваши, возлюбите их, ибо они бесплодно уничтожают сокровища земли вашей, возлюбите людей, которые тратят ваше железо на постройку орудий, уничтожающих вас, возлюбите негодяев, по воле которых дети ваши издыхают с голода, возлюбите уничтожающих вас ради покоя и сытости своей, возлюбите капиталиста, ибо церковь его держит вас во тьме невежества.

Нечто подобное проповедуется евангелием, и, вспомнив об этом, вы говорите о «христианстве» как «рычаге культуры». Вы очень опоздали — о культурном влиянии «учения любви и крото-

сти» честные люди давно уже не говорят. Неловко и невозможно говорить об этом влиянии в наши дни, когда христианская буржуазия у себя дома и в колониях внушает кротость и заставляет рабов любить ее посредством применения «огня и меча» с большей энергией, чем она всегда применяла огонь и меч. В наши дни меч заменен, как вам известно, пулеметами, бомбами и даже «гласом Божиим с небес». Одна из парижских газет сообщает:

«В войне с афридцами англичане додумались до приема, приносящего им огромную пользу. Группа повстанцев укрылась на какой-нибудь площадке среди недоступных гор. Вдруг над ними на большой высоте появляется аэроплан. Афридцы хватаются за ружья. Но аэроплан не сбрасывает бомб. Вместо бомб с него сыплются слова. Голос с неба уговаривает повстанцев на родном их языке сложить оружие, прекратить бессмысленное состязание с английской империей. Было немало случаев, когда, потрясенные голосом с неба, повстанцы действительно прекращали борьбу.

Опыты с голосом бога были повторены и в Милане, где, в день годовщины основания фашистской милиции, весь город услышал глас Божий, произнесший краткое похвальное слово фашизму. Миланцы, имевшие случай слышать генерала Бальбо, узнали в голосе с неба его бархатный баритон.»

Итак — найден простой способ доказать бытие бога и утилизировать глас его для порабощения дикарей. Можно ожидать, что бог заговорит над Сан-Франциско или Вашингтоном на английском языке с японским акцентом.

Вы ставите в пример мне «великих людей, учителей церкви». Очень смешно, что вы говорите об этом серьезно. Не будем говорить о том, как, из чего и зачем сделаны великие люди церкви. Но раньше чем опираться на этих людей, вам следовало испытать их прочность. В суждении о «деле церкви» вы обнаруживаете тот «американский идеализм», который может произрастать лишь на почве глубокого невежества. В данном случае, по отношению к истории христианской церкви, невежество ваше может быть объяснено тем, что жители США не испытали на своей шкуре, что такое церковь как организация насилия над разумом и совестью людей, не испытали с той силой, с какой это испытано населением Европы. Вам следовало бы познакомиться с кровавыми драками на вселенских соборах, с изуверством, честолюбием и своекорыстием «великих учителей церкви». Вам особенно много дала бы мошенническая история собора в Эфесе. Вам следовало бы прочитать что-нибудь по истории ересей, ознакомиться с истреблением «еретиков» в первые века христианства, еврейскими погромами, истреблением альбигойцев, таборитов и вообще с кровавой политикой церкви Христовой. Интересна для

малограмотных история инквизиции, но, конечно, не в изложении вашего земляка Вашингтона Ли,—изложении, одобренном цензурой Ватикана, организатора инквизиции. Вполне допустимо, что, ознакомясь со всем этим, вы убедились бы, что отцы церкви ревностно работали по укреплению власти меньшинства над большинством и если они боролись с ересями, так это потому, что ереси зарождались в массе трудового народа, который инстинктивно чувствовал ложь церковников,—они проповедовали религию для рабов,—религию, которая господами никогда не принималась иначе, как по недоразумению или из страха пред рабами. Ваш историк Ван-Лон в статье о «великих исторических ошибках» утверждает, что церковь должна была бороться не за учение евангелия, а против него; он говорит:

«Величайшую ошибку в свое время сделал Тит, разрушив Иерусалим. Изгнанные из Палестины, евреи рассеялись по всему миру. В основанных ими общинах созревало и крепло христианство, бывшее для Римской империи не менее пагубным, чем идеи Маркса и Ленина для капиталистических государств.»

Так оно и было, и есть: христианская церковь боролась против наивного коммунизма евангелия, к этому и сводится ее «история».

Что делает церковь в наши дни? Она, конечно, прежде всего — молится. Епископы Йоркский и Кентерберийский — тот самый, который проповедовал нечто вроде «крестового похода» против Союза Советов,—эти два епископа сочинили новую молитву, в которой английское лицемерие прекрасно соединяется с английским юмором. Это очень длинное сочинение построено по форме молитвы «Отче наш». Епископы так призывают к богу:

«Что касается политики нашего правительства по восстановлению кредита и благополучия — да будет воля твоя. Что касается всего того, что предпринимается для устройства будущего управления Индией, — да будет воля твоя. Что касается предстоящей конференции по разоружению и всего того, что предпринимается к утверждению мира сего мира, — да будет воля твоя. Что касается восстановления торговли, доверия к кредиту и взаимного благожелательства — хлеб наш насущный даждь нам днесь. О сотрудничестве всех классов по работе на общее благо — хлеб наш насущный даждь нам днесь. Если мы оказались повинными в национальной гордыне и находили более удовлетворения в господстве над другими, нежели в оказании им помощи по мере сил наших, — остави нам долги наши. Если мы проявили себялюбие в ведении наших дел и ставили наши интересы и интересы нашего класса выше интересов других — остави нам долги наши.»

Вот типичная молитва испуганных лавочников! На протяжении ее они раз десять просят бога «оставить» им «долги» их, но ни

одного раза не говорят о том, что готовы и могут перестать делать долги. И только в одном случае просят у бога «прощения»:

«За то, что мы предались национальному высокомерию, находя удовлетворение во власти над другими, а не в умении служить им,—прости нас, господи.»

Прости нам этот грех, но—мы не можем отказаться грешить,—вот что говорят они. Но большинством английских попов это прошение о прощении было отвергнуто—вероятно, они нашли его неудобным и унижительным для себя.

Молитву эту должны были «вознести» к престолу английского бога 2 января в Лондоне, в соборе Павла. Священникам, которым молитва не нравится, епископ Кентерберийский разрешил не читать ее.

Итак, вот до каких пошлых и глупых комедий доросла христианская церковь и вот как забавно попы снизили бога своего до положения старшего лавочника и участника во всех коммерческих делах лучших лавочников Европы. Но было бы несправедливо говорить только об английских попах, забывая, что итальянскими организован Банк святого духа, а во Франции, в городе Мюльюзее, 15 февраля, как сообщает парижская газета русских эмигрантов,

«по распоряжению судебных властей арестованы заведующий и приказчик книжного магазина католического издательства «Юнион», во главе которого стоит аббат Эжи. В книжном магазине продавались порнографические фотографии и книги, ввозимые из Германии. «Товар» конфискован. По содержанию некоторые книги не только порнографические, но обливали грязью и религию.»

Фактов такого рода—сотни, и все они утверждают одно и то же: церковь, служанка воспитателя и хозяина своего—капитализма, заражена всеми болезнями, которые разрушают его. И если допустить, что когда-то буржуазия «считалась с моральным авторитетом церкви», так нужно признать, что это был авторитет «полиции духа», авторитет одной из организаций, служивших для угнетения трудового народа. Церковь «утешала»? Не отрицаю. Но утешение это—один из приемов угашения разума.

Нет, проповедь любви бедного к богатому, рабочего к хозяину—не мое ремесло. Я не способен утешать. Я слишком давно и хорошо знаю, что весь мир живет в атмосфере ненависти, я вижу, что она становится все гуще, активней, благотворней.

Вам, «гуманистам, которые хотят быть практиками», пора понять, что в мире действуют две ненависти: одна возникла среди хищников на почве их конкуренции между собой, а также из

чувства страха пред будущим, которое грозит хищникам неизбежной гибелью; другая—ненависть пролетариата—возникает из его отвращения к действительности и все более ярко освещается его сознанием права на власть. В той силе, до которой обе эти ненависти доразвились, ничто и никто не может примирить их, и ничто, кроме неизбежного, боевого столкновения их физических, классовых носителей, ничто, кроме победы пролетариев, не освободит мир от ненависти.

Вы пишете: «Как многие, мы тоже думаем, что в стране вашей диктатура рабочих приводит к насилию над крестьянством». Я советую вам: попробуйте думать, как не многие, как те,—пока еще не многие,—интеллигенты, которые уже начинают понимать, что учение Маркса и Ленина—это вершина, которой достигла честно исследующая социальные явления научная мысль, и что только с высоты этого учения ясно виден прямой путь к социальной справедливости, к новым формам культуры. Сделайте некоторое усилие над собою и забудьте—хотя бы на время—ваше родство с классом, вся история которого была и есть история непрерывного физического и духовного насилия над массами трудового человечества—над рабочими и крестьянами. Сделайте это усилие, и вы поймете, что ваш класс—ваш враг. Карл Маркс—очень мудрый человек, и не следует думать, что он явился в мир, как Минерва—из головы Юпитера, нет, его учение является таким же гениальным завершением научного опыта, каким явились в свое время теории Ньютона и Дарвина. Ленин—проще Маркса и как учитель не менее мудр. Класс, которому вы служите, они покажут вам сначала в его силе и славе, покажут, как приемами бесчеловечного насилия он создавал и создал удобную для него «культуру» на крови, на лицемерии и на лжи, затем покажут процесс загнивания этой культуры, а дальнейшее, современное гниение ее—вы сами видите: ведь именно этот процесс и внушает вам тревоги, выраженные вами в письме ко мне.

Поговорим о «насилии». Диктатура пролетариата—явление временное, она необходима для того, чтоб перевоспитать, превратить десятки миллионов бывших рабов природы и буржуазного государства—в одного и единственного хозяина их страны и всех ее сокровищ. Диктатура пролетариата перестает быть необходимостью после того, как весь трудовой народ, все крестьянство будет поставлено в одинаковые социально-экономические условия и перед каждой единицей явится возможность работать по способностям, получать по потребностям. «Насилие», как вы и «многие» понимают его,—недоразумение, но чаще этого ложь и клевета на рабочий класс Союза Советов и на его партию. Понятие «насилия» прилагается к социальному процессу, происходящему в Союзе Советов, врагами рабочего класса в целях опорочить его культурную работу—работу по возрождению его страны и организации в ней новых форм хозяйства.

На мой взгляд, можно говорить о принуждении, которое вовсе не есть насилие, ибо, обучая детей грамоте, вы ведь не насилуете их? Рабочий класс Союза Советов и его партия преподают крестьянству социально-политическую грамоту. Вы, интеллигенты, точно так же принуждены чем-то или кем-то почувствовать драматизм вашей жизни «между молотом и наковальней», вам тоже кто-то внушает начала социально-политической грамоты, и этот кто-то, разумеется,— не я.

Во всех странах крестьянство — миллионы мелких собственников — служит почвой для роста хищников и паразитов; капитализм, во всем его безобразии, вырос на этой почве. Все силы, все способности и таланты крестьянина поглощаются его заботами о своем нищенском хозяйстве. Культурный идиотизм мелкого собственника совершенно равен таковому же идиотизму миллионера; вы, интеллигенты, должны бы хорошо видеть и чувствовать это. В России до Октябрьской революции крестьянство жило в бытовых условиях XVII века, это — факт, который не осмелятся отрицать даже русские эмигранты, озлобление которых на Советскую власть приняло уже комически чудовищный характер.

Крестьянство не должно существовать в качестве полудиких людей четвертого сорта, в качестве пищи для ловкого мужика, для помещика, для капиталиста, не должно существовать в условиях каторжного труда на мелкораздробленной, истощенной земле, не способной прокормить ее нищего собственника, безграмотного, лишенного возможности удобрить землю, работать машинами, развивать агрикультуру. Крестьянство не должно оправдывать мрачную теорию Мальтуса, в основе которой, на мой взгляд, скрыто изуверство церковной мысли. Если крестьянство, в массе, еще не способно понять действительность и унижительность своего положения — рабочий класс обязан внушить ему это сознание даже и путем принуждения. Но в этом, однако, нет надобности, ибо крестьянин Союза Советов, отстрадавший мучения бойни 1914—1918 годов, разбуженный Октябрьской революцией, уже не слеп и умеет практически мыслить. Его снабжают машинами, удобрением, пред ним открыты пути во все школы. ежегодно тысячи крестьянских детей выходят в жизнь инженерами, агрономами, врачами. Крестьянство начинает понимать, что рабочий класс в лице его партии стремится к тому, чтоб создать в Союзе Советов одного хозяина, у которого 160 миллионов голов и 320 миллионов рук, а это — главное, что надобно понять. Крестьянство видит, что все, что делается в его стране, — делается для всех, а не для небольшой группы богатых людей; крестьянство видит, что в Союзе Советов делается только полезное для него и что двадцать шесть «научно-исследовательских институтов» страны работают для обогащения плодородности его земли, для облегчения его труда.

Крестьянин хочет жить не в грязных деревнях, как он жил века, а в агрогородах, где есть хорошие школы и ясли для его

детей, театры, клубы, библиотеки, кинематографы для него. В крестьянстве растет жажда знаний и вкус к жизни культурной. Если б крестьянин не понимал всего этого—работа в Союзе Советов не достигла бы в пятнадцать лет тех грандиозных результатов, которые достигнуты соединенной энергией рабочих и крестьян.

В буржуазных государствах рабочий народ—механическая сила, в массе своей лишенная сознания культурного значения своего труда. У вас хозяйствуют тресты, организации хищников национальных сил, паразиты трудового народа. Враждую между собою, играя деньгами, стремясь разорить друг друга, они устраивают мошеннические биржевые драмы,—и вот, наконец, их анархизм привел страну к небывалому кризису. Миллионы рабочих пухнут с голода, бесплодно растрачивается здоровье народа, катастрофически растет детская смертность, растут самоубийства—истощается основная почва культуры, ее живая человеческая энергия. И, несмотря на это, ваш сенат отклонил законопроект Лафоллет-Костигана об ассигновании 375 миллионов долларов на непосредственную помощь безработным, а «Нью-Йорк американ» публикует следующие данные о произведенных в Нью-Йорке выселениях безработных и их семей из квартир за невзнос платы: в течение 1930 года—153 731 случай выселения, а в 1931 году—198 738. В течение января с. г. в Нью-Йорке ежедневно выселяются из квартир сотни семей безработных.

В Союзе Советов хозяйствуют и законодательствуют рабочие и та часть крестьянства, которая доросла до сознания необходимости уничтожения частной собственности на землю, социализации и механизации труда на полях, доросла до сознания необходимости психологически переродиться в таких же работников, какими являются работники фабрик и заводов, то есть быть подлинными и единственными хозяевами страны. Количество крестьян-коллективистов и коммунистов непрерывно растет. Оно будет расти все быстрее, по мере того, как новое поколение будет изживать наследие крепостного права и суеверия векового рабского быта.

Законы в Союзе Советов создаются внизу, в недрах трудовой массы, они вытекают из условий ее жизнедеятельности. Советская власть и партия формулируют и утверждают как закон только то, что созревает в процессах труда рабочих и крестьян,—труда, основная цель которого—создать общество равных. Партия—диктатор, насколько она является организующим центром, нервно-мозговой системой рабочей массы; цель партии—превратить в кратчайший срок наибольшее количество физической энергии в энергию интеллектуальную, чтобы дать простор и свободу развитию талантов и способностей каждой единицы и всей массы населения.

Буржуазное государство, ставя ставку на индивидуализм, усердно воспитывает молодежь в духе своих интересов и тради-

ций. Это, разумеется, естественно. Однако мы видим, что в среде молодежи именно буржуазного общества чаще всего возникали и возникают идеи и теории анархизма, а это уже неестественно и указывает на ненормальное, нездоровое состояние среды, в которой люди, задыхаясь, начинают мечтать о полном разрушении общества в интересах неограниченной свободы личности. Вы знаете, что ваша молодежь не только мечтает, но и соответственно действует,—пресса Европы все чаще сообщает о «шалостях» буржуазной молодежи вашей и своей,—о шалостях, которые имеют характер преступлений. Преступления эти вызываются не материальной нуждой, а «скукой жизни», любопытством, поисками «сильных» ощущений, и в основе всех таких преступлений лежит крайне низкая оценка личности и ее жизни. Вовлекая в свою среду наиболее талантливых выходцев из рабочих и крестьян, заставляя их служить своим интересам, буржуазия хвастается «свободой», с которой человек может достичь «некоторого личного благосостояния» — удобного логовища, уютной норы. Но вы, конечно, не станете отрицать, что в вашем обществе тысячи талантливых людей погибают на путях к пошлому благополучию, будучи не в силах преодолеть препятствия, которые ставят перед ними бытовые условия буржуазной жизни. Литература Европы и Америки полна описаниями бесплодной гибели даровитых людей. История буржуазии — это история ее духовного обнищания. Какими талантами может гордиться она в наше время? Нечем ей гордиться, кроме различных Гитлеров, кроме пигмеев, больных манией величия.

Народы Союза Советов вступают в эпоху возрождения. Октябрьская революция вызвала к жизнедеятельности десятки тысяч талантливых людей, но их все еще мало для осуществления целей, которые поставил перед собой рабочий класс. В Союзе Советов нет безработных и всюду, во всех областях приложения человеческой энергии не хватает сил, хотя они растут быстро, как никогда и нигде не росли.

Вы, интеллигенты, «мастера культуры», должны бы понять, что рабочий класс, взяв в свои руки политическую власть, откроет перед вами широчайшие возможности культурного творчества.

Посмотрите, какой суровый урок дала история русским интеллигентам: они не пошли со своим рабочим народом и вот — разлагаются в бессильной злобе, гниют в эмиграции. Скоро они все поголовно вымрут, оставив память о себе как о предателях.

Буржуазия враждебна культуре и уже не может не быть враждебной ей, — вот правда, которую утверждает буржуазная действительность, практика капиталистических государств. Буржуазия отвергла проект Союза Советов о всеобщем разоружении, и одного этого вполне достаточно, чтобы сказать: капиталисты — люди социально опасные, они готовят новую всемирную бойню. Они держат Союз Советов в напряженном состоянии

обороны, заставляя рабочий класс тратить огромное количество драгоценного времени и материалов на выработку орудий защиты против капиталистов, которые организуются, чтобы напасть на Союз Советов, сделать огромную страну своей колонией, своим рынком. На самозащиту против капиталистов Европы народы Союза Советов тратят огромное количество сил и средств, которые можно бы употребить с бесспорной пользой на дело культурного возрождения человечества, ибо процесс строительства в Союзе Советов имеет общечеловеческое значение.

В гнилой, обезумевшей от ненависти и от страха пред будущим среде буржуазии все более рождается идиотов, которые совершенно не понимают смысла того, что они кричат. Один из них обращается к «господам правителям и дипломатам Европы» с таким воззванием: «В настоящий момент силы желтой расы должны быть использованы Европой как средство для сокрушения III Интернационала». Весьма допустимо, что этот идиот выболтал мечты и намерения некоторых подобных ему «господ дипломатов и правителей». Весьма возможно, что уже есть «господа», которые серьезно думают о том, о чем заорал идиот. Европой и Америкой правят безответственные «господа». События в Индии, Китае, Индо-Китае вполне могут способствовать росту расовой ненависти к европейцам и вообще к «белым». Это будет третья ненависть, и вам, гуманисты, следует подумать: нужна ли она для вас, для детей ваших. И насколько полезна для вас проповедь «расовой чистоты», то есть проповедь опять-таки расовой ненависти в Германии? Вот, например:

«Вождь гитлеровцев в Тюрингии Заукель предписал национал-социалистской группе Веймара протестовать против присутствия в Веймаре на предстоящем торжественном праздновании столетия со дня смерти Гёте — Гергарда Гауптмана, Томаса Манна, Вальтера фон-Моло и профессора Сорбонны Генри Лихтенберже. Заукель ставит в вину указанным лицам их неарийское происхождение.»

А также пора вам решить простой вопрос: с кем вы, «мастера культуры»? С чернорабочей силой культуры за создание новых форм жизни или вы против этой силы, за сохранение касты безответственных хищников, — касты, которая загнила с головы и продолжает действовать уже только по инерции?

ФРАНЦИЯ

А. БАРБЮС
А. БРЕТОН
Р. РОЛЛАН
Л. МУССИНАК
Ж. П. САРТР
Ж. Р. БЛОК
А. РОБ-ГРИЙЕ
Л. АРАГОН
А. СТИЛЬ
Р. БАРТ
ГИЛЬВИК

АНРИ БАРБЮС

ГРУППА «КЛАРТЕ»

Мы, французские писатели и художники, отвечая пламенному желанию наших собратьев, решили объединить свои силы для общественного действия, чтобы помочь делу руководства и воспитания масс, как того требует наш долг.

Писатели, о которых я говорю,—цвет французской литературы,—возложили на меня почетную обязанность—довести до сведения общества это решение; с большой радостью и волнением я выступаю от имени их всех на страницах «Юманите».

Создаваемое ими объединение представляет немалую моральную силу, равно как и их творчество, завоевавшее им многочисленных друзей; авторитет деятелей культуры является их благородным и существенным вкладом в дело борьбы за прогресс.

Они становятся в строй, что отнюдь не означает отказа от независимости мысли или от творческой индивидуальности, напротив, они сохраняют во всем великолепии разнообразие своих дарований.

Зато они едины в самом важном: в своей верности одной ясной и определенной идее, идее освобождения людей.

Всех их в равной мере отличают любовь и уважение к жизни, преданность принципам подлинной справедливости. Они верят, что торжество самых высоких нравственных идеалов, так наглядно связанных с действительностью, реализуется в борьбе всего угнетенного и обездоленного человечества. Они верят, что достижения прогресса во всех областях так же закономерны и взаимно связаны, как, с другой стороны, не случайны и взаимно обусловлены все проявления общественного зла; они полагают, что только тот видит правильно, кто смотрит далеко вперед. Они без страха глядят в лицо событиям и раскрывают их смысл, ибо

хотят руководить событиями, подчинить их своей власти; они понимают, что надо идти до конца, не отступая перед самыми смелыми выводами разума, каких требует воинствующее служение правде.

Творческой мысли мы обязаны возникновением того нового, свободолюбивого духа, который отвергает старые варварские законы. Заря свободы, занимающаяся над землей, воодушевляет народные массы, которые ныне уверенно и неодолимо идут к власти ради того, чтобы перестроить общество.

Работники интеллектуального труда не только хотят, но и обязаны сыграть свою роль в том обновлении человечества, которое столь же закономерно и неопровержимо, сколь и не ограничено в своих перспективах. Эта прекрасная заря, этот освежающий вихрь, уже охвативший часть нашей земли, еще не проникли повсюду; еще много есть мест на нашей планете, где гнев и восстание только зреют, где эти ростки нового стараются затопить и уничтожить, где приливы сменяются отливами, а вспышки света — зловещим мраком фанатизма и злобы.

Деятели культуры, вчера еще выступавшие в одиночку, ныне научились находить своих единомышленников и идти с ними рука об руку; они полны решимости соединиться со всей борющейся массой, жить с ней одной жизнью, воодушевлять, просвещать массы, отстаивать интересы и единство масс, строить лучшее будущее в союзе с массами и силою масс.

Деятели культуры отдают себе отчет в том, что ныне борьба за подлинную демократию — это и есть борьба за прогресс. Годы войны показали нам, что старый мир угнетения, произвола и привилегий, которые держатся только властью денег, — мир империализма — привел нас на край гибели. И сейчас он снова угрожает нам гибелью. Мы увидели всю чудовищность империализма, завтра мы увидим все его бессилие, всю гнусность морали, скрывающей его хищные аппетиты, всю фальшь его так называемого права — оружия хищников, — всю его слепоту и ненависть к будущему. Этот мир не может быть иным и потому не может действовать иначе, чем он действует, к каким бы лозунгам и ухищрениям ни прибегали империалисты. Те противоречия, которые существуют между силами нового мира и отжившими силами прошлого, непримиримы; речь идет о жизни и смерти рода человеческого.

Ни один честный гражданин и в первую очередь ни один честный художник не могут ныне оставаться в стороне от этой борьбы за справедливость, за лучезарное будущее. И наши товарищи, писатели и художники, которые до сих пор выступали в качестве «вольных стрелков» или отвлеченных наблюдателей, отныне в едином порыве повернулись лицом к общему фронту борьбы и желают бороться со всей страстью, со всей энергией.

Но это еще не все. Французские писатели, объединенные в группу «Кларте», сознают, что служение республиканской идее, в

ее глубококом человеческом значении и во всей широте ее международных масштабов, требует сотрудничества с писателями и мыслителями других стран; им они протягивают руку и призывают к созданию Интернационала мысли наряду с Интернационалом народов.

В этом их стремлении, а не в проповеди шовинизма, и состоит истинный патриотизм. Они являются наследниками национального гения французского народа, всегда стремившегося служить благородным целям; многие из них прославили французскую нацию своим творчеством, и каждый из них знает, что благо отдельного человека или отдельной нации связано с общим благом для всех. Тот достоин славы своей родины, кто не устает повторять, что борьба страдающих от гнета и обрекаемых на гибель народов разворачивается под всеми географическими широтами, что правда преодолевает любые пространства и не может быть остановлена никакими межами. Справедливость — всегда справедливость, где бы за нее ни боролись, а наш идеал тем прекраснее, чем он шире.

Таковы идеи, положенные в основу нашего нового писательского содружества. Каждый из нас взял на себя определенные обязательства — перед обществом, перед самим собой. В нашем лице выступает одна из групп работников интеллектуального труда. Своевременность и моральное значение нашего шага — очевидны. Отныне заложены основы единого союза, единой семьи свободно мыслящих людей, преданных общественным интересам. Наш боевой отряд становится на стражу культуры. Нас вдохновляет пример первого мастера французской литературы, ее самого блестящего и любимого представителя — Анатоля Франса.

Наши ряды будут пополняться, ибо мы стоим накануне больших событий, которые окажут свое влияние на всех людей доброй воли.

Мы призываем друзей и товарищей занять свое место в строю рядом с нами.

Мы решили назвать наше объединение «Кларте»; так будет называться и наш печатный орган. Мы видим свое назначение в том, чтобы бороться против предрассудков, против услужливо поддерживаемого обмана и прежде всего против неведения, в котором наши правители держат миллионы людей, раскалывая их силы, изолируя их друг от друга, чтобы легче было использовать их как слепое орудие в братоубийственной бойне.

Могучий вал народного движения поднимается все выше и выше. Народ стряхнет с себя цепи независимо от того, поможем ли мы ему или нет. Движение, в авангарде которого мы решили идти, может достигнуть своих целей и без нашего участия. Демократия непобедима. Но нынешнее движение, обновляющее жизнь, будет разворачиваться тем уверенней и прекрасней, чем более щедро оно наполнит мир богатством деяния и богатством мысли.

Вера в жизнь, в ее наиболее случайные проявления (я имею в виду жизнь *реальную*) способна дойти до того, что в конце концов мы эту веру утрачиваем. Человеку, этому законченному мечтателю, в котором день ото дня растет недовольство собственной судьбой, теперь уже с трудом удастся обозреть предметы, которыми он вынужден пользоваться, предметы, которые навязаны ему его собственной беспечностью и его собственными стараниями, почти всегда — стараниями, ибо он принял на себя обязанность действовать или по крайней мере попытаться счастья (то, что он именует своим счастьем!). Отныне его удел — величайшая скромность: он знает, какими женщинами обладал, в каких смешных ситуациях побывал; богатство и бедность для него — пустяк; в этом смысле он остается только что родившимся младенцем, а что касается суда совести, то я вполне допускаю, что он может обойтись и без него. И если он сохраняет некоторую ясность взгляда, то лишь затем, чтобы оглянуться на собственное детство, которое не теряет для него очарования, как бы ни было оно искалечено заботами многочисленных дрессировщиков. Именно в детстве, в силу отсутствия всякого принуждения, перед человеком открывается возможность прожить несколько жизней одновременно, и он целиком погружается в эту иллюзию; он хочет, чтобы любая вещь давалась ему предельно легко, немедленно. Каждое утро дети просыпаются в полной безмятежности. Им все доступно, самые скверные материальные условия кажутся превосходными. Леса светлы или темны, никогда не наступит сон.

Но верно и то, что по этому пути далеко не уйдешь, и не только потому, что он слишком долог. Угрозы все множатся, человек уступает, отказывается от части тех земель, которые намеревался завоевать. Отныне воображению, поначалу безбрежному, позволяют проявлять себя лишь в соответствии с законами практической пользы, которая всегда случайна; однако воображение неспособно слишком долго играть эту подчиненную роль и на пороге двадцатилетия обычно предпочитает предоставить человека его беспросветной судьбе.

И если позже, ощутив, что мало-помалу жизнь теряет всякий смысл, поняв, что неспособен удержаться на высоте исключительных ситуаций, таких, например, как любовь, человек попытается тем или иным способом вернуть утраченное, ему это не удастся. Причина в том, что отныне он душой и телом подчинен властной практической необходимости, которая не допускает, чтобы о ней забывали. Всем поступкам человека будет недоставать широты, а мыслям — размаха. Из всего, что с ним произошло или может произойти, он сумеет представить себе лишь то, что связывает данное событие с множеством других, подобных ему событий, в которых сам он не принимал участия, событий

несостоявшихся. Да что говорить, о них он станет судить как раз по одному из тех событий, которое имеет более утешительные последствия, нежели все остальные. Ни в коем случае он не сумеет увидеть в них своего спасения.

Милое воображение, за что я больше всего люблю тебя, так это за то, что ты ничего не прощаешь.

Единственное, что еще может меня вдохновить, так это слово «свобода». Я считаю, что оно способно безраздельно поддерживать древний людской фанатизм. Оно, бесспорно, отвечает тому единственному упованию, на которое я имею право. Следует признать, что среди множества доставшихся нам в наследство невзгод нам была предоставлена и *величайшая свобода духа*. Мы недостаточно ею злоупотребляем. Принудить воображение к рабству—хотя бы даже во имя того, что мы столь неточно называем счастьем,—значит уклониться от всего, что, в глубине нашего существа, причастно к идее высшей справедливости. Только в воображении я способен представить себе то, что *может случиться*, и этого довольно, чтобы хоть отчасти ослабить суровый запрет, довольно, чтобы ввериться воображению, не боясь обмануться (как будто бы и без того мы себя не обманываем). Однако где же та грань, за которой воображение начинает приносить вред, и где те пределы, за которыми разум более не чувствует себя в безопасности? Для разума возможность заблуждения не является ли возможностью добра?

Остается безумие, «безумие, которое заключают в сумасшедший дом», как было удачно сказано. Тот или иной род безумия... В самом деле, всякий знает, что сумасшедшие подвергаются изоляции лишь за небольшое число поступков, осуждаемых с точки зрения закона, и что, не совершай они этих поступков, на их свободу (на то, что принято называть их свободой) никто бы не посягнул. Я готов признать, что в какой-то мере сумасшедшие являются жертвами собственного воображения в том смысле, что именно оно побуждает их нарушать некоторые правила поведения, вне которых род человеческий чувствует себя под угрозой и за знание чего вынужден платить каждый человек. Однако то полнейшее безразличие, которое эти люди выказывают к нашей критике в их адрес, то есть к тем мерам воздействия, которым мы их подвергаем, позволяет предположить, что они находят величайшее утешение в собственном воображении и настолько сильно наслаждаются своим безумием, что оно позволяет им смириться с тем, что безумие это имеет смысл только для них одних. И действительно, галлюцинации, иллюзии и т. п.—это такие источники удовольствия, которыми вовсе не следует пренебрегать.

Здесь действует до предела методичное чувственное восприятие, и я знаю, что готов был бы провести множество вечеров, приручая ту симпатичную руку, которая на последних страницах книги Тэна «Об уме» предается столь любопытным злодействам. Я готов был бы провести целую жизнь, вызывая безумцев на

признания. Это люди скрупулезной честности, чья безгрешность может сравниться только с моей собственной. Колумб должен был взять с собой сумасшедших, когда отправился открывать Америку. И смотрите, как упрочилось, укрепилось с тех пор безумие.

Если что и может заставить нас приспустить знамя воображения, то вовсе не страх перед безумием.

Вслед за судебным процессом над материалистической точкой зрения следует устроить суд над точкой зрения реалистической. Материалистическая точка зрения — более поэтичная, между прочим, нежели реалистическая, — предполагает, несомненно, чудовищную гордыню со стороны человека, но отнюдь не его очередное и еще более полное поражение. В материализме следует прежде всего видеть удачную реакцию против некоторых смехотворных претензий спиритуализма. В конце концов, он даже не чужд некоторой возвышенности мысли.

Напротив, реалистическая точка зрения, вдохновлявшаяся — от святого Фомы до Анатolia Франса — позитивизмом, представляется мне глубоко враждебной любому интеллектуальному и нравственному порыву. Она внушает мне чувство ужаса, ибо представляет собой плод всяческой посредственности, ненависти и плоского самодовольства. Именно она порождает в наши дни множество смехотворных книг и вызывающих досаду опусов. Она делает своей цитаделью периодическую прессу и, потворствуя самым низким вкусам публики, губит науку и искусство; провозглашаемая ею ясность граничит с идиотизмом, со скотством. Ее влиянию подвержены даже лучшие умы; в конце концов закон наименьшего сопротивления подчиняет их себе, как и всех прочих. В литературе, например, любопытным следствием такого положения вещей является изобилие романов. Каждый автор приходит в литературу со своим небольшим «наблюдением». Не так давно, ощущая потребность в чистке, г-н Поль Валери предложил собрать в антологию как можно больше романических зачинов, нелепость которых казалась ему весьма многообещающей. В эту антологию должны были бы попасть самые прославленные писатели. Такая мысль служит к чести Поля Валери, уверявшего меня в свое время в беседе о романе, что он никогда не позволит себе написать фразу: *Маркиза вышла в пять*. Однако сдержал ли он свое слово?

Если стиль простой, голой информации, примером которого служит приведенная фраза, почти безраздельно господствует ныне в романе, это значит — приходится признать, — что претензии их авторов идут недалеко. Сугубо случайный, необязательный, частный характер любых их наблюдений наводит меня на мысль, что они попросту развлекаются за мой счет. От меня не утаивают никаких трудностей, связанных с созданием персонажа: быть ли ему блондином, какое имя ему дать, встретимся ли мы с

ним летом? Масса подобных вопросов решается раз и навсегда совершенно случайным образом. Лично же мне оставляют лишь одно право — закрыть книгу, чем я и не премину воспользоваться по прочтении первой же страницы. А описания! Трудно вообразить себе что-либо более ничтожное; они представляют собой набор картинок из каталога, автор выбирает их оттуда, как ему вздумается, и пользуется случаем всучить мне эти свои открытки, хочет, чтобы у меня было одно с ним мнение относительно всякого рода общих мест:

Небольшая комната, в которую прошел молодой человек, с желтыми обоями, геранями и кисейными занавесками на окнах, была в эту минуту ярко освещена заходящим солнцем... В комнате не было ничего особенного. Мебель, вся очень старая и из желтого дерева, состояла из дивана с огромною выгнутою деревянною спинкой, круглого стола овальной формы перед диваном, туалета с зеркальцем в простенке, стульев по стенам да двух-трех грошовых картинок в желтых рамках, изображавших немецких барышень с птицами в руках,— вот и вся мебель¹

У меня нет никакого желания допускать, чтобы наш разум, пусть даже мимолетно, развлекал себя подобными *мотивами*. Меня станут уверять, будто этот школярский рисунок здесь вполне уместен, будто в этом месте книги автор как раз и имел право надоедать мне своими описаниями. И все же он напрасно терял время: в эту комнату я не войду. Все, что порождено ленью, усталостью других людей, не задерживает моего внимания. У меня слишком неустойчивое представление о непрерывной длительности жизни, а потому я не стал бы считать лучшими мгновениями своего существования минуты духовной пассивности и расслабленности. Я хочу, чтобы человек молчал, когда он перестает чувствовать. И постарайтесь понять, что я не вменяю в вину отсутствие оригинальности лишь *из-за* отсутствия оригинальности. Я просто хочу сказать, что не принимаю в расчет моменты пустоты в своей жизни и что кристаллизация подобных моментов может оказаться делом, недостойным любого человека. А посему позвольте мне *пропустить* это описание, а вместе с ним и множество других.

Ну вот я и дошел до психологии, а на сей счет — шутки в сторону.

Автор принимается за создание характера, а тот, раз возникнув, повсюду таскает за собой своего героя. Что бы ни случилось, герой этот, все действия и реакции которого замечательным образом предусмотрены заранее, обязан ни в коем случае не нарушать расчетов (делая при сем вид, будто нарушает их),

¹ Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание.— *Здесь и далее в статье прим. автора.*

объектом которых является. Может показаться, будто волны жизни возносят, крутят, низвергают его,—однако на самом деле он всегда будет принадлежать вполне определенному, *сформированному* человеческому типу. Будучи простым участником шахматной партии, к которой я совершенно равнодушен, такой человек, кем бы он ни был, является для меня слишком заурядным противником. Однако что меня раздражает, так это жалкие словопрения по поводу того или иного хода, между тем как ни о выигрыше, ни о проигрыше здесь и речи нет. Но если игра не стоит свеч, если объективный разум, как это имеет место в данном случае, самым чудовищным образом обманывает того, кто к нему взывает, то не лучше ли попросту отказаться от всех этих категорий? «Многообразие столь велико, что любые интонации голоса, звуки шагов, кашля, сморкания, чихания...»¹ Если даже в одной и той же грозди не найти двух одинаковых ягод, почему же вы хотите, чтобы я описал вам одну из них по образу и подобию другой, по образу и подобию всех прочих ягод, почему вы требуете, чтобы я превратил ее в съедобный для вас плод? Неизлечимое маниакальное стремление сводить все неизвестное к известному, поддающемуся классификации, убаюкивает сознание. Жажда анализа одерживает верх над живыми ощущениями² Так рождаются длиннейшие рассуждения, черпающие свою убедительность исключительно в своей необычности и обманывающие читателя лишь потому, что их авторы пользуются абстрактным и к тому же весьма неопределенным словарем. Если бы все это свидетельствовало о бесповоротном вторжении общих идей, обсуждению которых до сих пор предается философия, в некую более обширную область, я первым приветствовал бы это. Однако все это не более чем изыски на манер Мариво: до самого последнего времени всяческие остроты и прочие изящные словеса наперебой стараются скрыть от нас ту подлинную мысль, которая ищет сама себя, а вовсе не печется о внешнем успехе. Мне кажется, что любое действие несет в себе внутреннее оправдание, по крайней мере для того человека, который способен его совершить; мне кажется, что это действие надделено лучезарной силой, которую способно ослабить любое истолкование. Истолкование попросту убивает всякое действие, последнее ничего не выигрывает оттого, что его почтили таким образом. Герои Стендаля гибнут под ударами авторских определений—определений более или менее удачных, но ничего не добавляющих к их славе. Поистине мы обретаем этих героев лишь там, где теряет их Стендаль.

Мы все еще живем под бременем логики—вот, собственно, к чему я вел все свои рассуждения. Однако логический подход в

¹ Паскаль.

² Баррес, Пруст.

наше время годен лишь для решения второстепенных вопросов. Абсолютный рационализм, по-прежнему остающийся в моде, позволяет нам рассматривать только те факты, которые непосредственно связаны с нашим опытом. Логические цели, напротив, от нас ускользают. Вряд ли стоит добавлять, что и самому опыту были поставлены границы. Он мечется в клетке, и освободить его становится все труднее. Опыт ведь тоже находит опору в непосредственной пользе и охраняется здравым смыслом. Под флагом цивилизации, под предлогом прогресса из сознания сумели изгнать все, что — заслуженно или нет — может быть названо суеверием, химерой, сумели наложить запрет на любые поиски истины, которые не соответствуют общепринятым. Похоже, что лишь по чистой случайности не так давно на свет была извлечена и та — на мой взгляд, важнейшая — область душевного мира, к которой до сих пор выказывали притворное безразличие. В этом отношении следует воздать должное открытиям Фрейда. Опираясь на эти открытия, стало наконец оформляться и то течение мысли, которое позволит исследователю человека существенно продвигнуться в своих изысканиях, ибо отныне он получил право считать себя не с одними только простейшими реальностями. Быть может, ныне воображение готово вернуть себе свои права. Если в глубинах нашего духа дремлют некие таинственные силы, способные либо увеличивать те силы, которые располагаются на поверхности сознания, либо победоносно с ними бороться, то это значит, что есть прямой смысл овладеть этими силами, овладеть, а затем, если потребуется, подчинить контролю нашего разума. Ведь и сами аналитики от этого только выиграют. Однако следует заметить, что не существует ни одного средства, *заранее* предназначенного для решения подобной задачи, что до поры подобное предприятие в равной мере может быть как делом поэтов, так и делом ученых и что успех его не будет зависеть от тех более или менее прихотливых путей, по которым мы пойдем.

Обратившись к исследованию сновидений, Фрейд имел на то веские основания. В самом деле, теперь уже совершенно недопустимо, что эта весьма важная сторона нашей психической деятельности (важная хотя бы потому, что от рождения человека и до самой его смерти мысль не обнаруживает никакой прерывности, а также и потому, что с временной точки зрения совокупность моментов грез — даже если рассматривать одну только чистую грезу, то есть сновидения, — ничуть не меньше совокупности моментов реальной жизни, скажем так: моментов бодрствования) все еще привлекает так мало внимания. Меня всегда поражало, сколь различную роль и значение придает обычный наблюдатель событиям, случившимся с ним в состоянии бодрствования, и событиям, пережитым во сне. Дело, очевидно, в том, что в первый момент после пробуждения человек по преимуществу является игрушкой своей памяти, а в обычном состоянии память тешится

тем, что лишь в слабой степени восстанавливает ситуации, имевшие место во сне, лишает сон всякой насущной значимости и фиксирует в нем какую-нибудь одну *определяющую* ситуацию, в которой, как кажется человеку, он за несколько часов до этого расстался со своей важнейшей надеждой, со своей главной заботой. У него возникает иллюзия, будто дело идет лишь о том, чтобы продлить нечто существенное. Таким образом, сон, подобно самой ночи, оказывается как бы заключенным в скобки. И не более, чем она, способен давать советы. Столь своеобразное положение вещей наводит меня на некоторые размышления:

1° Судя по всему, сон, в границах, в которых он протекает (считается, что протекает), обладает непрерывностью и несет следы внутренней упорядоченности. Одна только память присваивает себе право делать в нем купюры, не считаясь с переходами и превращая единый сон в совокупность отдельных сновидений. Точно так же и реальность в каждый данный момент членится в нашем сознании на отдельные образы, координация которых между собой подлечит компетенции волн¹ Но важно отметить, что у нас нет никаких оснований еще более измельчать составные элементы сна. Жаль, что обо всем этом приходится говорить в выражениях, в принципе чуждых самой природе сна. Когда же придет время логиков и философов-сновидцев? Я хотел бы находиться в состоянии сна, чтобы ввериться другим спящим, подобно тому как я вверяюсь всем, кто читает меня бодрствуя, затем, чтобы покончить в этой стихии с господством сознательных ритмов своей собственной мысли. Быть может, мой сегодняшний сон является всего лишь продолжением сна, приснившегося мне накануне, и с похвальной точностью будет продолжен в следующую ночь. Как говорится, *это вполне возможно*. И коль скоро никоим образом не доказано, что занимающая меня «реальность» продолжает существовать и в состоянии сна, что она не тонет в беспмятстве, отчего бы мне не предположить, что и сновидение обладает качеством, в котором порой я отказываю реальности, а именно убежденностью в бытии, которое в иные моменты представляется мне неоспоримым? Почему бы мне не положиться на указания сна в большей степени, нежели на сознание, уровень которого возрастает в нас с каждым днем? Не может ли и сон также послужить решению коренных проблем жизни? Ведь в обоих случаях это одни и те же проблемы, и разве они не содержатся уже в самом сне? Разве сон менее чреват последствиями, нежели все остальное? Я старею, и, быть может, старит меня вовсе не реальность, пленником которой я себя воображаю, а именно сон — мое к нему пренебрежение.

¹ Следует учитывать *многослойность* сна. Обычно я запоминаю лишь то, что доносят до меня его поверхностные пласты. Но больше всего я люблю в нем все, что тонет при пробуждении, все, что не связано с впечатлениями предыдущего дня, — темную поросль, уродливые ветви. Точно так же и в «реальной» жизни я предпочитаю *погружение*.

2° Вернусь еще раз к состоянию бодрствования. Я вынужден считать его явлением интерференции. Дело не только в том, что в этом состоянии разум выказывает странную склонность к дезориентации (речь идет о различных ляпсусах и ошибках, тайна которых начинает приоткрываться перед нами), но и в том, что даже при нормальном функционировании разум, по-видимому, повинуетя тем самым подсказкам, которые доносятся до него из глубин ночи и которым я еговеряю. Сколь бы устойчивым он ни казался, устойчивость эта всегда относительна. Разум едва решается подать голос, а если и решается, то лишь затем, чтобы сообщить, что такая-то идея или такая-то женщина *произвели на него впечатление*. Какое именно впечатление—этого он сказать не в состоянии, показывая тем самым лишь меру своей субъективности—и ничего более. Эта идея, эта женщина *тревожат* его, смягчают его суровость. На мгновение они как бы выкристаллизуют разум (этот осадок, которым он может быть, которым он и является) из того раствора, где он обычно разведен, и возносят его в горние выси. Отчаявшись найти причину, он взывает к случаю—самому темному из всех божеств, на которое он возлагает ответственность за все свои блуждания. Кто сможет убедить меня, что тот аспект, в котором является разуму волнующая его идея, или выражение глаз, которое нравится ему у женщины, не является *именно* тем, что связывает разум с его собственными снами, приковывает его к переживаниям, которые он утратил по своей вине? А если бы все оказалось иначе, перед ним, быть может, открылись бы безграничные возможности. Я хотел бы дать ему ключ от этой двери.

3° Сознание спящего человека полностью удовлетворяется происходящим во сне. Мучительный вопрос: а возможно ли это?—больше не встает перед ним. Убивай, кради сколько хочешь, люби в свое удовольствие. И даже если ты умрешь, то разве не с уверенностью, что восстанешь из царства мертвых? Отдайся течению событий, они не выносят, чтобы ты им противился. У тебя нет имени. Все можно совершить с необыкновенной легкостью.

И я спрашиваю, что же это за разум (разум, неизмеримо более богатый, нежели разум бодрствующего человека), который придает сну его естественную поступь, заставляет меня совершенно спокойно воспринимать множество эпизодов, необычность которых, несомненно, потрясла бы меня, доведись им случиться в тот момент, когда я пишу эти строки. А между тем я должен доверять собственным глазам, собственным ушам; этот прекрасный день наступил, животное заговорило.

И если пробуждение человека оказывается более тяжелым, если оно безжалостно развенчивает чары сна, то это значит, что ему удалось внушить жалкое представление об искуплении.

4° Как только мы подвергнем сон систематическому исследованию и сумеем, с помощью различных способов, еще подлежащих

определению, понять его в его целостности (а это предполагает создание дисциплины, изучающей память нескольких поколений; поэтому начнем все же с констатации наиболее очевидных фактов), как только линия его развития предстанет перед нами во всей своей последовательности и несравненной полноте, тогда можно будет надеяться, что все разнообразные тайны, которые на самом деле вовсе и не тайны, уступят место одной великой Тайне. Я верю, что в будущем сон и реальность—эти два столь различных, по видимости, состояния—сольются в некую абсолютную реальность, в *сюрреальность*, если можно так выразиться. И я отправлюсь на ее завоевание, будучи уверен, что не достигну своей цели; впрочем, я слишком мало озабочен своей смертью, чтобы не заниматься подсчетом всех тех радостей, которые сулит мне подобное обладание.

Рассказывают, что каждый день, перед тем как лечь спать, Сен-Поль Ру вывешивал на дверях своего дома в Камаре табличку, на которой можно было прочесть: ПОЭТ РАБОТАЕТ.

По этому поводу можно было бы сказать еще очень много, однако я хотел лишь попутно затронуть предмет, который сам по себе требует долгого разговора и гораздо большей тщательности; я еще вернусь к этому вопросу. В данном же случае мое намерение заключалось в том, чтобы покончить с той *ненавистью* к чудесному, которая прямо-таки клокочет в некоторых людях, покончить с их желанием выставить чудесное на посмешище. Скажем коротко: чудесное всегда прекрасно, прекрасно все чудесное, прекрасно только то, что чудесно.

В области литературы одно только чудесное способно оплодотворять произведения, относящиеся к тому низшему жанру, каковым является роман, и в более широком смысле—любые произведения, излагающие ту или иную историю. «Монах» Льюиса—прекрасное тому доказательство. Дыхание чудесного оживляет его от начала и до конца. Задолго до того, как автор освободил своих главных персонажей от оков времени, мы уже чувствуем, что они способны на поступки, исполненные необычайной гордыни. Тоска по вечности, постоянно их волнующая, придает их муке, равно как и моей собственной, незабываемые оттенки. Я полагаю, что книга от начала и до конца самым прямым образом возбуждает стремление нашего духа покинуть землю и что, будучи освобождена от всего несущественного, что есть в ее романической интриге, построенной по моде того времени, она являет собой образец точности и бесхитростного величия¹. Мне кажется, что ничего лучшего до сих пор не было создано и что, в частности, Матильда—это самый волнующий персонаж, который можно занести в актив *изображающей* литературы. Это даже не столько персонаж, сколько непрерывное

¹ Что восхищает в фантастическом, так это то, что в нем не остается ничего фантастического, а есть одно только реальное.

искушение. Ведь если персонаж не есть искушение, то что же он такое? Персонаж — это крайняя степень искушения. Выражение «нет ничего невозможного для решившегося дерзнуть» находит в «Монахе» свое самое убедительное воплощение. Привидения играют здесь логическую роль, ибо критический разум вовсе не пытается опровергнуть их существование. Равным образом вполне оправданным представляется и наказание Амброзио, ибо в конечном счете критический разум воспринимает его как вполне естественную развязку.

Может показаться произвольным, что я предлагаю именно этот пример, когда говорю о чудесном, к которому множество раз обращались как северные, так и восточные литературы, не говоря уже о собственно религиозной литературе всех стран. Дело в том, что большинство примеров, которые могут предоставить эти литературы, преисполнено детской наивности по той простой причине, что литературы эти адресованы детям. С ранних лет дети отлучены от чудесного, а позже им не удастся сохранить достаточно душевной невинности, чтобы получить исключительное наслаждение от «Ослиной шкуры». Как бы ни были прелестны волшебные сказки, взрослый человек сочтет для себя недостойным питаться ими. И я готов признать, что отнюдь не все они соответствуют его возрасту. С годами ткань восхитительных выдумок должна становиться все более и более тонкой, и нам все еще приходится ждать пауков, способных сплести такую паутину... Однако наши способности никогда не меняются радикально. Страх, притягательная сила всего необычного, разного рода случайности, вкус к чрезмерному — все это такие силы, обращение к которым никогда не окажется тщетным. Нужно писать сказки для взрослых, почти небылицы.

Представление о чудесном меняется от эпохи к эпохе; каким-то смутным образом оно обнаруживает свою причастность к общему откровению данного века, откровению, от которого до нас доходит лишь одна какая-нибудь деталь: таковы *руины* времен романтизма, таков современный *манекен* или же любой другой символ, способный волновать человеческую душу в ту или иную эпоху. Однако в этих, порой вызывающих улыбку предметах времени неизменно проступает неутолимое человеческое беспокойство; потому-то я и обращаю на них внимание, потому-то и считаю, что они неотделимы от некоторых гениальных творений, более, чем другие, отмеченных печатью тревоги и боли. Таковы виселицы Вийона, греческие героини Расина, диваны Бодлера. Они приходятся на периоды упадка вкуса, упадка, который я, человек, составивший о вкусе представление как о величайшем недостатке, должен изведать на себе сполна. Более, чем кто-либо другой, я обязан углубить дурной вкус своей эпохи. Если бы я жил в 1820 году, именно мне принадлежала бы «кровавая монахиня»; именно я всячески стал бы использовать притворное и банальное восклицание «Сокроем!», о котором

говорит исполненный духа пародии Кюизен; именно я измерил бы гигантскими, как он выражается, метафорами все ступени «Серебряного круга». А сегодня я воображаю себе некий замок, половина которого отнюдь не обязательно лежит в развалинах; этот замок принадлежит мне, я вижу его среди сельских кущей, недалеко от Парижа. Он весь окружен многочисленными службами и пристройками, а уж о внутреннем убранстве и говорить не приходится—оно безжалостно обновлено, так что с точки зрения комфорта нельзя пожелать ничего лучшего. У ворот, укрытые тенью деревьев, стоят автомобили. Здесь прочно обосновались многие из моих друзей: вот куда-то спешит Луи Арагон; времени у него ровно столько, чтобы успеть приветственно махнуть вам рукой; Филипп Супо просыпается вместе со звездами, а Поль Элюар, наш великий Элюар, еще не вернулся. А вот и Робер Деснос и Роже Витрак; расположившись в парке, они погружены в толкование старинного эдикта о дуэлях; вот Жорж Орик и Жан Полан; вот Макс Мориз, который так хорошо умеет грести, и Бенжамен Пере со своими птичьими уравнениями, и Жозеф Дельтей, и Жан Каррив, и Жорж Лимбур, и Жорж Лимбур (Жоржи Лимбуры стоят прямо-таки шпалерами), и Марсель Нолль; а вот со своего привязного аэростата кивает нам головой Т. Френкель, вот Жорж Малкин, Антонен Арто, Франсис Жерар; Пьер Навиль, Ж.-А. Буаффар, а за ними Жак Барон со своим братом, такие красивые и сердечные, и еще множество других, а с ними очаровательные—клянусь вам в этом—женщины. Как же вы хотите, чтобы мои молодые люди в чем-либо себе отказывали, их богатейшие желания становятся законом. Навещает нас Франсис Пикабиа, а на прошлой неделе, в зеркальной галерее, мы приняли некоего Марселя Дюшана, с которым еще не были знакомы. Где-то в окрестностях охотится Пикассо. Дух *моральной свободы* избрал своей обителью наш замок, именно с ним имеем мы дело всякий раз, когда возникает вопрос об отношении к себе подобным; впрочем, двери нашего дома всегда широко распахнуты, и, знаете ли, мы никогда не начинаем с того, что говорим «спасибо и до свидания». К тому же здесь—полный простор для одиночества, ведь мы встречаемся не слишком-то часто. Да и не в том ли суть, что мы остаемся владыками самих себя, владыками наших женщин, да и самой любви?

Меня станут уличать в поэтической лжи: первый встречный скажет, что я проживаю на улице Фонтэн, а этот источник ему не по вкусу¹. Черт побери! Так ли уж он уверен, что замок, в который я его столь радушно пригласил, и впрямь не более чем поэтический образ? А что, если этот дворец и вправду существует! Мои гости могут в том поручиться; их каприз есть не что иное, как та лучезарная дорога, которая ведет в этот замок. И *когда мы там*, мы действительно живем как нам вздумается.

¹ Игра слов: Фонтэн (франц. fontaine)—источник.—Прим. перев.

Каким же образом то, что делает один, могло бы стеснить остальных? Ведь здесь мы защищены от сентиментальных домогательств и назначаем свидание одной только случайности.

Человек предполагает и располагает. Лишь от него зависит, будет ли он принадлежать себе целиком, иными словами, сумеет ли он поддержать дух анархии в шайке своих желаний, день ото дня становящейся все более опасной. Именно этому учит его поэзия. Она полностью вознаграждает за все те бедствия, в которые мы ввергнуты. Она может стать также и распорядительницей, стоит только, испытав разочарование менее интимного свойства, воспринять ее трагически. Придет время, когда она возвестит конец деньгам и станет единовластно одарять землю небесным хлебом! Толпы людей еще будут собираться на городских площадях, еще возникнут такие *движения*, участвовать в которых вы даже и не предполагали. Прощайте, нелепые предпочтения, губительные мечты, соперничество, долготерпение, убегающая череда времен, искусственная связь мыслей, край опасности, прощай, время всякой вещи! Достаточно лишь взять на себя труд *заняться* поэзией. И разве не должны мы, люди, уже живущие ею, способствовать победе того, что считаем наиболее полным воплощением своего знания?

Неважно, если существует некоторая диспропорция между этой защитой и прославлением, которое за ней последует. Ведь речь шла о том, чтобы достигнуть самих истоков поэтического воображения и более того — удержаться там. Не стану утверждать, что мне удалось это сделать. Слишком уж большую ответственность приходится брать на себя, когда хочешь обосноваться в этих глухих областях, где на первый взгляд все так неуютно, а в особенности — если стремишься увлечь туда за собою других. К тому же никогда нельзя поручиться, что тебе удалось проникнуть в самую глубь этого края. Ведь помимо того, что мы можем разочароваться в самих себе, всегда сохраняется опасность остановиться не там, где нужно. И все же отныне существует стрелка, указывающая на путь в эту землю, а достижение истинной цели зависит теперь лишь от выносливости самого путешественника.

Проделанный нами путь приблизительно известен. В очерке о Робере Десносе, озаглавленном «Появление медиумов»¹, я постарался показать, что в конце концов пришел к тому, чтобы «фиксировать внимание на более или менее отрывочных фразах, которые при приближении сна, в состоянии полного одиночества становятся ощутимыми для сознания, хотя обнаружить их предназначение оказывается невозможным». Незадолго до этого я решил испытать поэтическую судьбу с минимумом возможностей; это значит, что я питал те же самые намерения, что и

¹ См.: «Les pas perdus», N. R. F., édit.

теперь, однако при этом доверялся процессу медлительного вызревания для того, чтобы избежать бесполезных контактов, контактов, которые я резко осуждал. В этом была некая целомудренность мысли, и кое-что от нее живо во мне и поныне. К концу жизни я научусь — не без труда, конечно, — говорить так, как говорят другие люди, сумею оправдать свой собственный голос и малую толику своих поступков. Достоинство всякого слова (тем паче написанного), казалось мне, зависит от способности поразительным образом уплотнять изложение (коль скоро дело шло об изложении) небольшого числа поэтических или любых других фактов, которые я брал за основу. Мне представлялось, что именно так поступал и сам Рембо. Одержимый заботой о многообразии, достойной лучшего применения, я сочинял последние стихотворения из «Горы благочестия», иными словами, мне удавалось извлекать из пропущенных строк этой книги немыслимый эффект. Строки эти были подобны сомкнутому оку, скрывающему те манипуляции мысли, которые я считал необходимым утаить от читателя. С моей стороны это было не жульничеством, но стремлением поразить. Я обретал иллюзию какого-то потенциального соучастия, без которой все меньше и меньше мог обходиться. Я принялся без всякой меры лелеять слова во имя того пространства, которому они позволяют себя окружить, во имя их соприкосновений с другими бесчисленными словами, которых я не произносил. Стихотворение «Черный лес» свидетельствует именно о таком состоянии моего духа. Я затратил на него полгода, и можете мне поверить, что за все это время не отдыхал ни одного дня. Однако дело шло тогда о моем самолюбии, и этого, как вы понимаете, было вполне достаточно. Я люблю такие вот дурацкие признания. То были времена, когда пыталась утвердиться кубистическая псевдопоэзия, однако из головы Пикассо она вышла без всякого вооружения, а что касается меня самого, то я слыл столь же скучным, как дождь (я и сейчас таким слышу). Впрочем, я подозревал, что в поэтическом отношении стою на ложном пути, хотя и старался, как мог, спасти лицо, бросая вызов лиризму с помощью различных определений и рецептов (феноменам Дада предстояло возникнуть в недалеком будущем) и делая вид, будто пытаюсь применить поэзию к рекламе (я утверждал, что мир кончится не прекрасной книгой, но прекрасной рекламой для небес или для ада).

В ту же самую пору Пьер Реверди — человек по меньшей мере такой же скучный, как и я сам, — писал:

Образ есть чистое создание разума.

Родиться он может не из сравнения, но лишь из сближения двух более или менее удаленных друг от друга реальностей.

Чем более удаленными и верными будут отношения между сближаемыми реальностями, тем могущественнее окажется

образ, тем больше будет в нем эмоциональной силы и поэтической реальности... и т. д.¹

Слова эти, хотя они и казались загадочными для профанов, на самом деле являлись подлинным откровением, и я долго размышлял над ними. Однако сам образ мне не давался. Эстетика Реверди, целиком будучи эстетикой а posteriori², вынуждала меня принимать следствия за причины. Вскоре я пришел к окончательному отказу от своей точки зрения.

Итак, однажды вечером, перед тем как уснуть, я вдруг услышал фразу, произнесенную настолько отчетливо, что в ней невозможно было изменить ни одного слова, однако произнесенную вне всякого голоса,—довольно-таки странную фразу, которая достигла моего слуха, но при этом не несла в себе ни малейших следов тех событий, в которых, по свидетельству моего сознания, я участвовал в данное мгновение, фразу, которая, как казалось, была настойчиво обращена ко мне, фразу, которая—осмелюсь так выразиться—*стучалась ко мне в окно*. Я быстро отметил ее и уже собирался о ней забыть, как вдруг меня удержала присущая ей органичность. По правде сказать, эта фраза меня удивила; к сожалению, теперь я уже не могу воспроизвести ее дословно, но это было нечто в таком роде: «Вот человек, разрезанный окном пополам», однако фраза эта не допускала никакой двусмысленности, ибо ей сопутствовал зыбкий зрительный образ³ шагающего человека, тело которого, на уровне пояса, разрезано окном, расположенным перпендикулярно оси его тела. Не приходилось сомневаться, что речь в данном случае шла лишь о придании вертикальной позы человеку, высунувшемуся из

¹ Цитируется эссе П. Реверди «Образ», помещенное в номере 13 (март 1918) журнала «Нор-Сюд».— *Прим. перев.*

² Задним числом (*лат.*).

³ Если бы я был художником, то этот зрительный образ, несомненно, первенствовал бы в моем воображении над слуховым. Ясно, что здесь решающую роль сыграли мои предварительные внутренние установки. С того дня мне не раз приходилось сознательно сосредоточивать свое внимание на подобных видениях, и я знаю теперь, что по своей отчетливости они не уступают слуховым феноменам. Будь у меня карандаш и чистый лист бумаги, я смог бы без труда набросать их контуры. Дело в том, что в данном случае речь идет не о рисовании, но лишь о *срисовывании*. С таким же успехом я смог бы изобразить дерево, волну или какой-нибудь музыкальный инструмент—любой предмет, который в настоящий момент я неспособен набросать даже самым схематическим образом. С полной уверенностью найти в конце концов выход я углубился бы в лабиринт линий, которые поначалу казались мне совершенно бесполезными. И, открыв глаза, я испытал бы очень сильное ощущение «впервые увиденного». Подтверждением сказанного здесь могут служить многочисленные опыты Робера Десноса: чтобы в этом убедиться, достаточно полистать 36-й номер журнала «Фей либр», где помещено множество его рисунков (Ромео и Джульетта, Сегодня утром умер человек и т. п.), которые этот журнал принял за рисунки сумасшедшего и, в простоте душевной, опубликовал в качестве таковых.

окна. Но поскольку положение окна изменилось вместе с изменением положения человека, я понял, что имею дело с достаточно редким по своему типу образом, и мне тотчас же пришлось включить его в свой арсенал поэтических средств. Как только я оказал ему такое доверие, за ним немедленно последовал непрерывный поток фраз, показавшихся мне ничуть не менее поразительными и оставивших у меня столь сильное впечатление произвольности, что власть над самим собой, которой я прежде обладал, оказалась мне совершенно иллюзорной, и я начал помышлять о том, чтобы положить конец бесконечному спору, происходившему во мне самом¹

Будучи по-прежнему увлечен в то время Фрейдом и освоив его методы обследования, поскольку во время войны мне доводилось применять их при лечении больных, я решил добиться от себя того, чего пытаются добиться и от них, а именно возможно более быстрого монолога, о котором критическое сознание субъекта не успевает вынести никакого суждения и который, следовательно, не стеснен никакими недомолвками, являясь, насколько это возможно, *произнесенной мыслью*. Мне казалось—да и сейчас тоже так кажется (это подтверждает тот способ, каким была явлена мне фраза о перерезанном человеке),—что скорость мысли отнюдь не превышает скорости речи и что она не обязательно недоступна акту говорения или пишущему перу. Именно в таком умонастроении мы с Филиппом Супо, которому я поведал о своих первых выводах, принялись мараить бумагу с полным безразличием к тому, что из этого может получиться в литературном отношении. Остальное довершила сама легкость

¹ Кнут Гамсун ставит в зависимость от чувства голода откровение, озарившее меня, и, быть может, он недалек от истины. (Фактом является то, что в те времена я по целым дням ничего не ел.) Во всяком случае, он говорит о тех же самых симптомах в следующих словах:

Наутро я проснулся рано. Когда я открыл глаза, было еще совсем темно, и лишь через некоторое время я услышал, как внизу пробило пять. Я хотел уснуть снова, но сон не приходил, я не мог даже задремать, тысячи мыслей лезли в голову.

Вдруг мне пришло на ум несколько хороших фраз, годных для очерка или фелетона,—прекрасная словесная находка, какой мне еще никогда не удавалось сделать. Я лежу, повторяю эти слова про себя и нахожу, что они превосходны. Вскоре за ними следуют другие, я вдруг совершенно просыпаюсь, встаю, хватаю бумагу и карандаш со стола, который стоит в ногах моей кровати. Во мне как будто родник забил; одно слово влечет за собой другое, они связно ложатся на бумагу, возникает сюжет; сменяются эпизоды, в голове у меня мелькают реплики, события, я чувствую себя совершенно счастливым. Как одержимый, исписываю я страницу за страницей, не отрывая карандаша от бумаги. Мысли приходят так быстро, обрушиваются на меня с такой щедростью, что я упускаю множество подробностей, которые не успеваю записывать, хотя стараюсь изо всех сил. Я полон всем этим, весь захвачен темой, и всякое слово, написанное мною, словно изливается само по себе. (Цитата из повести «Голод», 1890.— Прим. перев.)

Аполлинер утверждал, что первые полотна Кирико были созданы под влиянием внутренних расстройств (мигрени, колики).

исполнения. К вечеру первого дня мы уже могли прочесть друг другу страниц пятьдесят, полученных указанным способом, и приступить к сравнению результатов. В целом как результаты Супо, так и мои собственные имели очевидное сходство: одни и те же композиционные недостатки, одинаковые срывы, но при этом, у обоих, впечатление необыкновенного воодушевления, глубокая эмоциональность, изобилие образов столь высокого качества, что мы не смогли бы получить ни одного, подобного им, даже в результате долгой и упорной работы, совершенно особая живописность и встречающийся то там, то тут потрясающий комический эффект. Различия же, наблюдавшиеся в наших текстах, происходили, как мне показалось, от различия наших натур (характер Супо менее статичен, чем мой собственный), а также оттого — да простит он мне этот легкий упрек, — что Супо совершил ошибку, поставивверху некоторых страниц (несомненно, из склонности к мистификации) несколько слов в качестве заглавий. С другой стороны, я обязан отдать ему должное в том отношении, что он всегда, всеми силами противился любым изменениям, любым поправкам того или иного отрывка, который казался мне неудачным. В этом он был, безусловно, прав¹. В самом деле, очень трудно оценить по достоинству различные элементы, получаемые таким путем, можно даже сказать, что при первом чтении оценить их вообще невозможно. При этом вам, пишущему, эти элементы, по всей видимости, *так же чужды, как и всем прочим*, и вы, естественно, относитесь к ним с опасением. В поэтическом отношении для них особенно характерна крайне высокая степень *непосредственной абсурдности*, причем при ближайшем рассмотрении оказывается, что свойство этой абсурдности состоит в том, что она уступает место самым что ни на есть приемлемым, самым законным в мире вещам; она обнаруживает некоторое число особенностей и фактов, которые, в общем, не менее объективны, нежели любые другие.

В знак уважения к недавно умершему Гийому Аполлинеру, который, как нам кажется, множество раз поддавался подобному же влечению, не отказываясь при этом, однако, от обычных литературных приемов, мы с Супо называли СЮРРЕАЛИЗМОМ новый способ чистой выразительности, который оказался в нашем распоряжении и которым нам не терпелось поделиться с друзьями. Я полагаю, что мы не должны отказываться от этого слова, ибо то значение, которое вложили в него мы, в целом вытеснило его аполлинеровское значение. Несомненно, с еще большим основанием мы могли бы воспользоваться словом СУПЕРНАТУ-

¹ Я все больше и больше верю в непогрешимость своей мысли по отношению к себе самому, и это абсолютно верно. Однако в процессе *записывания мысли*, когда ты способен отвлечься любым внешним обстоятельством, могут возникнуть «пузыри». Скрывать их было бы непростительно. Мысль, по определению, сильна и неспособна сама себя уличить. Вот почему ее очевидные слабости нужно списывать на счет внешних обстоятельств.

РАЛИЗМ, которое употребил Жерар де Нерваль в посвящении к «Дочерям огня»¹. В самом деле, Жерар де Нерваль, по-видимому, в высшей степени обладал духом, которому мы следуем, тогда как Аполлинер владел одной только — еще несовершенной — буквой сюрреализма и оказался не в состоянии дать ему теоретическое обоснование, которое столь важно для нас. Вот несколько фраз из Нерваля, которые в этом смысле представляются мне весьма примечательными:

Я хочу объяснить Вам, дорогой Дюма, явление, о котором Вы ранее говорили. Как Вы знаете, существуют рассказчики, которые не могут сочинять, не отождествляя себя с персонажами, порожденными их собственным воображением. Вам известно, с какой убежденностью наш старый друг Нодье рассказывал о том, как имел несчастье быть гильотинированным во время Революции; и он настолько убеждал в этом своих слушателей, что им оставалось только недоумевать, каким это образом ему удалось приставить голову обратно.

...И коль скоро Вы имели неосторожность процитировать один из сонетов, написанных в состоянии СУПЕРНАТУРАЛЬНОЙ, как сказали бы немцы, грезы, Вам придется познакомиться с ними со всеми. Вы найдете их в конце тома. Они отнюдь не темнее гегелевской метафизики или «Меморабилей» Сведенборга, и, будь объяснение их возможно, оно бы лишило их очарования; признайте же за мной хотя бы достоинства исполнения...»²

Лишь из злонамеренности можно оспаривать наше право употреблять слово СЮРРЕАЛИЗМ в том особом смысле, в каком мы его понимаем, ибо ясно, что до нас оно не имело успеха. Итак, я определяю его раз и навсегда:

Сюрреализм, м. Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений.

ЭНЦИКЛ. Филос. терм. Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, на вере во всемогущество грез, в бескорыстную игру мысли. Он стремится бесповоротно разрушить все иные психические механизмы и занять их место при решении главных проблем жизни. Акты АБСОЛЮТНОГО СЮРРЕАЛИЗМА совершили гг. Арагон, Барон, Бретон, Буаффар,

¹ А также и Томас Карлейль в своем «Sartor Resartus» (глава VIII: Естественный супернатурализм), 1833—1834.

² Ср. также ИДЕОРЕАЛИЗМ Сен-Поля Ру.

Витрак, Дельтей, Деснос, Жерар, Каррив, Кревель, Лимбур, Малкин, Мориз, Навиль, Нолль, Пере, Пикон, Супо, Элюар.

По-видимому, к настоящему времени можно назвать только их, и в этом не приходилось бы сомневаться, если бы не захватывающий пример Изидора Дюкаса, относительно которого мне недостает сведений. Бесспорно, весьма многие поэты (если подходить к их результатам поверхностно)—начиная с Данте и Шекспира в его лучшие времена—могли бы прослыть сюрреалистами. *В ходе многочисленных попыток редуцировать то, что, злоупотребляя нашим доверием, принято называть гением, я не обнаружил ничего, что в конечном счете нельзя было бы связать с этим процессом.*

НОЧИ Юнга сюрреалистичны от начала и до конца; к несчастью, в них звучит голос священника, плохого, конечно, священника, но все же священника.

Свифт—сюрреалист в язвительности.

Сад—сюрреалист в садизме.

Шатобриан—сюрреалист в экзотике.

Констан—сюрреалист в политике.

Гюго—сюрреалист, когда не дурак.

Деборд-Вальмор—сюрреалист в любви.

Бертран—сюрреалист в изображении прошлого.

Рабб—сюрреалист в смерти.

По—сюрреалист в увлекательности.

Бодлер—сюрреалист в морали.

Рембо—сюрреалист в жизненной практике и во многом ином.

Малларме—сюрреалист по секрету.

Жарри—сюрреалист в абсенте.

Нуво—сюрреалист в поцелуе.

Сен-Поль Ру—сюрреалист в символе.

Фарг—сюрреалист в создании атмосферы.

Ваше—сюрреалист во мне самом.

Реверди—сюрреалист у себя дома.

Сен-Жон Перс—сюрреалист на расстоянии.

Руссель—сюрреалист в придумывании сюжетов.

И т. д.

Я подчеркиваю, что отнюдь не во всем они были сюрреалистами в том смысле, что у каждого из них я обнаруживаю известное число предвзятых идей, к которым—самым наивным образом!—они были привержены. Они были привержены к этим идеям, потому что *не услышали сюрреалистический голос*—голос, представляющий и накануне смерти, и во времена бедствий, потому что они не пожелали служить лишь оркестровке некоей чудесной партитуры. Они оказались инструментами, преисполненными гор-

дыни, вот почему их звучание далеко не всегда было гармоничным¹

Зато мы, люди, не занимающиеся никакой фильтрацией, ставшие глухими приемниками множества звуков, доносящихся до нас, словно эхо, люди, превратившиеся в скромные *регистрирующие аппараты*, отнюдь не замороженные теми линиями, которые они вычерчивают,—мы служим, быть может, гораздо более благородному делу. Вот почему мы совершенно честно возвращаем назад «талант», которым вы нас осудили. Вы с таким же успехом можете, если хотите, беседовать со мной о таланте вот этого платинового метра, вот этого зеркала, этой двери или этого небосвода.

У нас нет таланта, спросите у Филиппа Супо:

Анатомические мануфактуры и дешевые квартиры приведут к разрушению высочайших городов.

У Роже Витрака:

Не успел я воззвать к мрамору-адмиралу, как тот повернулся на каблуках, словно лошадь, вставшая на дыбы перед Полярной звездой, и указал мне то место на своей треуголке, где я должен буду провести всю свою жизнь.

У Поля Элюара:

Я рассказываю хорошо известную историю, пересчитываю знаменитую поэму: вот я стою, прислонившись к стене, уши у меня зеленеют, а губы превратились в пепел.

У Макса Мориза:

Пещерный медведь и его приятельница выпь, слоеный пирожок и слуга его рожок, Великий Канцлер со своей канцлершей, пугало-огородное и птичка-зимородная, лабораторная пробирка и дочь ее подтирка, коновал и брат его карнавал, дворник со своим моноклем, Миссисипи со своей собачкой, коралл со своим горшочком, Чудо со своим господом богом должны удалиться с поверхности моря.

У Жозефа Дельтея:

Увы! Я верю в добродетель птиц. Достаточно одного пера, чтобы я умер со смеху.

¹ То же самое я мог бы сказать о некоторых философах и о некоторых художниках: среди последних из старых мастеров достаточно назвать Уччелло, а из современных Сёра, Гюстава Моро, Матисса (в его «Музыке», например), Дерена, Пикассо (наиболее безупречного среди многих других), Брака, Дюшана, Пикабии, Кирико (столь долгое время вызывавшего восхищение), Клее, Ман Рея, Макса Эрнста и — прямо возле нас — Андре Массона.

У Луи Арагона:

Когда в игре наступил перерыв и игроки собрались вокруг чаши пылающего пунша, я спросил у дерева, носит ли оно еще свой красный бант.

Спросите у меня самого—у человека, который не удержался от того, чтобы написать извилистые, безумные строки этого предисловия.

Спросите у Робера Десноса—у того из нас, кто, быть может, ближе других подошел к сюрреалистической истине, кто—в пока еще не изданных произведениях¹ и во многих предпринятых им опытах—полностью оправдал надежды, возлагавшиеся мною на сюрреализм; и я продолжаю ждать от него еще очень многого. Сегодня Деснос *сюрреалистически говорит*, сколько ему хочется. Необычайная ловкость, с которой он облакает в словесную форму внутреннее движение собственной мысли, приводит, доставляя нам огромное удовольствие, к появлению великолепных текстов, которые тут же и забываются, ибо у Десноса есть дела поважнее, чем их записывать. Он читает в самом себе, словно в открытой книге, и нисколько не печется о том, чтобы сберечь эти листки, разлетающиеся по ветру его жизни.

ТАЙНЫ МАГИЧЕСКОГО СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

*Письменное сюрреалистическое сочинение, или
Первый и последний черновик*

Устроившись в каком-нибудь уголке, где вашей мысли будет легче всего сосредоточиться на себе самой, велите принести, чем писать. Расслабьтесь, насколько это в ваших силах, приведите себя в состояние наибольшей восприимчивости. Забудьте о своей гениальности и о своих талантах, равно как и о талантах всех прочих людей. Скажите себе, что литература—это одна из самых печальных дорог, которые к чему-либо могут привести. Начинаяте писать быстро, без всякой заранее намеченной темы,—настолько быстро, чтобы не запоминать и не пытаться перечитать написанного. Первая фраза придет сама собой—вот до чего верен тот факт, что в любой момент внутри нас существует какая-нибудь фраза, совершенно чуждая нашей сознательной мысли и лишь нуждающаяся во внешнем выявлении. Со следующей фразой дело обстоит уже сложнее; не приходится сомневаться, что она одновременно зависит как от нашей сознательной, так и от нашей бессознательной деятельности,—если только допустить, что сам факт написания первой фразы требует хотя бы минималь-

¹ «Новые Гебриды», «Формальный беспорядок», «Траур за траур».

ного сосредоточения нашей способности восприятия. Впрочем, это не должно вас особенно беспокоить, ибо именно здесь по большей части как раз и заключен весь интерес сюрреалистической игры. В любом случае окажется, что пунктуация—вне всякого сомнения—нарушает абсолютно непрерывное течение интересующего нас потока, хотя и кажется, будто она столь же необходима, как и перебирание ладов на звучащей струне. Продолжайте в том же духе, сколько вам вздумается. Положитесь на то, что шепот, который вы слышите, никогда не может прекратиться. Если возникнет угроза остановки из-за совершенной вами ошибки, скажем ошибки по невнимательности,—не колеблясь сходите с этого слишком ясного пути. Сразу же вслед за словом, происхождение которого кажется вам подозрительным, напишите какую-нибудь букву, например букву л, теперь уже обязательно букву л и покончите с произволом, поставив эту букву в начале следующего слова.

Чтобы больше не скучать в компании

Это очень трудно. Не заботьтесь ни о ком и вдруг, неожиданно, когда все ведут себя тихо и мирно, оторвитесь от своих сюрреалистических занятий и, скрестив руки на груди, скажите: «Какая разница, можно заняться чем-нибудь другим, а можно и вообще ничем не заниматься. Жизнь теряет всякий интерес. До чего же просто, меня совершенно не интересует то, что происходит во мне самом!»—или любую другую возмутительную банальность.

Чтобы произнести речь

Нужно записаться накануне выборов в любой стране, которая сочтет возможным дать такого рода консультации. Каждый из нас обладает ораторскими данными—разноцветными нарядами, гирляндами из слов. С помощью сюрреализма такой человек захватит отчаяние—во всем его ничтожестве—прямо на месте преступления. И однажды вечером на эстраде он в одиночку разорвет на клочки вечное небо—эту Медвежью Шкуру. Он столько всего наобещает, что даже если хоть в малой степени выполнит обещанное, то это приведет всех в ужас. Требования целого народа покажутся в его устах мелкими и ничтожными. Он сумеет примирить самых непримиримых противников, внушив им некое тайное желание, которое поднимет на воздух любые отечества. И он добьется этого исключительно тем, что позволит себе вознестись на гребне необъятного слова, исполненного жалости и корчащегося от ненависти. Сам не зная ни малейшей слабости, он будет играть на бархатном ковре, сотканном из всех слабостей в мире. Он станет истинным избранником, и самые нежные женщины будут любить его до исступления.

Чтобы писать фальшивые романы

Кем бы вы ни были, если вам подсказывает сердце, сожгите несколько лавровых листьев и, не стремясь поддержать этот слабый огонек, начинайте писать роман. Сюрреализм даст вам такую возможность; для этого вам придется только перевести стрелку со шкалы «Ясно» на шкалу «Действие» — и дело будет в шляпе. Вот персонажи весьма разношерстного вида: вопрос об именах сведется для вас к вопросу о прописных буквах, и они поведут себя столь же непринужденно по отношению к активным глаголам, как безличное местоимение *il* — по отношению к таким словам, как *pleut*, *у а*, *faut*¹ и т. п. Они, если так можно выразиться, станут командовать этими глаголами, и будьте уверены, что в тех случаях, когда дар наблюдения, размышления и способности к обобщению не сможет принести вам никакой пользы, они сумеют внушить вам множество замыслов, которых раньше у вас не было. Таким образом, будучи наделены небольшим числом физических и нравственных качеств, эти существа, на самом деле мало чем вам обязанные, уже не смогут отклониться от определенной линии поведения, так что вам не надо будет ей заниматься. Так возникает интрига, по видимости, более или менее искусная, шаг за шагом приводящая либо к бурной, либо к спокойной развязке, до которой вам нет никакого дела. Ваш фальшивый роман превосходно притворится романом настоящим; вы разбогатеете, и все тут же признают, что «у вас в котелке что-то есть», потому что это что-то помещается именно там.

Понятно, что совершенно аналогичным способом и при условии полного незнания того, о чем вы станете писать, вы сможете с успехом заняться и фальшивой критикой.

Чтобы обратить на себя внимание женщины, проходящей по улице

Против смерти

Сюрреализм позволит вам проникнуть в смерть, которая есть не что иное, как тайное общество. Он наденет вам на руку перчатку и скроет под ней глубокомысленную букву С, с которой начинается слово Совесть. Не упустите случая составить выгодные завещательные распоряжения; со своей стороны, я прошу,

¹ Безличные французские обороты: идет дождь, имеется, нужно. — Прим. перев.

чтобы меня препроводили на кладбище в грузовом фургоне. И пусть мои друзья до последнего экземпляра уничтожат издание «Рассуждение о Неполноте Реальности».

Язык был дан человеку затем, чтобы он нашел ему сюрреалистическое применение. В той мере, в какой человек стремится быть понятным, ему удастся, с грехом пополам, выразиться и тем самым осуществить некоторые функции — из числа самых примитивных. Говорить, писать письмо — это не составляет для него никакой реальной трудности, лишь бы только при этом он не ставил перед собой цели выше среднего уровня, иными словами — ограничился поддержанием контакта (ради самого удовольствия от поддержания контакта) с кем бы то ни было. Его не волнуют ни те слова, которые должны будут родиться у него в голове, ни та фраза, которая последует за предшествующей ей фразой. На самый простой вопрос он сможет ответить не задумываясь. Не приобретя в общении с другими людьми никаких *тиков*, он сможет — по небольшому кругу тем — высказываться совершенно спонтанно; для этого ему не придется что-либо «семь раз отмерять» или заранее формулировать. Кто мог бы убедить его, будто этот талант к произвольному словоизвержению способен лишь навредить ему при установлении более тонких отношений? На свете нет ничего такого, о чем он не должен был бы говорить, писать сколько душе угодно. Слушать самого себя, читать самого себя может значить только одно — отвергать некую таинственную, чудесную помощь. Я не спешу понять самого себя (конечно! это значит, что я буду понимать себя всегда). Если какая-либо из моих собственных фраз приносит мне в данный момент легкое разочарование, я тотчас же уверяюсь следующей фразе, чтобы искупить вину предыдущей, всячески остерегаясь начинать ее заново или переделывать. Одна только — пусть самая незначительная — потеря дыхания могла бы оказаться для меня роковой. Слова, группы слов, *следующие друг за другом*, вступают между собой в теснейшую связь. И мое дело состоит вовсе не в том, чтобы придавать особое значение одним словам в ущерб другим. Здесь должен включиться механизм чудодейственной компенсации — и он включается.

Этот безусловный язык — который я пытаюсь сделать применимым везде и всегда и который, как мне кажется, пригоден во всех случаях жизни — не только не лишает меня ни одной из присущих мне возможностей, но и, сверх того, наделяет даром исключительной ясности, причем в той именно области, где я этого меньше всего от него ожидал. Я даже решусь утверждать, что он учит меня, и действительно, мне случалось сюрреально употреблять слова, смысл которых я позабыл. Позже я получал возможность убедиться, что такое употребление в точности отвечало их определению. Это позволяет предположить, что мы никогда ничего не «заучиваем», а лишь «выучиваем заново». Есть очень

удачные речевые обороты, которые я освоил именно таким образом. Причем я не говорю в данном случае о *поэтическом осознании предметов*, которое я смог обрести лишь в результате духовного контакта с этими предметами, повторенного множество и множество раз.

Лучше всего формы сюрреалистического языка подходят для диалога. В диалоге две мысли сталкиваются лицом к лицу; в то время как первая из этих мыслей находится в процессе раскрытия, вторая как бы занимается ею, но как она ею занимается? Предположить, что она включает ее в себя,—значит допустить, что в течение какого-то времени она способна целиком жить этой другой мыслью,—а это весьма маловероятно. И действительно, внимание, которое она ей уделяет, носит совершенно внешний характер; она располагает лишь одной возможностью—одобрить или осудить эту вторую мысль, чаще всего—осудить со всей почтительностью, на которую только способен человек. К тому же подобный способ языкового общения не позволяет даже и приблизиться к сути предмета. Поскольку мое сознание находится во власти желания, которое оно не способно отвергнуть в приемлемой форме, оно воспринимает чужую мысль как мысль враждебную; в обычном разговоре оно почти всегда «ловит» эту мысль на отдельных словах, отдельных образах, к которым та прибегает; искажая эти слова и образы, оно позволяет мне использовать соответствующую реплику к своей собственной пользе. Все это настолько верно, что при некоторых умственных расстройствах, когда нарушенные сенсорные реакции полностью начинают руководить вниманием больного, тот, продолжая отвечать на вопросы, оказывается способен уловить лишь последнее сказанное ему слово или последнюю часть сюрреалистической фразы, след которой он обнаруживает в своем сознании:

«Сколько лет вам?—Вам». (*Эхолалия*)

«Как ваше имя?—Сорок пять домов». (*Симптом Гансера, или ответы в сторону*)

Не существует ни одного разговора, в котором не происходило бы что-либо подобное такой вот неразберихе. Временно скрыть ее от самих себя позволяет нам одно лишь стремление к общению, которое здесь проявляется, и устойчивая привычка к нему. Точно так же величайшим недостатком любой книги является ее постоянный конфликт с сознанием лучших, я имею в виду—самых требовательных читателей. В том весьма коротком диалоге между врачом и душевнобольным, который я только что вообразил, верх одерживает именно больной. Причина в том, что своими ответами он как бы навязывает себя вниманию врача, который его исследует, а также и в том, что вопросы задает не он. Значит ли это, что именно его мысль в данный момент оказывается более сильной? Возможно. Ибо он свободен не принимать более в расчет ни своего возраста, ни своего имени.

Поэтический сюрреализм, которому я посвятил настоящее исследование, до сегодняшнего дня пытался восстановить абсолютную истину диалога путем освобождения обоих собеседников от долга взаимной вежливости. Каждый из них просто-напросто ведет свой собственный монолог, не пытаясь при этом извлечь какого-либо особого диалектического удовольствия, ни тем паче ввести в заблуждение своего партнера. При этом наши высказывания отнюдь не имеют целью, как обычно бывает, развить какой-либо — пусть даже самый ничтожный — тезис, они бесцельны настолько, насколько это возможно. Что же касается ответа, который они вызывают, то он в принципе никак не затрагивает самолюбия говорящего. Его слова, его образы служат лишь трамплином для сознания слушающего. Именно таким образом должны восприниматься страницы «Магнитных полей» — этого первого чисто сюрреалистического произведения, — объединенные под заголовком «Барьеры», где мы с Супо предстаем в виде таких безучастных собеседников.

Тем, кто пристрастился к сюрреализму, последний не позволяет оставить его, когда вздумается. Есть веские основания полагать, что он воздействует на сознание подобно наркотикам; подобно наркотикам, он формирует в человеке некую устойчивую потребность и может спровоцировать его на ужасные вспышки. Если угодно, это еще один, сугубо искусственный рай, и тяга к нему подлежит бодлеровской критике в той же мере, что и тяга к любому другому наркотику. Вот почему анализ загадочных эффектов и необыкновенных наслаждений, которые он может доставить (многими своими сторонами сюрреализм предстает как *новый порок*, который, похоже, не должен быть привилегией нескольких избранных; подобно гашишу, он предназначен для удовлетворения всех утонченных натур), не может не найти себе места в этой работе.

1° С сюрреалистическими образами дело обстоит так же, как и с образами, навеянными опиумом, — с образами, которые человек не вызывает в себе сам, но которые «являются к нему совершенно произвольно, деспотически. Он не может от них освободиться, ибо его воля бессильна и более не может управлять его способностями»¹. Остается узнать, а «вызываем» ли мы вообще образы в своем сознании. Если придерживаться, как я это делаю, определения, данного Реверди, то преднамеренное сближение того, что он называет «удаленными друг от друга реальностями», представится совершенно невозможным. Сближение либо происходит, либо не происходит, вот и все. Со своей стороны, я самым формальным образом отрицаю, что у Реверди образы, подобные следующим:

¹ Бодлер.

Песня плыла по теченью ручья¹,

или:

День развернулся как белая скатерть²,

или:

Мир возвратился в мешок³,—

содержат хоть малейшую степень преднамеренности. На мой взгляд, ошибочно считать, будто в данном случае «разум уловил связи» между двумя наличествующими реальностями. Для начала скажем, что сознательно он вообще не уловил ровным счетом ничего. Тот особый свет, *свет образа*, к которому мы оказываемся столь глубоко восприимчивы, вспыхивает в результате своего рода случайного сближения двух элементов. Вся ценность образа зависит от красоты той искры, которую нам удалось получить; эта искра, следовательно, зависит от разности потенциалов двух проводников. Если такая разность чрезвычайно мала, как это имеет место при сравнении⁴, то искры не возникает. Так вот, на мой взгляд, человек абсолютно не властен сознательно осуществить сближение двух столь удаленных друг от друга реальностей. Этому препятствует принцип ассоциации идей, каким мы его знаем. В противном случае нам пришлось бы вернуться к искусству эллипсиса, которое Реверди отвергает наравне со мной. Вот почему приходится предположить, что оба элемента, составляющие образ, не выводятся один из другого с помощью разума и с целью создания искры, но что они суть одновременно возникающие продукты деятельности, которую я называю сюрреалистической, между тем как разум ограничивается простой фиксацией и определением достоинств этого лучезарного феномена.

И подобно тому, как от степени разреженности газа зависит время существования электрического разряда, сюрреалистическая атмосфера, созданная средствами механического письма, которое я попытался сделать общедоступным, в высшей мере способствует созданию наипрекраснейших образов. Можно даже сказать, что в процессе этого головокружительного движения образы оказываются для разума единственными путеводными вехами. Мало-помалу разум убеждается в высшей реальности этих образов. Поначалу он их только терпит, однако вскоре замечает, что они льстят рассудку, углубляют его познания. Он осознает

¹ Из стихотворения «Неожиданность свыше», входящего в сборник «Овальное слуховое окно» (1916).— *Прим. перев.*

² Из стихотворения «Сосулька», входящего в сборник «Пеньковые галстуки» (1922).— *Прим. перев.*

³ Из стихотворения «Тень стены», входящего в сборник «Шиферные кровли» (1918).— *Прим. перев.*

⁴ Ср. образ у Жюль Ренара.

безграничность того пространства, в котором проявляются его желания, пространства, где любые за и против все время взаимно уничтожаются и где собственная непосвященность его не подводит. Он ступает вперед, ведомый этими образами, которые чаруют его и едва дают время остудить жар своих пальцев. Это—прекраснейшая из всех возможных ночей, *ночь зарниц*; рядом с ней даже сам день—это ночь.

Наличие бесчисленных разновидностей сюрреалистических образов потребовало бы классификации, которую в настоящее время я не собираюсь предпринимать. Группировка этих образов по их специфическим признакам увела бы меня слишком далеко; я главным образом хочу указать лишь на их общие особенности. Я не собираюсь скрывать, что, по моему мнению, самым сильным является тот образ, для которого характерна наивысшая степень произвольности и который труднее всего перевести на практический язык—либо потому, что в нем содержится огромная доза совершенно явной противоречивости, либо потому, что один из его элементов прелюбопытнейшим образом отсутствует, либо потому, что, заявляя о своей сенсационности, он в конечном счете обнаруживает полнейшую банальность (так, словно резко сдвигаются ножки циркуля), либо потому, что дает самому себе совершенно смехотворное *формальное* обоснование, либо потому, что имеет галлюцинаторную природу, либо потому, что он совершенно естественно облекает абстрактные явления в маску конкретности (или наоборот), либо потому, что он построен на отрицании какого-нибудь простейшего физического свойства, либо потому, что вызывает смех. Вот по порядку несколько примеров:

*Рубин шампанского. Лотреамон*¹

*Прекрасно, как закон прекращения развития грудной клетки у взрослых, чье естественное стремление к росту не связано с количеством молекул, которые усваивает их организм. Лотреамон*².

Церковь вздыбилась, как колокол звенящий. Филипп Супо.

*Селяви приснился сон, будто ночью на газон карлик вышел съесть батон. Робер Деснос*³

*На мосту убаюкивала себя капля росы с кошачьей головой. Андре Бретон*⁴.

Чуть слева, в угаданном мною небосводе, я замечаю—да нет, конечно же, это всего лишь запах крови и убийства—

¹ Выражение из книги «Песни Мальдорора» (Песнь шестая).— *Прим. перев.*

² Цитата из той же книги (Песнь пятая).— *Прим. перев.*

³ Цитата из 34-го фрагмента, входящего в цикл «Рроз Селяви» (1922—1923).— *Прим. перев.*

⁴ Усеченная цитата из стихотворения «Под взглядом божеств», входящего в сборник «Земной свет» (1923).— *Прим. перев.*

бриллиант, отполированный потрясениями свободы. Луи Арагон.

Львы были свежи

В полыхавшей глуши. Роже Витрак¹

Цвет чулок женщины не обязательно похож на цвет ее глаз, что побудило одного философа—которого не стоит здесь называть—сказать: «У головоногих больше оснований ненавидеть прогресс, нежели у четвероногих». Макс Мориз.

1° Хотите вы того или нет, но во всем этом хватает материала, чтобы удовлетворить многие потребности разума. По-видимому, все приведенные образы свидетельствуют о том, что разум созрел для чего-то большего, нежели те невинные радости, которыми он привык довольствоваться. Это единственный доступный для него способ обратить себе на пользу то абсолютное число идеальных событий, которые его отягощают² Все эти образы свидетельствуют об обычном для него расточительстве и проистекающих отсюда неудобствах. Будет совсем неплохо, если в конце концов они приведут его в полное замешательство, ибо привести разум в замешательство—значит заставить его почувствовать собственную неправоту. Приведенные мною фразы весьма способствуют этому. Однако, вкушая от этих фраз, разум приходит к убеждению, что находится на *верном пути*; сам себя он не смог бы обвинить в словесных уловках; ему нечего опасаться, ибо, помимо прочего, он кичится своей способностью объять все, что угодно.

2° Дух, погружившийся в сюрреализм, заново, с восторгом, переживает лучшую часть своего детства. Это немного напоминает ощущение достоверности, испытываемое тонущим человеком, когда менее чем за минуту в его сознании проходят все непреодолимые препятствия, с которыми он столкнулся в своей жизни. Мне скажут, что все это не очень-то утешительно. Однако я и не собираюсь утешать тех, кто мне это скажет. Детские, а также и некоторые другие воспоминания возбуждают ощущение неустроенности, а следовательно, и *неприкаянности*, которое мне кажется самым плодотворным из всех ощущений. Быть может, именно детство более всего приближается к «настоящей жизни» — детство, за пределами которого у человека, кроме пропуска, остается всего лишь несколько контрамарок, детство, где, между прочим, все благоприятствовало полному, лишенному малейшего риска обладанию самим собой. Похоже, что благодаря сюрреализму такие возможности возникают вновь. Все происходит так,

¹ Из стихотворения «Говорит косноязычный», включенного в сборник «Ночные жестокости» (1927).— *Прим. перев.*

² Не забудем, что, по выражению Новалиса, «существуют цепочки идеальных событий, развивающихся параллельно с событиями реальными. Люди и обстоятельства обычно нарушают идеальный ход событий так, что он кажется несовершенным; последствия этих событий равным образом оказываются несовершенными. Так случилось с Реформацией; взамен протестантизма явилось лютеранство».

словно мы опять устремляемся к своему спасению или же к своей гибели. Погрузившись во мрак, мы еще раз переживаем сокровенное чувство ужаса. Слава богу, пока это всего лишь Чистилище. С содроганием проходим мы через области, которые оккультисты именуют *опасными зонами*. По своему собственному следу я пускаю подстерегающих меня чудовищ; до времени они не питают по отношению ко мне слишком уж злых намерений, и, пока я их страшусь, я еще не погиб. Вот «слоны с женскими головами и летающие львы», которых когда-то мы с Супо ужасно боялись повстречать, а вот и «растворимая рыба», которой я побаиваюсь и до сих пор. Растворимая рыба, да ведь растворимая рыба—это я сам, я родился под знаком Рыб, а человек растворим в своих собственных мыслях! Флора и фауна сюрреализма поистине неизъяснимы.

3° Я не верю, что в ближайшем будущем сможет возникнуть сюрреалистический штамп. Черты, общие для всех сюрреалистических текстов, к числу которых принадлежат как те, которые я только что приводил, так и многие другие, и способные раскрыться перед нами лишь в результате строгого логического и грамматического анализа, отнюдь не препятствуют дальнейшему развитию сюрреалистической прозы. Убедительным тому доказательством служат истории, составляющие продолжение данной книги и возникшие в ходе многочисленных опытов, которым я предавался в продолжение последних пяти лет и большую часть из которых я имею слабость считать до предела сумбурными. По этой причине я не думаю, что они могут послужить сугубо достойными или сугубо недостойными примерами тех преимуществ, которые сюрреализм способен представлять в глазах читателей.

К тому же сюрреалистические средства требуют дальнейшего развития. Чтобы извлечь из некоторых ассоциативных форм требуемый эффект неожиданности, годится буквально все. В этом смысле коллажи Пикассо и Брака играют ту же роль, что и вкрапление любого общего места в литературное произведение, отличающееся крайней утонченностью стиля. Более того, позволительно будет назвать поэмой текст, полученный путем самого что ни на есть произвольного соединения (станем при этом, если угодно, соблюдать синтаксические правила) различных заголовков и их фрагментов, вырезанных из газет:

ПОЭМА

Взрыв смеха

Сапфира на острове Цейлон

**Самые изящные соломенные шляпки
ИМЕЮТ ВИД ПОБЛЕКШИЙ
ПОД ЗАМКОМ**

на одинокой ферме

со дня на день
обостряется
наслаждение

**Проезжая дорога
приведет вас на край неизведанного**

кофе

расхваливает в своих интересах
ЕЖЕДНЕВНОГО СОЗДАТЕЛЯ ВАШЕЙ КРАСОТЫ

МАДАМ,

пара
шелковых чулок
нет

Прыжок в пустоту
ОЛЕНЬ

Прежде всего любовь
Все могло бы недурно уладиться
ПАРИЖ ЭТО БОЛЬШАЯ ДЕРЕВНЯ

Следите:
Огонь тлеет
МОЛИТВА
о хорошей погоде

Знайте, что
ультрафиолетовые лучи
выполнили свою задачу
быстро и хорошо

ПЕРВАЯ БЕЛАЯ ГАЗЕТА СЛУЧАЙНОСТИ Станет красной

Бродячий певец
ГДЕ ОН?

в памяти
в своем доме
на балу пылких

Я делаю
танцуя
то, что сделано, то, что будет сделано

Примеры можно умножать. Сюда можно было бы привлечь театр, философию, науку, критику. Однако спешу добавить, что будущие приемы сюрреалистической *техники* меня не интересуют.

Весьма важными представляются мне также ¹ — я уже в доста-

¹ Я позволю себе сделать несколько замечаний по поводу понятия ответственности как таковой, а также по поводу некоторых соображений судебной медицины, устанавливающей степень ответственности личности: полную ответственность, снятие ответственности, частичную ответственность (*sic*); как ни трудно мне вообще признать существование какого бы то ни было принципа виновности, я все же не прочь был бы узнать, как будут *судимы* те первые преступные акты, сюрреалистический характер которых не сможет вызвать ни малейшего сомнения. Будет ли подсудимый оправдан или же дело ограничится тем, что суд примет во внимание смягчающие вину обстоятельства? Жаль, что преступления, совершенные в печати, больше не считаются наказуемыми, в противном случае мы вскоре оказались бы свидетелями примерно такого процесса: обвиняемый опубликовал книгу, посягающую на общественную мораль; на основании жалобы, поданной несколькими «наиболее уважаемыми» из его сограждан, он обвиняется также и в клевете; кроме того, против него выдвинуты и многие другие тяжкие обвинения, такие, например, как оскорбление армии, подстрекательство к убийству, к насилию и т. п. Впрочем, обвиняемый немедленно соглашается со всеми этими обвинениями и «клеимит» большую часть высказанных идей. В свою защиту он выдвигает лишь тот довод, что он не рассматривает себя в качестве автора собственной книги, поскольку последняя должна рассматриваться как сугубо сюрреалистическое произведение, исключаящее сам вопрос о достоинствах или провинностях подписавшего ее человека; он заявляет, что просто снял копию с документа, не высказав по его поводу никакого личного мнения, и что инкриминируемый текст чужд ему по меньшей мере настолько же, насколько и самому Председателю Суда.

То, что справедливо по отношению к акту публикации той или иной книги, станет справедливым и по отношению ко множеству других поступков в тот самый день, когда сюрреалистические методы сумеют снискать себе некоторое расположение. В этом случае какая-то новая мораль должна будет занять место существующей морали, которая является источником всех наших бед.

точной степени дал это понять — различные приложения сюрреализма к области практического действия. Разумеется, я совершенно не верю в пророческую силу сюрреалистического слова. «Мое слово — это оракул»¹: да, конечно, *в той мере, в какой я сам этого хочу*, но что же является самим оракулом?² Людское благоговение перед ним не может меня обмануть. Сюрреалистический глас, потрясавший Кумы, Додону и Дельфы, — это всего лишь тот самый голос, который диктует мне наименее гневные из моих речей. Мое время не должно совпадать с его временем; каким образом этот глас сумел бы помочь мне разрешить детскую проблему моей собственной судьбы? К несчастью, я притворяюсь, будто действую в мире, где я должен (если хочу принять в расчет его указания) прибегнуть к услугам переводчиков двух различных типов: одни станут переводить мне его изречения, а другие, которых невозможно найти, станут внушать моим собратьям мое собственное представление об этом мире. В конце концов, черт побери, каких действий ждете вы от меня в этом мире — в этом современном мире, — где я переживаю то, что переживаю (не пытайтесь даже и разобраться в этом)? Быть может, сюрреалистический голос и умолкнет, я больше не расположен подсчитывать собственные потери. Я больше не стану — какой бы малостью это ни показалось — подсчитывать свои годы и дни. Я уподоблюсь Нижинскому, которого в прошлом году привели на представление труппы «Русский балет» и который даже не понял, где он находится. Я буду одинок, совершенно одинок в себе самом, безразличен ко всем балетам в мире. Все, что я сделал все, чего я не сделал, — все это я отдаю вам.

Отныне я испытываю громадное желание со снисхождением взирать на различного рода научные мечтания, в конечном счете совершенно непристойные во всех отношениях. Беспроволочный телеграф? Прекрасно. Сифилис? Пожалуйста. Фотография? Нисколько не возражаю. Кинематограф? Браво затемненным залам.

¹ Цитата из книги А. Рембо «Лето в аду» (1873). Глава «Дурная кровь».
Прим. перев.

² И все же, и все же... Здесь нужна полная ясность. Сегодня, 8 июня 1924 года, около часа дня какой-то голос шепнул мне: «Бетюн, Бетюн». Что это значило? Я ничего не знаю о Бетюне и имею весьма приблизительное представление о местоположении этой точки на географической карте Франции. Бетюн мне ровным счетом ни о чем не напоминает, даже об известной сцене из «Трех мушкетеров». Мне следовало бы поехать в Бетюн, где, возможно, со мной что-то и случилось; поистине, это было бы проще всего. Мне рассказывали, что у Честертона в одной книге речь идет о сыщике, который ищет в городе одного человека, ограничиваясь при этом тем, что сверху донизу обшаривает дома, во внешнем виде которых есть какая-нибудь слегка необычная деталь. Эта система ничуть не лучше любой другой. Точно так же в 1919 году Супо заходил как можно в большее число домов и спрашивал у консьержки, не здесь ли живет Филипп Супо. Я полагаю, он не удивился бы, получив положительный ответ. Он постучался бы и у своей собственной двери.

Война? Мы здорово тогда посмеялись. Телефон? Алло, я вас слушаю. Молодежь? Изумительные седые волосы. Попробуйте заставить меня сказать спасибо: «Спасибо». Спасибо... Если толпа с превеликим почтением относится к тому, что является, в собственном смысле слова, лабораторными исследованиями, то лишь потому, что они завершаются изготовлением какой-нибудь машины или открытием сыворотки, в получении которых эта толпа считает себя заинтересованной самым непосредственным образом. Она не сомневается в том, что ученые хотели улучшить ее судьбу. Я не знаю, что в точности составляет идеал ученых-гуманитариев, однако мне не кажется, что идеал этот включает в себе хоть сколько-нибудь значительную долю доброты. Разумеется, я говорю о настоящих ученых, а не о всевозможных популяризаторах, запасшихся дипломами. В этой, как и во всех других областях я верю в возможность чистой сюрреалистической радости для человека, который, зная о постоянных неудачах всех прочих людей, тем не менее не считает себя побежденным, исходит из того, из чего хочет исходить, и, следуя совершенно иным путем, нежели путь *разума*, достигает того, чего может достигнуть. Я готов сознаться, что любой образ, которым он сочтет уместным обозначить этот путь и который, возможно, принесет ему общественное признание, сам по себе мне совершенно безразличен. Не может ввести меня в заблуждение и тот материал, с которым он имеет дело: какая разница между его стеклянными трубками и моими металлическими перьями... Что же касается его метода, то он не лучше и не хуже моего собственного. Однажды мне привелось наблюдать за работой одного изобретателя пяточных кожных рефлексов; он без передышки манипулировал своими подопечными, однако его занятия весьма отличались от того, что принято называть «обследовани-ем»; *было ясно, что он не руководствуется абсолютно никаким планом*. Время от времени, не выпуская из рук иглы, он отпускал туманные замечания, в то время как его молоточек продолжал свою безостановочную беготню. Что же до лечения больных, то он оставлял другим это пустое занятие. Он целиком отдавался своей священной лихорадке.

Сюрреализм, как я его понимаю, возвещает о нашем абсолютном *нонконформизме* с такой силой, что отпадает сам вопрос о возможности его привлечения — в качестве свидетеля защиты — к судебному процессу над реальным миром. Напротив, он способен оправдать лишь то состояние полнейшего распада, которого мы надеемся достичь в этом мире. В этом отношении глубоко симпатичны дистракция женщины у Канта, дистракция винных кислот Пастером, дистракция частиц Кюри. Этот мир лишь в весьма относительной степени отвечает требованиям нашей мысли, и случаи, подобные приведенным, до настоящего времени представляли собой лишь наиболее примечательные эпизоды в той войне за независимость, в которой я имею честь участвовать. Сюрреализм —

это тот «невидимый луч», который позволит нам однажды одержать победу над противником. «Ты больше не дрожишь, скелет». Нынешним летом розы стали голубыми, а леса стеклянными. Земля, задрапированная своим зеленым покровом, производит на меня не больше впечатления, чем какое-нибудь привидение. Жить или больше не жить — вот, поистине, воображаемые решения¹. Существование — в иных краях.

1924

АНРИ БАРБЮС

ЗОЛЯ В 1932 ГОДУ

А что же мы?

Ныне, когда мы являемся свидетелями упадка целого общества, присутствуем при агонии целой международной империи, сама жизнь Золя звучит как вполне определенный призыв.

Действительность социальна. Социальное заполняет всю ее без остатка. Социальная декорация поглощает личность совершенно так же, как во время войны. Факты налицо, война налицо: перед нами решающий кризис, кризис конца, который давно уже был предсказан людьми гениальными и, в течение нескольких последних лет, продолжает предсказываться многими здравомыслящими людьми, попытавшимися, насколько это было в их силах, звонить во все колокола.

Какая другая драма более, чем эта, всеобщая и в то же время личная драма, может сильнее захватить нас, «работников умственного труда», которые одновременно являются и актерами, и фотографиями своей эпохи и ремесло которых состоит в том, чтобы говорить во весь голос? Какое значение отныне могут сохранить в наших глазах теории божественного права поэта, диктатуры красоты, теории об искусстве как об источнике развлечений для аристократов духа или для толпы, об искусстве как средстве ухода и бегства от действительности?

Каждая личность, что бы она собой ни представляла, ценна прежде всего своей социальной полезностью. Каждого встречного мы можем спросить лишь об одном: «Чему он служит?» И точно такой же вопрос встает перед нами, когда мы оказываемся перед произведением искусства. Чему оно служит? Чему оно служит перед лицом бедствий и надежд своей эпохи?

Однако старая идиллическая догма — искусство для искусства — не умерла. Скажем больше: она воскресла. Она все еще

¹ Скрытая цитата из книги А. Жарри «Деяния и мнения доктора Фаустролля, патафизика» (1898). Книга вторая, глава VIII. — *Прим. перев.*

затемняет сознание писателей, ибо, подобно всем обещавшим догмам, облеклась в смягченные, усовершенствованные, с виду приличные формы. Она продолжает существовать в целостности и сохранности в тех случаях, когда отвергают политику, являющуюся составной частью современной жизни, то есть отбрасывают наиболее эффективную силу во всеобщем жизненном процессе. (Экономические факты в основе, политика в итоге—такова историческая реальность.)

Служить какому-либо делу, приносить пользу обществу иначе, нежели осеняя людей красотой или растрачивая их время на пустые игры,—вот главная обязанность, которая позволит отличить новых людей среди бесконечного множества самых разнообразных художников.

К тому же это требование выдвигает перед нами сама действительность во всем ее величии, действительность живая, подобная некоей машине, лицом к лицу с которой мы находимся. Мы не в состоянии от нее отмахнуться.

Мы поставлены перед той самой проблемой, которая в конце концов завладела и Золя; в частности, мы сталкиваемся с теми же трудностями, что и он, однако находимся при этом в гораздо более трагичных условиях. У новых людей меньше досуга, зато они сталкиваются с большим числом прямых требований и принудительных обязательств.

В этом исследовании, опираясь на представление о последовательных исторических достижениях идеологии, я набросал простейшую схему прогресса человеческого духа, характеризующую отношения между человеком и природой. Я утверждал, что прогресс этот заключался во все возрастающем, как по охвату, так и по частоте, применении позитивного метода, который все более и более строго направлял грандиозное шествие человечества, на ощупь движущегося в сторону всего конкретного и земного.

Это—расширяющаяся власть разума над миром вещей, покорение им неизведанных областей и преодоление собственных заблуждений, это—победа человека и поражение богов и идолов, как истинных, так и вымышленных.

И в то же время это—безостановочное наступление на других людей, носителей и сеятелей невежества и предрассудков, на всяческих казуистов и вступивших с ними в сговор проповедников материальной выгоды, которые препятствовали освобождению человечества, используя для этого любое оружие, любой яд.

Мы видели, что разум и абстрагирование, действуя в пространстве чистого мышления, обретают существование лишь постольку, поскольку способны в точности соответствовать реальным вещам; мы видели, что это необузданные силы, которыми трудно управлять, поскольку они могут действовать втуне, но которыми тем не менее мы должны овладеть, не позволяя им отрываться от своей конкретной основы и выходить из-под ее контроля. Многие

физические тела, даже звезды, были открыты на основании одних только математических вычислений. Гениальное воссоединение двух начал, до той поры разлученных, которое Гумбольдт назвал догадкой об их единообразии и которое может служить формулой Открытия как такового, основывается на данных нашего непосредственного опыта, но также и на нашей способности к рационально-спекулятивному мышлению, а потому любые философские системы, включая и марксизм, представляют собой род интеллектуальной машинерии: машина послушна нам при условии, что мы сами послушны машине.

Мы видели также, что сама борьба, в которую мы вовлечены, четко подразделяет людей на две группы — на тех, кто цепляется за установленный порядок, и на тех, кто стремится разрушить его и переделать; мы видели, что, каковы бы ни были намерения, вкусы, ухищрения и уловки людей, говорящих от имени «золотой середины», они в конце концов (даже в силу простой инерции) всегда вынуждены примкнуть к одной из борющихся партий, стоит им только окунуться в общественную жизнь. Не существует золотой середины. Не существует беспартийных.

В истории литературы мы могли проследить поступательное развитие духа научности, проделавшего путь от романтизма, с его расплывчатой реалистичностью и с его бунтом против застывших, словно архитектурные сооружения, классических правил, к практическому, сугубо объективному реализму, а затем и к натурализму с его частичной научностью (он научен в своих документальных основах, научен по своим физиологическим задачам и по общему духу, но остается романтическим в сфере постижения мира как целого).

Мы находимся в конце этой эволюции. Она остановилась на нас. Но должна ли она останавливаться?

Наша позиция не должна будет зависеть от каких бы то ни было лозунгов, обусловленных предвзятой точкой зрения, ибо речь идет о слишком значительных, слишком серьезных вещах, не допускающих искусственных решений. Эти позиции могут проистекать лишь из нашего положения художников-наблюдателей, из наших убеждений, убеждений людей, которые смотрят на мир открытыми глазами.

Наше дело, говорят художники, изображать действительность нашего времени. Пусть так. Присоединимся к этой формуле, она всегда верна. Однако уточним: нужно изображать *всю действительность*, так чтобы ни один из ее существенных аспектов не остался в тени. Сказанное не значит, будто мы требуем энциклопедических знаний буквально обо всем — это было бы непомерным требованием; это значит, что мы требуем ясного взгляда на вещи.

С точки зрения того времени и пространства, в котором мы живем, наше воспитание может считаться законченным. Под воспитанием же будем понимать не множество разнообразных

познаний, но способность судить о предметах. Слишком долго писатели блистали своим невежеством. Хватит с нас литераторов, старательно пытающихся открыть Америку, по слогам разбирающих азбуку причин и следствий, замыкающихся в риторическую башню своей индивидуальности или предающихся приятному и нескончаемому переживанию своей неудовлетворенности, патетически перебирающих собственные сомнения и колебания. Действительность и наше будущее — здесь, перед нами, они касаются нас совершенно непосредственно. Существует множество конкретных проявлений этой действительности, но под ними залегают великие и простые линии.

Литература — это искусство искусств. Ее невозможно сравнить ни с каким другим искусством. Все прочие искусства специализированы, она — нет. Они просты, она — синтетична. Она охватывает и обнимает их все без исключения. Прогресс знаний и разума обогащает ее самым непосредственным образом, все накопленные знания воздействуют на литературу. Она широко раскрыта навстречу этому знанию.

Изображать действительность во всей ее полноте — такая задача предполагает понимание, осознание современных процессов.

Эта действительность состоит отнюдь не из одних только индивидов, запертых в собственной индивидуальности, она состоит также из масс. Именно общество, именно человеческое целое заподняет собой мир. Это значит, что действительность подчиняется не только тем законам, которые управляют индивидуальными страстями и действиями в границах индивидуальной судьбы, она подчиняется законам, управляющим коллективами и воздействующим на каждого отдельного человека в силу существования определенного социального механизма, в силу реального положения человека в мироздании. И коль скоро наша роль как художников состоит в том, чтобы рассматривать жизнь в ее патетических аспектах, мы оказываемся вовлечены в коллективную драму.

Тем самым индивидуальные драмы превращаются в своего рода мелкие игры внутри коллективной драмы. Повторим еще раз: чтобы постичь истину, мы должны, даже рассматривая какое-либо частное действие, найти его место в рамках действия коллективного, такого действия, которое способно изменить облик мира и от которого зависит сама судьба человеческого рода.●

Система индивидуального обогащения, управлявшая миром до последнего времени, привела лишь к тому, что каждая страна оказалась окружена множеством пропастей. Война, в самых разнообразных ее формах, назревает на всех границах. Повсюду — тарифы, вооружения, рост цен, фашизм (то есть полицейская и террористическая фаза агонии империализма), лживая, напоминающая пародию пропаганда, которая стремится скрыть и запутать социальный вопрос, выкрикивая громкие слова и распространяя

реформистские иллюзии, с тем чтобы сохранить угнетение и эксплуатацию человека человеком. Капитализм=эгоизм, национализм, анархия, война, саморазрушение.

Возможно ли—пусть даже частично—описать и объяснить современное общество (описать и объяснить для честного художника—это одно и то же), не показав при этом упадка общества буржуазного, упадка буржуазного владычества, варварского и разрушительного использования достижений цивилизации, его бессилия сопротивляться глубинным течениям экономического рока, а также и тому потоку, который всех нас захлестывает? Мыслимо ли сделать это, не показав, что любые возможности обновления и возрождения таятся в необъятных человеческих массах, до сего времени находившихся в подчинении? «Спасение только в народе»,—писал Золя в своих рабочих заметках более тридцати лет тому назад. Обретем же свое собственное место в рамках великой позитивной, материалистической традиции и повторим—усилив и подчеркнув их—слова последнего из наших великих учителей: «Спасение только в международном пролетариате и его организации».

Вокруг нас литература ищет себя. Однако она найдет себя лишь на стезе, проложенной тем самым человеком, к которому мы ныне приблизились; она найдет себя за той точкой, на которой он был остановлен смертью, на том прекрасном пути, который он наметил, когда превратил литературу в нечто земное. Двигаясь от одного ограниченного реализма к другому ограниченному реализму, мы придем в конце концов к реализму полному, который и станет нашим собственным реализмом. Искусство, воздвигнутое на столь полной и логически обоснованной базе, будет истинно социальным, истинно революционным искусством.

Литература ищет себя. Многие из нас неоднократно разоблачали то разложение, до которого она дошла, в точности отражающее разложение правящего класса, которому она служит.

Разумеется, это блистательное разложение, изобилующее талантами и мастерством, насыщенное роскошью и утонченностью, увенчанное элегантнейшими формами скептицизма.

Эта модная литература наделена всеми болезненными пороками, свойственными декадансу. Салонный свержанализ, свержимпрессионизм на манер кодака и стенографии, атмосфера выставки, различные ребусы и дух иронии, изображение исключительных случаев и создание неподражаемых произведений, эгоизм, утонченность, беспочвенные абстракции, пессимизм, реакция. О эпигоны Стендаля, карикатуры на Достоевского, иезуитская психология, бумажная философия, хирургия булавочных уколов, ученое невежество, погребальные церемонии! Модные произведения, которые, подобно нелепым творениям затейников с бульварных подмостков, вызывают самое обидное из обвинений—в том, что они совершенно неинтересны. (В самом деле, чем может

привлечь нас раздробленный, ничтожный духовный мир и мелкие проделки жалкого, ненормального чудака, вечного героя книг, задерживающих наше внимание одними только эффектами в духе Барнума?) Все эти искусственные и мелкие ухищрения вызывают лишь безмерную скуку, непреодолимую зевоту; они требуют резкой критики, которая опрокинет и сметет все это искусство, и без того уже лежащее в обломках.

Кроме того, существует литературный реформизм. Буржуазный либерализм центра или «левой» разыгрывает свою собственную комедию. Ныне, более чем когда бы то ни было, мы переживаем эпоху псевдосистем, именующих себя неосистемами.

Вот неонатурализм, иначе называемый «популизмом». Он претендует на возрождение старой боевой формулы затем, чтобы применить ее в новых условиях. На самом же деле, нарядив эту формулу в слишком широкие одежды, он делает ее смешной, приторной, бесплодной, пошлой.

За счет чего же этот, запоздавший на шестьдесят лет псевдонатурализм, жалкое подобие некогда смелой формулы, всерьез способен возвыситься над всем прочим, за счет чего — помимо критических замечаний в чужой адрес и собственного единственного ясного догмата веры, сводящегося к раздаче титулов вождей школы, — способен он утвердить себя? Не в том ли здесь дело, что просто-напросто к бесполезному скоплению буржуазных литераторов присоединилась своего рода пожарная команда, к черту посылающая социальный вопрос и готовая, при нужде, побрызгать на вулканы?

Никакая приблизительность больше недопустима. Нам нужна ясная цель, отвечающая тому ультиматуму, который предъявляет всеобщее будущее человечества. Поначалу все усилия реалистов и натуралистов были направлены на то, чтобы привести роман в согласие с наукой и освободить его из-под ига буржуазной морали (в те времена за такое освобождение приходилось бороться). Теперь же надо привести роман в согласие с научной моралью, столь же точной, как и метрическая система.

Я стою здесь исключительно на точке зрения литературы и рассматриваю роль литератора как такового. Я не ставлю наше художественное кредо в зависимость от кредо политического. Однако само углубление в действительность, по каким бы путям оно ни шло, всегда и неизбежно приводит к одинаковым выводам. Поэтому все, кто работает ради торжества позитивной истины, работают в параллельных направлениях.

Мы не можем не работать параллельно с революционными политическими партиями не потому, что подчиняемся заранее заготовленному лозунгу, а потому, что вырабатываем о действительности одинаковое, точное и ясное, представление. Здесь нет никакой зависимости, здесь есть параллелизм. С политикой дело обстоит совершенно так же, как и с наукой. Ученый повинует только самому себе. Ни он не является нашим

вассалом, ни мы не являемся его вассалами. Однако в той мере, в какой он вырабатывает определенный метод, выявляет и проясняет сущность вещей, все глубже и глубже проникает в мир природы и в мир человеческого мышления, в той мере, в какой он борется против различных предрассудков и идолов, он открыто работает в том же самом направлении, что и мы, и потому, подобно нам, является революционером. Ученый говорит именно от лица ученого, когда устами д-ра Вересаева восклицает по поводу гиганта-пролетария, пригвожденного к кресту: «Не может найтись лекарства для ран, пока из них не вынуты гвозди!»¹

Да, литература должна оставаться литературой. Мы с этим согласны. Художник должен обращаться к жизни. Он должен постигать и выражать человека и мир его переживаний. Его темперамент и его талант, в их живом сочетании, создают совершенно новую супертехнику, которую мы обязаны усвоить. Однако благодаря ясному пониманию современности в ее целостности, которую художник выражает либо полностью, либо частично, он служит и должен служить тому же делу, что и все освободительные политические движения. Границей между истинным ученым, прозорливым писателем и подлинным социалистом служит один только закон разделения труда.

Это значит, что надо идти к массам. Идти к ним, а не звать их к себе (впрочем, ничего другого и не остается теперь делать: интеллектуальная аристократия, каста писателей ныне окончательно уничтожены восстаниями реализма, остались только те, кто владеет техническим мастерством). Но надо идти к ним не так, как ходят по воскресеньям в зоологический сад, чтобы поглазеть на диких зверей в клетке и протянуть им кость на конце палки; идти не затем, чтобы передохнуть от выходящего из моды снобизма, не затем, чтобы в зрелище нищеты и величия угнетенных масс выудить какие-нибудь свежие и красочные детали. Идти к ним без адвокатских и поповских хитростей, не пытаясь, в который уже раз, опутать словесными гирляндами этот многочисленный мыслящий рабочий скот, который уже начал рвать свои цепи. Идти к ним без оглядки, чтобы вырасти вместе с ними.

Понять пролетариат как целое, понять его жизнь—значит присоединиться к его социальным и политическим задачам, которые суть законы природы и истории. Примкнуть к единому порыву масс—значит покончить со смехотворным (ибо сугубо внешним) антагонизмом между личностью и действительностью, покончить с движущейся по замкнутому кругу антиномией «гуманизма и народа», в сетях которой бьется Геенно. Это значит вывести на сцену нового героя, во всей его значительности, таким, каков он есть, с целями, которые заключены в его голове и в его кулаках. Прийти в согласие со своим временем—значит

¹ Ср. В. В. Вересаев. Записки врача. Полн. собр. соч., СПб, 1913, т. 1, с. 286.—Прим. ред.

одним ударом рассчитаться и с зашедшим в тупик реформизмом, и с пацифизмом оловянных солдатиков, и с «демократической» инфляцией. Итак, социальный реализм, иначе говоря: диктатура социального, подчинение индивида задачам коллектива, разрушительный порыв, революционная поступь¹

В нашу эпоху, которая, скажем еще раз, в некоторых отношениях является самой нелепой, а в целом — самой смутной из всех эпох, в эти героические моменты, когда революционная литература, литературная революционность все еще являются новым словом, именно таков должен быть дух разумной расчистки, которому следует подчиниться, чтобы продолжить «всеобъемлющее изучение человека при одном только свете истины», начатое две трети века тому назад.

Мы кое в чем можем способствовать развитию живых явлений в промежутке между днем сегодняшним и днем завтрашним. Писатель влияет на свою эпоху лишь при условии, что повинуетя глубинным течениям в недрах человечества, при условии, что он прав. Прав лишь тот, кто излечивает. Вождь — это тот, кто умеет раскрыть глаза всем остальным. Писатель может и возвысить, и ниспровергнуть. На несокрушимой отныне основе реалистической документации, расширив свои представления о роли книги, овладев стилем, вобравшим в себя любые новации и в то же время остающимся доступным для всех, такой писатель может способствовать развитию внешней жизни во всех ее бесчисленных перипетиях и в то же время оставаться своим человеком для масс. «Природа принадлежит нам вся целиком, — сказал уже кто-то. — Мы же мечтаем о грандиозном ковчеге». Цикл эпических поэм, этих «библий народов», как говорил Гегель, всегда может быть возобновлен.

Перед лицом многообразных проявлений социального консерватизма и регресса, перед лицом различных идеологических поисков буржуазии, о которой Сент-Бёв, сам к ней принадлежавший, сказал, что «ей свойственно не раздражаться и не насмехаться над великими историческими достижениями, но их усваивать и присваивать»; поверх разбросанных там и сям «благих намерений», как и поверх пародий; в стороне от «широких душ», называющих себя интернационалистами, не будучи ими, в стороне от друзей прогресса и мира, которые прежде всего являются друзьями собственного преуспевания и собственного покоя, в стороне от людей, убивающих себя терпимостью, от сообщников

¹ В СССР, стране, которая одним целенаправленным порывом поднялась на более высокую ступень социального развития, чем другие страны, четыре года назад было основано Международное бюро, превратившееся затем в Международное объединение революционных писателей, советская секция которого, следуя весьма четким директивам, ведет работу по организации и координации литературного труда, составляющую часть общего дела социалистической организации огромного нового народа. Другие национальные секции пока что только наметки и вехи вокруг нескольких выдающихся произведений. — *Прим. автора.*

молчания и от альтруистов, которых гложет червь одиночества,— откажемся от любых оговорок, станем идеалистами точности, создадим сильную и победоносную пролетарскую литературу, высоко вздымающую красное знамя.

Надо было именно здесь указать на эти логические перспективы, ибо это—самая ценная дань уважения, которое мы только можем оказать великому зачинателю, сказавшему столь великолепные слова: «Может быть, мы все еще и ошибаемся, но было бы низостью поверить в это».

Недостаточно заявить, что мы любим его и скорбим о нем. Недостаточно, чтобы паломничество, ежегодно совершаемое в память мэтра из Медана, ограничивалось возложением цветов и прилично-сдержанными воспоминаниями о том значении, которое, в минувшие времена, имели его литературные начинания и его гражданская позиция. Нужно ставить эту великую тень не позади, но впереди нас и использовать ее ради приобщения людей к ясной цели, ради коллективного протеста и ради исполненного драматизма движения вперед, которое изменит лицо мира,—надо повернуть ее не к XIX веку, но к XX и будущим векам, к вечной встрече с юными поколениями.

1932

РОМЕН РОЛЛАН

О РОЛИ ПИСАТЕЛЯ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Начиная разговор о роли писателя, прежде всего следует определить, в каких условиях приходится ему жить, действовать и творить в наше время. Потому что очень легко, хотя и совершенно бессмысленно, спорить—как это всегда любили интеллигенты—по какому-нибудь отвлеченному поводу и независимо от обстоятельств об искусстве как таковом, его достоинстве и назначении. Сегодня подобное начетничество Духа—которому и я отдал дань, как и другие,—столь же неуместно и далеко от действительности, как были неуместны во время осады Константинополя дискуссии о том, какого пола ангелы.

Константинополь снова осажден. Вся цивилизация, все человечество переживают ныне могучий сдвиг, находятся в состоянии войны. Следовательно, истинный вопрос, который стоит перед нами, таков: «О роли художника в обществе, пребывающем в состоянии войны».

Нам выпал жребий родиться в самом сердце великой битвы. Мы не имеем права от нее устраниваться.

И уже тут между нами происходит первое размежевание. Большинство художников как раз уклоняются от участия в

сражении. Они даже возводят это в закон для гордого духа, уверяют, будто миссия искусства (а кем она возложена на них?) дает им право уединяться. Уважительных причин для этого всегда хватает. Никто и не спорит, что каждый настоящий художник не только имеет право, но и обязан сосредоточиться на своей внутренней жизни (я вернусь к этому вопросу в связи с советскими писателями). Однако это вовсе не значит, что он может расположиться там на долгое жительство и, эгоистически запершись в этом укрытии, не выходить оттуда; художник обязан почерпнуть там новую энергию, чтобы затем вернуться к действию.

Так вот, именно этого в наши дни и стараются всеми средствами и под всякими предлогами избежать художники Запада в их огромном большинстве. Независимость духа, эстетство, достоинство писателя, вечное искусство ради искусства—в ход идут все побрякушки рабства, кокетничающего своими цепями...

На самом деле девять десятых художников боятся. Боятся действия, боятся Революции, боятся происходящих у них на глазах превращений. Потому что видят-то они все это лучше, чем кто-нибудь другой. Как говорится в моем очерке «Ленин, искусство и действие»¹, «художники, в чьей душе вибрации событий резонируют сильнее, чем в душах прочих людей, в девяти случаях из десяти впадают в состояние некоего транса, который их истощает, и прячутся от последствий этих событий в лоно реакции. Они увидели перед собою ров, пропасть, через которую надо перепрыгнуть. Но от этого зрелища у них начинает кружиться голова и подкашиваются ноги. Чтобы восстановить нарушенное неустойчивое равновесие, они отшатываются назад, от края уносящего эпоху потока к буржуазному порядку, в котором ищут опоры и успокоения от того, что раз увидели и больше видеть не хотят. А так как в глубине души они отнюдь не гордятся тем, что пятятся назад, то и пытаются отыграться, словно бьющий хвостом рак, провозглашая революционность духа в области эстетики,—это не грозит беспокойством общественному устройству, зато возвращает художникам уверенность в своем кастовом превосходстве и наносит свежий слой штукатурки на потрескавшийся фасад их престижа».

Оставим их, пусть перекрашивают свою постройку, а сами займемся теми художниками, которые намерены всегда оставаться причастными к действию.

Я часто слышу, как некоторые из нас—лучшие наши писатели, преданные делу социальной Революции,—жалуются, что их искусство с трудом проникает в народные массы, и винят в этом недостаточную подготовленность народа. Мне кажется, что им следует винить самих себя. Первейший долг тех, кто претендует

¹ «Europe», 15 janvier 1934.—Прим. автора.

на звание попутчиков пролетариата, говорить на языке, доступном идущему рядом. Я не доверяю такому писателю, которого могут прочитать лишь некоторые. В молодости я хорошо запомнил шутиливую фразу старого Толстого: «Мне неинтересно писать менее чем для ста тысяч читателей!»

Во время недолгой, но достаточно много давшей мне работы в системе начального образования (муниципальные школы Парижа), среди буйных мальчишек, которых нелегко было держать в руках, я на собственном опыте убедился, как захватили их «Отверженные» Гюго. Весь класс слушал разинув рот, в полном упоении, слышно было, как трепетали юные сердца. В пору, когда я был связан с народными университетами и центрами образования для рабочих, я стал свидетелем такого же мгновенного причащения к произведениям Бальзака, Золя, Диккенса, к некоторым страницам Альфонса Доде, к большим повестям Толстого (на первых порах стеснялись лишь некоторые иностранные имена и термины, с которыми нетрудно было освоиться). И отдаленность на три столетия не мешает Мольеру так же непосредственно воздействовать на широкого народного зрителя, как он воздействовал на буржуа и маркизов «великого века».

Если между народом и братьями Пруста и Валери образовалась большая дистанция, не заключайте отсюда, что отделился народ! Отдалились вы, господа, причастные к элите и столь гордые этим обстоятельством. Если вы хотите, чтобы вас услышали, подойдите поближе! Вы всегда успеете в часы, посвященные «Übermenschheit»¹, писать для узкого кружка «утонченных ценителей», как выражается г-н Тибоде — для аристократической «голубой гостиной», раз уж ваши сердца «стыдливых» сыновей и братьев народа уязвляет жажда высочайшей чести — увидеть свои имена вписанными в их гербовники. Всему свое время. Но когда вы желаете, чтобы вас было слышно всем, говорите для всех², не говорите для гербовника! И не бойтесь, что ваше искусство рискует «вульгаризироваться» оттого, что станет общедоступным! Если бы вы овладели стилем Вольтера, можете быть уверены, искусство ничего бы от этого не потеряло и ничто в нем не было бы потеряно ни для кого: вас услышал бы весь мир.

Это стоит сделать не только ради ясного выражения вашей мысли, но и ради самой мысли, ее сути, ради избранных вами сюжетов, в которых она воплощается. И то, что мы говорим о писателях, касается и других видов искусства. Если каждый значительный художник — это первооткрыватель новых земель:

¹ Сверхчеловеческому (нем.).

² Я с удовольствием обнаружил следующую декларацию, вышедшую из пера Мальро, который в двух словах, с присущей ему точностью выразил суть вопроса: «...основная и вместе с тем мало подчеркиваемая проблема форм — это проблема живой речи, поднятой, однако, на большую стиливую высоту» («Интернациональная литература», 1934, № 6, с. 102). — *Прим. автора.*

содержания и формы, то он всегда будет знать, стоит ли его открытие того, чтобы уговорить и других людей взойти на его каравеллу. Он не оставит их на старом берегу. Моцарт, чей гений ныне опять вошел в моду, обладал великолепным даром принадлежать сразу и своему времени, и нашему. Во всяком большом искусстве найдется, чем напитать всех: и нынешнее поколение, и завтрашнее. Но гении, опережающие свое время, никогда не отрываются от него. Иоганн Себастьян Бах, чьи открытия все еще не исчерпаны за два века, писал для повседневных нужд доминиканской церкви своего прихода. Как и все, чья широкая поступь оставляет далеко позади сотоварищей, он, должно быть, знал, что часть его владений и зарытых в них сокровищ будет оценена по достоинству гораздо позже, но тем не менее оставался усердным служителем своей общины, наполнял свои амбары. Бог, во имя которого он писал свои великие хоралы, «страсти», кантаты, был богом «Gemeinde» — Общности. Жалок тот художник, который не несет в себе своей «Gemeinde»!

Когда мы создаем произведение искусства — драму или роман, мало овладеть материалом и проникнуть в самое нутро рожденных нами персонажей! Это не все. Надо, чтобы туда запустило когти также и человеческое племя, которое составляет с нами одно целое, окружает нас и нашу добычу. Если мы — поэты, писатели, скульпторы, архитекторы, музыканты — действительно то, за что себя выдаем, а именно: авангард духа, глаза, уши, руки своего племени, то мы должны брать добычу не только для себя, но и для всего племени. Пусть же каждый получит свою долю! Хватайте ее тысячами человеческих рук! Станьте каждым из тех, кто видит, слышит, понимает и берет через ваше посредство! Сделайтесь каждым в отдельности и всеми сразу!.. От этого не утратится ваше драгоценное «я», оно станет лишь богаче и полнокровнее! Оно вберет в себя народы и увлечет за собою армии.

Чтобы произошло или возродилось это необходимое слияние писателя с массами, — слияние, составлявшее силу великих веков искусства, таких, как слишком краткие взлеты, именуемые греческой трагедией либо елизаветинским театром, — первый шаг должен сделать писатель (художник). Но и народ должен пойти ему навстречу. И здесь предстоит проделать большую предварительную работу, создать социальные предпосылки.

В те годы, когда я пытался, явно преждевременно, организовать народный театр (с тех пор прошло уже три десятилетия), я пришел к выводу, что для того, чтобы иметь народное искусство, «надо прежде всего иметь народ, — народ, обладающий достаточной свободой духа, чтобы воспринять это искусство, располагающий досугом, не раздавленный нищетой и беспрестанным трудом; народ, не оболваненный всякого рода фанатизмом и суевериями, народ, который был бы хозяином себе и победителем в разыгрывающейся ныне великой битве. Фауст сказал:

Эти строки были написаны и напечатаны за два года до революции 1905 года.

Сегодня я повторяю их Западу. Востоку Европы, Советскому Союзу говорить этого не нужно. Советский Союз создал свой народ. Создал он и Дело. Но поскольку Дело есть необходимое условие освобождения нашего народа и рождения искусства, возникающего из недр народа, созданного народом и для народа, то отсюда с неотвратимостью следует, что мы, художники, обязаны принять участие в этом Деле. И делать его, применяя все виды оружия, которыми располагаем, в первую очередь наше собственное оружие — перо, кисть, резец. Наше творчество должно пустить корни в самую сердцевину плодородной почвы современного действия и питаться соками души нашего времени, его страстей и битв, его устремлений.

Значит ли это, что творчество должно быть поработано? Ничуть не больше, чем был поработан Шекспир демоническими силами души, развязанными в его театре. Но вбирая их в себя, он повелевал этими силами, прояснял их суть, пускал в ход их законы и расчищал пути, по которым предстояло следовать человеческому духу. Ибо в том и состоит — или должно состоять — преимущество художника, что он видит дальше и переживает глубже, чем видят и переживают другие люди. Потому и призваны художники стать штабом армии или, по выражению Сталина, гвардией, «инженерами человеческих душ». Но пусть заслужат себе нашивки, сражаясь рядовыми бойцами в общем строю! Право называться избранным не может принадлежать тому, кто отрывается от идущего вперед народа. Избранные — это те, кто шагает во главе колонны, лицом к вражескому огню.

Наши товарищи — советские писатели — хорошо знают это! Они скорее склонны недооценивать сосредоточенность на внутренней жизни — эту вторую половину единого искусства — ради безоговорочного участия в общем деле. И я при случае отстаивал перед ними право художника на внутреннюю сосредоточенность, так же как говорю художникам Запада, что участие в общем деле — их долг.

Быть может, нелишне привести здесь несколько выдержек из обращения, направленного мною в августе 1934 года через Белу Иллеша писателям СССР по случаю созванного в прошлом году Международного конгресса революционных писателей. Мое общее, не претендующее на полноту суждение о молодой советской литературе послужит полезным дополнением к тому, что можно сказать о литературе Запада. Пример наших советских коллег столь же поучителен для нас, как и наш пример для них.

«Лучшие из новых произведений советской литературы (например, книги Шолохова) в своих главных чертах продолжают

¹ «Народный театр. Очерк по эстетике нового искусства», 1903. — *Прим. перев.*

великую реалистическую традицию прошлого века, составляющую душу русского искусства, традицию, которую обессмертило творчество Толстого. Те же обширные полотна, где выступают целые народные пласты в окружении природы, та же объективность и полнота взгляда, который, не искажая, отражает все, что входит в широкое поле зрения художника, то же стремление выдвинуть на первый план предмет изображения, за которым как бы ступшевывается личность автора,—тогда как на Западе искусство слишком часто становится румянами, приукрашивающими лицо действительности.

Но молодая советская литература обновляет эти характерные черты великой русской литературы всех времен не только тем, что изучает иной предмет—возникающий в борьбе новый мир, но и тем, что вдохновляется иной верой, что ее пронизывает дух коллективизма, бурный порыв, влекущий огромные массы к великим целям социалистического строительства.

Разница между двумя эпохами наиболее разительно выступает, по-моему, когда перечитываешь «Войну и мир»—один из шедевров русского романа, особенно мне дорогих. Заново прочитав эту книгу, я был поражен гением Толстого, который как бы взвихряет пыльный смерч жизни, как будто без всякого отбора, без всякого видимого порядка нагромождает куски действительности, одинаково ровно и правдиво изображает большие и малые события, как бы ничего не выделяя. И вся эта могучая пыль жизни—люди, толпы, армии—поднимается столбом и снова оседает, словно взметаемая слепым роком, который играет волей людей и царит над ними.

В полную противоположность такому миропониманию в духе прошлого века, которое вело Толстого к религиозному фатализму, новый век знает, куда идет, и идет он, рождая бурю. Теперь человек, люди—сами себе рок. И ведет их собственная разумная воля, а с ними вместе она ведет и искусство. Инстинкты, предрассудки и страсти то и дело восстают и сопротивляются этой воле и этому разуму. Вот в чем состоит драматический интерес новых произведений. Но каковы бы ни были перипетии, действующие лица, ход событий, драматический конфликт, такое произведение искусства всегда есть некий мир, движущийся к далекой или близкой цели, избранной человеческим духом.

Общественное значение этой новой литературы состоит прежде всего в том, что она бесстрашно предлагает широким массам своих читателей верное зеркало жизни. Крупный художник—всегда око своего времени. Этим оком смотрит и видит себя эпоха. И существующая в СССР самокритика, которой предаются там с горьким упоением (порой неосторожным, поскольку враги злоупотребляют ею, оборачивая против СССР),—это суровая школа совести для всей читательской массы, которая через произведения своих писателей учится судить о себе и дисциплинировать себя. Грандиозные картины коллективной жизни, создава-

емые в главных советских романах, служат для читателей своего рода термами коммунизма, в них, как в античных банях, закаляются юные и сильные тела нового поколения.

Но я должен указать также и на то, что представляется мне в молодой советской литературе еще недостаточно разработанным. Это обширные области внутренней жизни. Конечно, литература предшествующих времен этим злоупотребляла, тесно замыкаясь в личной сфере. Но речь вовсе не о том, чтобы возрождать этот куций эгоизм, разрывающий связи между личностью и человеческой общностью; у буржуазных писателей он выявляет как раз недостаточность для творчества лишь внутренних источников. Речь о том, чтобы проникнуть под кору жизни и достигнуть глубинных слоев человеческих страстей. Ибо они являются и навсегда останутся сокровенной сущностью жизни, каков бы ни был общественный строй.

Советские товарищи! Ваша здоровая привычка к общественной жизни не должна мешать каждому из вас жить жизнью внутренней. В потоке совместных действий и чувств вам надо сохранить для себя келью, где можно уединиться, запереться наедине с собою, чтобы отдать себе отчет в своей силе и слабости, сосредоточиться, поразмыслить, а затем снова соприкоснуться с землей и, подобно Антею, воспрянуть обновленными и укрепленными для грядущих битв. То, что мне известно о вашей советской литературе (если не считать некоторых исключительных моментов), показывает, что ваша сила пока еще бывает чаще разлита по поверхности, чем сосредоточена на великих часах или минутах напряженной страсти и размышления. Откройте путь струям глубинной жизни, пусть брызнут они наружу, так же как в великих творениях Шекспира и Эсхила. По стихийной силе жизни наше время стоит их времени. Оно ждет своих выразителей».

Думаю, что это предостережение применимо к писателям всех стран. Оно напоминает, что сфера искусства заключена между двумя полюсами. Великий художник—это тот, кто естественно движется и к одному полюсу, и к другому. Нет великого искусства без союза действия и мечты. Это дополняющие друг друга силы. «Надо мечтать!»—сказал Ленин¹. «Надо действовать»,—сказал Гёте.

1935

ЛЕОН МУССИНАК

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Во введении «К критике гегелевской философии права» Карл Маркс писал: «Критика сбросила с цепей украшавшие их фальшивые цветы—не для того, чтобы человечество продолжало носить эти цепи в их форме, лишенной

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 6, с. 171.

всякой радости и всякого наслаждения, а для того, чтобы оно сбросило цепи и протянуло руку за живым цветком»¹

Для нас, писателей-революционеров, создать произведение социалистического реализма как раз и означает протянуть руку за живым цветком.

Нам предстоит сказать то, что до нас не было сказано, да и не могло быть сказано. Для этого мы должны обратиться к тем художникам прошлого и настоящего, в чьих великих творениях наиболее полно и правдиво отразилась эпоха. Но не менее важно для нас искать и находить новые пути и средства, творчески осваивать литературное наследство, найти стиль, созвучный нашим деяниям, и создавать произведения, которые бы не пассивно отражали, но активно выражали каждый шаг нашего осознания действительности. В решающий час, когда на смену старому, мистическому и спиритуалистическому мировоззрению пришло молодое, материалистическое и диалектическое мировоззрение Маркса, писатель, по нашему твердому убеждению, обязан искать для своих произведений новые самобытные формы, где в самой разнообразной манере — трагической или комической, патетической или фантастической или, если возможно, в гармоническом слиянии их, иначе говоря, со всей страстью и щедростью, во всем величии и красоте, а значит, наиболее действенно и с наибольшей пользой, наиболее жизненно и правдиво — нашло бы выражение новое содержание той идеи, что отныне каждый день и каждый час направляет наши поступки и определяет наше место в борьбе классов, в битве трудящихся за завоевание власти, за победу социализма.

К чему так упорно разделять человека, художника и борца? К чему так упорно настаивать на том, что позиция, даже «долг» писателя могут быть определены только его совестью человека и художника, единственно подлинной, по мнению критики? Совесть писателя-революционера оказывается, таким образом, отягощенной всеми преступлениями против искусства.

Старый спор, и пора бы уж с ним давно покончить. Критиков смущает то, что искусство ставится на службу идее. Критика охотно выдвигает в качестве аргумента, что теория как таковая никогда не порождала истинно художественного произведения. Не говоря уже о том, что история литературы опровергает подобное утверждение, критика приписывает к тому же писателям-революционерам грехи некоторых буржуазных писателей, которые не смогли подняться над собственными интересами (примеры можно легко найти в довоенной литературе). В борьбе мы пускаем в ход все, что кажется действенным, но, когда мы начинаем строить, мы предпочитаем новое оружие. Поэтому оружие, которое мы выковываем, должно отвечать своему предназначению и своему времени. Надо постепенно, заботливо, вдохновенно,

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, с. 415.

талантливо, если есть талант, приспособить его к потребностям тех, кому оно предназначается и кто еще не привык к подобному оружию. Приспособить к потребностям не означает низвести до уровня потребностей, а, наоборот, усовершенствовать. Ведь пролетарии штурмуют небо.

Я знаю, что для свержения буржуазии большая часть оружия будет взята из ее собственного арсенала. Но неужели художник должен отказаться от риска, от поисков, от трудных и опасных путей и сидеть сложа руки до тех пор, пока трудящиеся не обеспечат ему, как в Советской России, условия, необходимые для творчества? Разум говорит нам «нет». История говорит нам «нет». Наша совесть говорит нам «нет». Жизнь говорит нам «нет». Маркс говорит нам «нет». Маркс говорит нам: «Протяни руку за живым цветком».

Многие еще думают, что такая позиция писателя навязана нам извне вместе с лозунгом «социалистический реализм». Но раз выбор сделан, может ли воображение, мысль, творчество писателя идти по иному пути, чем тот, который он сам для себя избрал?

Суметь распознать всюду, вплоть до самых сложных, тайных, неуловимых движений сердца и ума человека, укоренившиеся буржуазные мысли, идеи, чувства, веру, желания, буржуазные привычки и предрассудки; показать и объяснить с помощью реалистического вымысла, к чему ведут классовые конфликты, противоположность интересов, вкусов, физических, моральных, интеллектуальных и социальных потребностей, борьба цинизма и благородства, эгоизма и мужества; наконец, описать чудовищный и всеобъемлющий процесс разложения буржуазии и обнаружить то, что уже нарождается, вырастает из ее тления, новую силу и новую власть, идущие на смену упадку,— разве для романиста, драматурга, поэта подобная задача банальна, унижительна, надуманна, второстепенна?

Разве существуют низкие темы для искусства? А не зависит ли все от того, как эти темы трактуются?

Мы верим в то, что в поступках людей, чьими соратниками мы стали, выражаются их действительные чувства. Мы верим также, что произведение искусства отражает действительность, потому что для нас действительность, будь она дружественная или враждебная, прежде всего и главным образом революционна. Наше мировоззрение решительно подводит нас к социализму. Это касается не только наших книг, но и нашей жизни.

И ответьте мне, раз уж мы об этом заговорили: неудержимое стремление рассказать о мужестве и борьбе писателей, которые посвятили свою жизнь делу революции, которые считали себя солдатами революции, выразить их чувства— разве в вашем обществе все это считается объектом, недостойным искусства? Существуют десятки способов говорить о любви, о смерти, да и вообще о судьбе человека. Разве может писатель-революционер забыть о том, что, как напоминал один коммунар, на весах

буржуазного правосудия «падать с епископского двора перетянет мертвого рабочего»? А такая ли уж это очевидная, простая истина? Мы по горло сыты презрением! И на наших весах мертвый рабочий весит больше, чем епископская пададь.

Мы не хотим убаюкивать людские беды. Не меньше красоты и величия в том, чтобы показать подлинные страдания, причины этих страданий и таким образом дать людям возможность узнать вкус подлинного счастья.

То, что вопрос о социалистическом реализме вызвал споры, и порой ожесточенные, свидетельствует лишь о том, что этот вопрос был многими плохо понят или не понят вообще и что не всякий писатель может в мгновение ока стать «инженером человеческих душ». Эти споры свидетельствуют о том, что в СССР есть писатели, а точнее, литературные критики и искусствоведы, не очень квалифицированные и прикрывающие недостаток собственных знаний употреблением лозунга «социалистический реализм» против самих форм искусства,—ведь искусство в своем становлении сначала должно подвергнуться испытанию, а затем использовать все накопленное буржуазной литературой, приняв ее достижения в вопросах стиля и литературной техники.

Пример советской литературы весьма ценен для нас, поскольку он показывает, что остается в литературе, а что отбрасывается и почему это происходит, хотя, конечно, нельзя забывать о том, что пока еще там и здесь, у нас, условия в корне различны. Есть люди вовсе не разбирающиеся в социалистическом реализме, как другие не разбирались в диалектическом материализме. «Правда» в 1932 году назвала их шарлатанами, которые пытаются научить, «как писать картину или как строить дом, исходя из принципов диалектического материализма».

Без сомнения, многие совершенно искренне полагают, что в искусстве как таковом (то же и в «буржуазной морали») есть вещи, «о которых не говорят». Например, о социальных и политических проблемах или еще шире—о классовых отношениях. Как будто действительность наших дней вмещается в рамки буржуазной любви и буржуазного алькова, буржуазной смерти с ее фамильным склепом и с ее дальнейшими перипетиями на небесах и у нотариуса—в рамки буржуазной судьбы и буржуазной республики!

Многие говорят с презрением: это, мол, социальный роман, социальная пьеса, словом—произведение второго сорта, раз и навсегда вошедшее с такой оценкой во все учебники по литературе и не имеющее права претендовать на что-либо большее. А если какой-нибудь герой, движимый душевным порывом, как мы с вами, отчетливо выражает свою позицию, то еще и прибавят: это, мол, пропаганда.

Надо срочно пересмотреть все эти понятия.

Однако зло много глубже.

Писатели, большей частью выходцы из буржуазии, не знают

жизни рабочих, а рабочие еще лишены возможности сами рассказать о своей жизни. Это дело будущего: мы пока намечаем его контуры.

К тому же часто писатель отказывается от современности, какой бы богатой, волнующей, боевой она ни была, как от негодного, неблагородного, бесполезного материала, потому что при изображении современности, как опять-таки якобы учит история литературы, без дистанции во времени не обойтись.

Социалистический реализм ставит, таким образом, перед нами, писателями страны, где революция—дело будущего, вместе с общими проблемами обновления содержания и формы романа, повести, поэмы еще и свои, особые проблемы. Мы лишены каких бы то ни было предрассудков: для нас хороши все жанры, если мы можем в них художественно трансформировать и по-новому воспроизвести действительность, в которой мы живем и которую наши поступки в свою очередь в зависимости от их значения и силы трансформируют и обновляют.

«Протяни руку за живым цветком...» Нет такого цветка, который бы мы не сорвали, только бы этот цветок вырос на земле нашей страны и расцвел под ее небом.

У нас нет предрассудков в отношении искусства. Утверждали, что железобетон не пригоден для архитектуры, что патетика Маяковского не имеет ничего общего с поэзией, что кубизм—это не живопись, что современная полифония—это не музыка, что кинематограф—антипод искусства и т. д. и т. п.

Однако каждая эпоха находила свои собственные средства выражения, можно составить их список на протяжении истории литературы; не следует забывать при этом и то, что новое время—время технических побед, что в эпоху империализма в этой области были сделаны великие открытия. Ни романист, ни поэт, ни драматург не могут не замечать того, что бурное развитие прессы и радио, фотографии и кинематографа открывает широчайшие возможности для поисков новых материалов, которые не идут ни в какое сравнение по своей значимости с материалами любой другой исторической эпохи и будут лучшими свидетелями современности. Конечно, возможны подделки и фальсификации. Но книга является для нас продолжением борьбы писателя и в большей или меньшей степени втягивает в нее читателя. Неудачи пока что неизбежны, но и они имеют свою ценность—как урок на будущее.

Обвинения в схематизме и тенденциозности могут быть и оправданными, и совершенно безосновательными; но здесь у нас нет времени обсуждать это. В своем выступлении я смог лишь кратко резюмировать спорные вопросы социалистического реализма, по которым я уже сумел составить определенное мнение. Сейчас все так или иначе подвергается сомнению. Решения еще впереди. Литература праздности, бегства от действительности и литература борьбы противостоят друг другу. Литература чистого

на защищает свои привилегии от рождающейся пролетарской литературы. Писатели-революционеры должны сказать то, что до них никто не сказал, никто и не мог сказать. А как сказать это, зависит и от нас, и от тех, к кому мы обращаемся. Надо выбрать наилучший способ. Тут нет ни системы, ни легких рецептов, есть только желание. Тут нет указаний, есть лишь свободный выбор. Именно поэтому мы — революционные писатели.

«Протяни руку за живым цветком», — говорит мне Маркс.

И поэтому я — за социалистический реализм.

1936

ЖАН ПОЛЬ САРТР

ОБЪЯСНЕНИЕ «ПОСТОРОННЕГО»

Едва выйдя из печати, «Посторонний» г-на Камю встретил самый благосклонный прием. Говорили, что это «лучшая книга со времен перемирия». Среди литературной продукции того времени этот роман сам был посторонним. Он пришел к нам из-за кордона, с другого берега моря, и в ту терпкую холодную весну говорил нам о солнце не как об экзотическом чуде, но с усталой непринужденностью человека, который слишком долго им наслаждался; в его задачу не входило еще раз, своими собственными руками, похоронить старый режим или внушить нам чувство неполноценности; читая его, вспоминали, что некогда существовали произведения, претендовавшие на самоценность и не желавшие ничего доказывать. И однако, вопреки этому бескорыстию роман все же оставался весьма двусмысленным: как следовало понимать персонаж, который на другой день после смерти матери «отправляется купаться, завязывает случайную связь и смеется в кино на комедийном фильме», убивает араба «из-за солнца», а накануне своей казни уверяет, что «был счастлив и счастлив до сих пор», и желает, чтобы вокруг эшафота собралось побольше зрителей, которые «встретят его криками ненависти»? Одни говорили: «это дурачок, какой-то убогий», другие, более умудренные, — «он безгрешен». Однако нужно еще понять смысл этой безгрешности.

В «Мифе о Сизифе», появившемся несколько месяцев спустя, г-н Камю дал точный комментарий к своему произведению: его герой не добр и не зол, не нравствен и не безнравствен. О нем нельзя судить в подобных категориях: он принадлежит к совершенно особой породе, которую автор обозначает словом *абсурд*. Однако это выражение под пером г-на Камю приобретает два очень разных значения: абсурд — это одновременно и сам порядок вещей, и его ясное осознание некоторыми людьми. «Абсурден» тот человек, который из изначальной абсурдности, не колеблясь, извлекает все необходимые последствия. Здесь имеет место такое

же перенесение смысла, который происходит, когда словом «свинг» обозначают молодежь, танцующую свинг. Что же такое абсурд как порядок вещей, как исходная данность? Не что иное, как отношение человека к миру. Абсурдность изначальная — прежде всего разлад, разлад между человеческой жаждой единения с миром и непреодолимым дуализмом разума и природы, между порывом человека к вечному и конечным характером его существования, между «беспокойством», составляющим самую его суть, и тщетой всех его усилий. Смерть, неустрашимое разнообразие человеческих истин и человеческих существований, неинтеллигибельность действительности, случайность — таковы полюса абсурда. По правде сказать, темы эти не так уж и новы, и г-н Камю таковыми их и не изображает. Они возникли, начиная с XVII века, как продукт ясного, лаконичного, пытливого — сугубо французского разума: они служили общим местом для пессимистической мысли классической эпохи. Разве не сам Паскаль настаивал на «изначальной бедственности нашего удела», на «хрупкости, смертности и такой ничтожности человека, что стоит подумать об этом — и уже ничто не может нас утешить»? Разве не Паскаль указал разуму на его место и разве не одобрил бы он безоговорочно следующую фразу г-на Камю: «Мир не является ни (вполне) разумным, ни вполне неразумным»? Не показывает ли он, что «привычка» и «развлечение» скрывают от человека его «ничтожество, заброшенность, несовершенство, бессилие и пустоту»? Благодаря ледящему стилю «Мифа о Сизифе» и тематике входящих в него эссе г-н Камю приобщается к великой традиции тех французских моралистов, которых Андлер по праву называет предшественниками Ницше; что же касается его сомнений относительно возможностей нашего разума, то они связаны с более поздней традицией французской эпистемологии. Если вспомнить о научном номинализме, о Пуанкаре, Дюгеме, Мейерсоне, понятнее станет упрек, который наш автор адресует современной науке: «...Вы говорите мне о невидимой планетарной системе, где электроны вращаются вокруг ядра. Тем самым вы объясняете этот мир с помощью образа. Я вынужден констатировать, что вы заговорили на языке поэзии...»¹ Со своей стороны почти одновременно сходную мысль высказывает другой автор, черпающий в тех же источниках, что и Камю, и утверждающий: «...(физика) в равной мере прибегает к механическим, динамическим и даже психологическим моделям так, словно, избавившись от онтологических притязаний, она получила право с полным безразличием относиться к классическим антиномиям механицизма или динамизма, которые предполагают существование природы в себе»². Г-н Камю не без доли кокетства цитирует тексты Ясперса, Хайдеггера, Кьеркегора,

¹ Le Mythe de Sisyphe, p. 35. — Здесь и далее в статье прим. автора.

² M. Merleau-Ponty: La structure du Comportement (la Renaissance du Livre, 1942), p. 1.

которые, впрочем, он, как кажется, не всегда правильно понимает. Но истинные его учителя иные: самый ход его рассуждений, ясность мысли, эссеистский характер стиля и особая, заливающая все беспощадным солнечным светом, упорядоченная, торжественная и скорбная манера—все выдает в нем классика, человека средиземноморья. Все в нем, вплоть до метода («одно только уравновешенное сочетание логической доказательности и лиризма позволяет писать эмоционально и в то же время ясно»¹), заставляет вспомнить о «взволнованной геометрии» Паскаля или Руссо и в гораздо большей степени сближает его, например, с другим средиземноморцем—Моррасом (хотя весьма во многих отношениях Камю и отличается от него), нежели с немецким феноменологом или датским экзистенциалистом.

Впрочем, г-н Камю, без сомнения, охотно согласится со всем этим. Для него оригинальность состоит в том, чтобы доводить свои мысли до логического конца, а не в том, чтобы составить каталог пессимистических афоризмов. Разумеется, абсурд заключен и не в человеке, и не в мире, если рассматривать их по отдельности; однако копь скоро существенной особенностью человека является его «бытие-в-мире», то и абсурд в конце концов оказывается неотъемлемым от его удела. Вот почему с самого начала абсурд выступает не просто как понятийная категория, но открывается нам в момент безнадежного озарения. «Подъем, трамвай, четыре часа в конторе или на заводе, еда, трамвай, четыре часа работы, еда, сон, и так в понедельник, во вторник, в среду, в четверг, в пятницу, в субботу—всегда в одном и том же ритме...»², а затем вдруг «декорации рушатся» и мы обретаем ясность, лишенную всякой надежды. И вот тогда-то мы сумеем установить—если только окажемся способны отвергнуть обманчивую помощь различных религий или экзистенциальных философий—несколько важнейших истин: мир—это хаос, «чудесная равноценность, рождающаяся из анархии»; «у нас нет завтрашнего дня, ибо мы обречены смерти». «...В мире, внезапно лишившемся иллюзий и путеводных огней, человек чувствует себя посторонним. Это—изгнание без права обжалования, ибо человек лишен воспоминаний об утраченной отчизне или надежды на землю обетованную»³. Дело в том, что ведь и вправду человек *не является* миром: «Если бы я был деревом среди деревьев... моя жизнь имела бы смысл, или, скорее, сама эта проблема не имела бы смысла, так как я был бы частью этого мира. Я *был бы* этим миром, которому теперь противостояю всем своим сознанием... Именно мой, пусть и ничтожный, разум противопоставляет меня всему сущему»⁴. Таким образом, название нашего романа уже

¹ Le Mythe de Sisyphe, p. 16.

² Ibid., p. 27.

³ Ibid., p. 18.

⁴ Ibid., p. 74.

отчасти проясняется: посторонний—это человек перед лицом мира. Г-н Камю вполне мог бы воспользоваться для своей книги названием романа Джорджа Гиссинга «Рожденный в изгнании». Кроме того, посторонний—это также и человек среди других людей. «Бывают дни, когда... посторонней кажется даже женщина, которую любил»¹ И наконец, посторонний—это я сам по отношению к себе, иными словами, это человек как природное существо, поставленный перед лицом собственного сознания: «Посторонний—это тот, кто, в иные мгновения, является нам в зеркале»²

Но дело не только в этом: в абсурде заложена некая притягательная сила. Абсурдный человек не станет кончать жизнь самоубийством: он хочет жить, не отрекаясь от тех истин, в которых убежден, жить без будущего, без надежды, без иллюзий, но и не смиряясь. Абсурдный человек утверждает себя в бунте. Он всматривается в лицо смерти со страстным вниманием, и эта замороженность его освобождает: он познает то чувство «высшей вседозволенности», которое дано пережить приговоренному к смерти. Если бога нет, а человек обречен смерти—то, значит, все дозволено. Всякая форма нашего опыта стоит любой другой, а потому их нужно лишь умножать, пока это возможно. «Настоящий момент, вереница таких моментов, предстающих перед душой, наделенной всегда бодрствующим сознанием,—вот идеал абсурдного человека»³ Перед этой «этикой количества» рушатся любые ценности; абсурдный человек, выброшенный в мир, человек бунтующий, безответственный, не нуждается «ни в каких оправданиях». Он *безгрешен*. Безгрешен, как те дикари у С. Моза, какими они были до прибытия священника, научившего их отличать Добро от Зла, дозволенное от недозволенного: для него *все* дозволено. Он безгрешен, как князь Мышкин, живущий «в вечном настоящем, оттененном улыбками и безразличием». Безгрешен во всех смыслах слова, ибо, если хотите, он тоже «Идиот». И вот тут-то мы начинаем вполне понимать смысл названия романа г-на Камю. Посторонний, которого он стремится изобразить,—это как раз один из тех простодушных, которые вызывают ужас и возмущают общество, потому что не принимают правил его игры. Он живет в окружении посторонних, но и сам для них посторонний. Именно за это некоторые люди и любят его, подобно Мари, его любовнице, привязавшейся к нему, «потому что он странный»; другие по той же причине будут его ненавидеть, как та толпа присяжных, чью злобу он внезапно почувствовал. Да и мы сами, открыв книгу и еще не проникнувшись чувством абсурда, напрасно попытались бы судить Мерсо по нашим привычным нормам: для нас он тоже посторонний.

¹ Ibid., p. 29.

² Ibid.

³ Ibid., p. 88.

Таким образом, шок, испытанный вами, когда вы открыли книгу и прочли: «Ну вот, подумал я, воскресенье я скоротал, маму уже похоронили, завтра я опять пойду на работу, и, в общем, ничего не изменилось»¹, — этот шок был вызван преднамеренно: это результат вашей первой встречи с абсурдом. Однако вы, без сомнения, надеялись, что по мере чтения неприятное чувство рассеется, что все понемногу прояснится, будет рационально объяснено, растолковано. Вы обманулись в своих надеждах. «Посторонний» не из тех книг, которые объясняют: абсурдный человек не объясняет, он описывает; но «Посторонний» также и не из тех книг, которые что-либо доказывают. Г-н Камю просто предлагает свой сюжет и не печется о том, чтобы доказать то, что по сути недоказуемо. «Миф о Сизифе» подсказывает, как следует воспринимать роман нашего автора. Мы действительно находим там теорию абсурдного романа. И хотя абсурдность человеческого удела является единственной темой «Постороннего», это все же не тенденциозный роман; это не продукт «самодовольной» мысли, которая пытается выдать свои произведения за доказательства своей правоты; наоборот, это плод мысли, «осознающей свои пределы, смертной и бунтующей». Самим фактом своего существования «Посторонний» доказывает бесплодность рассудочного разума. «...Предпочтение, которое (великие романисты) оказывают образным изображениям, а не рассудочным представлениям, обнаруживает общее для них убеждение в бесплодности любого логического разъяснения и веру в произведения, воздействующие своей образной формой».² Таким образом, сам факт обращения г-на Камю к романической форме свидетельствует о его смирении, исполненном гордыни. Он не покоряется, он с возмущением признает границы человеческой мысли. Правда, он счел нужным перевести свой роман на язык философии, что и сделал в «Мифе о Сизифе»; далее мы поймем, в чем состоит смысл такого удвоения. Однако наличие подобного перевода отнюдь не лишает роман его бескорыстия. Поистине, творец абсурда утратил даже и ту иллюзию, будто его произведение необходимо. Напротив, он хочет, чтобы мы постоянно ощущали случайность этого произведения, хочет, чтобы на его книге было открыто написано: «Могло бы и не быть», подобно тому, как Жиду хотелось, чтобы в конце «Фальшивомонетчиков» написали: «Может быть продолжено». Этой книги могло бы и не быть, как могло бы не быть этого камня, этой реки, этого лица; она — данность в ряду бесконечного их множества. В ней отсутствует даже та субъективная необходимость, о которой столь охотно говорят художники, заявляющие о своем произведении: «Я не мог не написать его, мне нужно было от

¹ L'Etranger, p. 36 (66). В скобках указана страница русского издания, по которому даются цитаты: А. Камю. Избранное. М., «Прогресс», 1969. Пер. Н. Немчиновой. — *Прим. ред.*

² Le Mythe de Sisyphe, p. 138.

него освободиться». Мы вновь встречаемся с одной из тем сюрреалистического терроризма, хотя и преломленной в свете классической традиции: всякое произведение искусства — это лишь листок, оторвавшийся от чьей-либо жизни. Он ее, конечно, выражает, но мог бы и не выражать. А впрочем, все равноценно — написать «Бесов» или выпить кофе со сливками. Это значит, что г-н Камю вовсе не требует от читателя того пристального внимания, которого домогаются писатели, «посвятившие свою жизнь искусству». «Посторонний» — это листок, оторвавшийся от его жизни. И коль скоро наиболее абсурдная жизнь должна обладать и наибольшей стерильностью, то роман г-на Камю тяготеет к такой абсолютной стерильности. Искусство — это бесполезная щедрость. Не станем слишком пугаться: за парадоксами г-на Камю мне видится несколько весьма мудрых замечаний Канта по поводу красоты как «целесообразности без цели». В любом случае «Посторонний» — книга, оторвавшаяся от жизни своего создателя, неоправданная, не подлежащая оправданию, стерильная, плод мгновения, уже оставленная самим автором, покинутая им ради нового настоящего. Такой мы и должны ее воспринимать — как средство неожиданного единения двух людей, автора и читателя, в абсурде, вне всяких мотивировок.

Все это отчасти подсказывает нам, каким образом следует понимать героя «Постороннего». Если бы г-н Камю пожелал написать тенденциозный роман, ему нетрудно было бы изобразить какого-нибудь чиновника, который царит в кругу своей семьи, затем внезапно охвачен чувством абсурда, некоторое время сопротивляется и наконец решается принять изначальную абсурдность своего удела. При этом и читатель, и персонаж одновременно подчинились бы одним и тем же доводам. Или же он мог изобразить жизнь одного из тех святых от абсурда, которых перечисляет в «Мифе о Сизифе» и которые пользуются его особой симпатией: Дон Жуан, Комедиант, Завоеватель, Творец. Но этого он не сделал, и даже для читателя, знакомого с теорией абсурда, Мерсо, герой «Постороннего», остается двусмысленным. Конечно, мы убеждены, что он абсурден и что беспощадная ясность взгляда как раз и является его основной чертой. Кроме того, в ряде отношений он может служить готовой иллюстрацией теорий, развиваемых в «Мифе о Сизифе». Так, г-н Камю пишет в этой работе: «Человек в наибольшей степени является человеком благодаря тому, о чем он молчит, а не тому, о чем говорит». И Мерсо — это пример такого мужественного молчания, отказа от празднословия: «(У него спросили), замечал ли он, что у меня замкнутый характер, но он признал только то, что я не любил болтать всякие пустяки»¹. А двумя строчками выше тот же свидетель защиты заявил, что Мерсо — «человек».

¹ L'Etranger, p. 121 (110).

«(У него спросили), что он под этим понимает, и он сказал, что всем известно значение этого слова». Равным образом в «Мифе о Сизифе» г-н Камю много рассуждает о любви. «Чувство, связывающее нас с некоторыми людьми,— пишет он,— мы называем любовью лишь соответственно некоей общепринятой точке зрения, за которую ответственны книги и легенды»¹ И параллельно читаем в «Постороннем»: «Она спросила, люблю ли я ее. Я ответил, что слова значения не имеют, но, кажется, любви к ней у меня нет»² С этой точки зрения спор на тему, «любил ли Мерсо свою мать»,— спор в суде присяжных и в сознании читателя— вдвойне абсурден. Прежде всего, как говорит адвокат, «в чем обвиняют подсудимого? В том, что похоронил мать, или в том, что он убил человека?» Однако главным образом дело состоит в том, что само слово «любить» лишено смысла. Конечно, Мерсо поместил свою мать в богадельню потому, что у него не хватало денег, а также потому, что они «ничего больше не ждали друг от друга». Нет также сомнения и в том, что он не часто навещал ее, потому что «жаль было тратить на это воскресные дни, не говоря уж о том, что не хотелось бежать на автобусную остановку, стоять в очереди за билетами и трястись два часа в автобусе»³ Но что же все это значит, как не то, что весь он в настоящем, в настроениях данной минуты? То, что принято называть чувством, есть лишь абстрактное единство, обозначающее совокупность разделенных во времени ощущений. Ведь не все же время я думаю о тех, кого люблю, однако утверждаю, что люблю их даже в те моменты, когда не думаю об этих людях,—и я способен нарушить свое спокойствие во имя этого абстрактного чувства даже тогда, когда не испытываю никакого реального, сиюминутного переживания. Мерсо думает и ведет себя иначе: ему неведомы те глубокие, длительные переживания, которые все похожи одно на другое; для него не существует не только любви, но даже и страсти. Для него важно только сиюминутное, только конкретное. Он едет к матери, когда ему этого хочется, вот и все. Если такое желание появляется, то оказывается достаточно сильным, чтобы Мерсо сел в автобус; ведь было же достаточно сильным другое конкретное желание, заставившее этого ленивца бежать со всех ног и прыгать в движущийся грузовик. Однако он всегда называет свою мать нежным детским словом «мама» и никогда не упускает случая понять ее, встать на ее точку зрения. «О любви я знаю только то, что это чувство, в котором соединились желание, нежность и понимание, связывающие меня с определенным существом»⁴ Итак, мы видим, что не следует пренебрегать *теоретическим* аспектом в характере Мерсо. Рав-

¹ Le Mythe de Sisyphe, p. 102.

² L'Etranger, p. 59 (73).

³ Ibid., p. 12 (52).

⁴ Le Mythe de Sisyphe, p. 102.

ным образом многое из случившегося с ним имеет целью подчеркнуть различные грани изначальной абсурдности. Мы видели, например, что «Миф о Сизифе» славит «полную безучастность приговоренного к смерти, перед которым однажды на заре распахиваются двери тюрьмы»¹, именно для того, чтобы мы в самих себе пережили эту зарю и эту безучастность, г-н Камю приговорил героя к высшей мере наказания. «Как же я не знал,—говорит Мерсо,—что нет ничего важнее смертной казни и что, в общем, это единственное, что важно для человека!» Подобные примеры и цитаты можно было бы умножить. И тем не менее этот пронизывающий, безразличный и молчаливый персонаж создан не только для того, чтобы подтвердить известную мысль. Будучи однажды намечен, его характер в дальнейшем стал складываться самостоятельно, и персонаж, несомненно, обрел собственный вес. И все же его абсурдность кажется нам не приобретенной, но заданной: он таков, и это все. Озарение придет к нему на последней странице, однако всю свою жизнь он прожил в соответствии с нормами г-на Камю. Если бы в абсурде была своя благодать, то можно было бы сказать, что на Мерсо снизошла благодать. Похоже, что он не задается ни одним из тех вопросов, которые ставятся в «Мифе о Сизифе»; незаметно также, чтобы он бунтовал до того, как его приговорили к смерти. Он был счастлив, он просто жил, и счастье его, как кажется, не было омрачено ощущением той скрытой боли, о которой г-н Камю столь часто говорит в своем эссе и которая происходит от слепящего присутствия смерти. Даже само его безразличие нередко кажется обычной апатией, как в то воскресенье, когда он остается дома просто из лени и сознается, что «немного соскучился». Таким образом, даже для человека, стоящего на точке зрения абсурда, этот персонаж остается непроницаемым. Это не Дон Жуан и не Дон Кихот от абсурда, скорее это какой-то Санчо Панса абсурдности. Он здесь, перед нами, он существует, но мы не можем ни полностью понять его, ни вынести о нем окончательного суждения, и все же он живет, и только его художественная зримость способна оправдать его в наших глазах.

Тем не менее не следует думать, будто «Посторонний» — произведение абсолютно бескорыстное. Как мы видели, г-н Камю различает *чувство* абсурда и *понятие* об абсурде. Он пишет по этому поводу: «Подобно великим произведениям, глубокие чувства всегда значат больше того, что они непосредственно выражают... Эти чувства несут в себе целый мир великолепия или ничтожества»². И чуть ниже добавляет: «Тем не менее, чувство абсурда не совпадает с понятием абсурда. Чувство лежит в основе понятия, и это все. Оно несводимо к нему...» Можно сказать, что «Миф о Сизифе» имеет целью дать нам *понятие* об абсурде, а

¹ Ibid., p. 83.

² Ibid., p. 25.

«Посторонний» — стремится внушить соответствующее *чувство*. Порядок появления обоих произведений как будто подтверждает наше предположение; «Посторонний», вышедший раньше, без всяких комментариев погрузил нас в «атмосферу» абсурда, и лишь затем появился «Миф о Сизифе», прояснивший картину. Абсурд — это разлад, разрыв. Следовательно, «Посторонний» — роман о разрыве, о разладе, об отчуждении. Отсюда — его искусная конструкция: с одной стороны, в нем изображен повседневный, аморфный поток пережитой реальности, с другой — в нем присутствует процесс поучительной реконструкции этой реальности в человеческом сознании и речи. Нужно, чтобы читатель оказался сначала лицом к лицу с реальностью как таковой, а затем, сам того не ведая, обнаружил ее в форме, трансформированной человеческим сознанием. Отсюда-то и должно будет родиться чувство абсурда, то есть бессилия *помыслить* явления действительности при помощи человеческих понятий и слов. Мерсо хоронит мать, заводит любовницу, совершает преступление. Все эти разнообразные факты будут сообщены на процессе свидетелями, сгруппированы, объяснены прокурором; у Мерсо же возникает впечатление, что речь идет о другом человеке. Все построено так, чтобы привести к внезапной вспышке Мари, которая, дав свидетельские показания по установленному порядку, вдруг разрыдалась и закричала, что «все это не так, все по-другому, что ее принудили говорить совсем не то, что она думала». Подобные приемы зеркальной игры широко используются со времен «Фальшивомонетчиков». Не в том оригинальность г-на Камю. Однако проблема, которую ему надлежит разрешить, приводит его к использованию оригинальной формы: для того, чтобы мы почувствовали несоответствие между умозаключениями прокурора и подлинными обстоятельствами убийства, для того, чтобы, закрыв книгу, мы вынесли из нее впечатление об абсурдном характере правосудия, неспособного не только понять, но даже и приблизиться к смыслу поступков, которые оно намеревается осудить, — для этого необходимо, чтобы мы ощутили контакт с самой реальностью или хотя бы с одним из указанных обстоятельств. Но чтобы такой контакт установить, г-н Камю, как и прокурор, располагает только словами и понятиями; с помощью слов, связывая мысли друг с другом, Камю вынужден описывать мир, существующий до слов. Подобно одной недавно вышедшей книге, первая часть «Постороннего» вполне могла бы называться «Переведено с языка Молчания». Мы касаемся здесь болезни многих современных писателей; ее первые проявления я нахожу у Жюль Ренара. Я назвал бы эту болезнь искусом молчания, а г-н Полан увидел бы в ней своего рода литературный терроризм, принявший множество форм, начиная с автоматического письма сюрреалистов и кончая знаменитым «театром молчания» Ж.-Ж. Бернара. Дело в том, что молчание, как говорит Хайдеггер, есть аутентичная форма слова. Молчит лишь тот, кто

способен что-то сказать. Г-н Камю говорит много, в «Мифе о Сизифе» он даже чрезмерно словоохотлив. И тем не менее он поверяет нам свою любовь к молчанию. Он приводит слова Кьеркегора: «По-настоящему молчишь не тогда, когда молчишь, а когда говоришь»¹,—а от себя добавляет: «Человек в наибольшей степени является человеком благодаря тому, о чем он молчит, а не тому, о чем говорит». Вот почему в «Постороннем» он также попытался *молчать*. Но как же можно молчать, пользуясь при этом словами? Как с помощью понятий передать непостижимую и беспорядочную смену сиюминутных состояний? Подобная задача требует новой техники.

Что же это за техника? Мне говорят: «Это Кафка, написанный Хемингуэем». Должен сознаться, что ничего от Кафки я в «Постороннем» не обнаружил. Взгляд Камю прикован к земному, реальному миру. Кафка же—романист недостижимой трансцендентности: мир для него наполнен знаками, которых мы не понимаем, для него существует изнанка декораций. Что касается Камю, то для него человеческая драма состоит как раз в отсутствии всякой трансцендентности: «Я не знаю, есть ли у этого мира какой-либо, превосходящий мое разумение смысл. Однако я знаю, что смысл этот для меня неизвестен и пока что мне его не узнать. Что может значить для меня любое значение вне связи с моим собственным уделом? Я способен мыслить лишь в понятиях бытия человеческого. Я понимаю лишь то, к чему прикасаюсь, что мне противится». Следовательно, речь для него идет вовсе не о том, чтобы заставить читателя ощутить за определенным образом расставленными словами присутствие какого-то нечеловеческого, непостижимого миропорядка: для Камю нечеловеческое—это просто нечто хаотическое, механическое. У него нет ничего загадочного, озадачивающего, неясного: «Посторонний» являет нам череду светлых картин. Если они и вызывают чувство беспокойства, то лишь потому, что их слишком много и они никак не связаны между собой. Утро, ясные вечера, беспощадные послеполуденные часы—вот его излюбленное время; вечное алжирское лето—вот его пора. Для ночи вовсе не остается места в его мире. Если он и говорит о ней, то так: «Я увидел над собою звезды, когда открыл глаза. До меня доносились такие мирные, деревенские звуки. Виски мои оведала ночная прохлада, напоенная запахами земли и моря. Чудный покой тихой летней ночи хлынул в мою грудь, как волна прилива»² Человек, написавший эти строки, бесконечно далек от гнетущей тревоги, мучившей Кафку. В самой гуще хаоса он сохраняет полное спокойствие: слепой напор природы его, конечно же, раздражает, но он же его и успокаивает, ее иррациональность имеет лишь

¹ Le Mythe de Sisyphe, p. 42. Вспомним также теорию языка Бриса Парена и его концепцию молчания.

² L'Etranger, p. 158 (131).

отрицательный характер; абсурдный человек — гуманист, он знает лишь блага этого мира.

Более плодотворным кажется сопоставление Камю с Хемингуэем. Родственность их стилей очевидна. Оба автора пользуются одними и теми же короткими фразами: каждая такая фраза отказывается использовать предыдущую как трамплин, каждая начинается как бы с нуля, каждая подобна мгновенной съемке жеста, предмета. Каждому новому жесту, каждому новому предмету соответствует новая фраза. И все же я не удовлетворен: конечно, «американская» повествовательная техника сослужила г-ну Камю свою службу, однако я сомневаюсь, чтобы она повлияла на него в прямом смысле слова. Даже в книге «Смерть после полудня», не являющейся романом, Хемингуэй сохранил свою отрывистую повествовательную манеру, когда каждая фраза рождается из небытия, как бы в результате дыхательной спазмы: стиль Хемингуэя — это он сам. Мы уже знаем, что стиль г-на Камю иной, церемониальный. Кроме того, даже в самом «Постороннем» тон становится иногда возвышенным, фразы наполняются глубоким, полным дыханием: «Крики газетчиков в уже наступившей тишине, затихающий гомон птиц в сквере, окрики лоточников, продающих сэндвичи, стон трамваев на крутых поворотах и смутный гул, раздающийся где-то в небе перед тем, как на гавань опрокинется ночь,— все эти звуки указывали мне, как слепому, путь, который я так хорошо знал до того, как попал в тюрьму»¹ За запыхавшейся речью Мерсо я угадываю широкую поэтическую прозу самого г-на Камю, прозу, составляющую способ его самовыражения. Если «Посторонний» несет на себе столь заметные следы американской техники, то это говорит о совершенно сознательном заимствовании. Из всех средств, которыми мог воспользоваться г-н Камю, он выбрал то, которое представлялось ему наиболее соответствующим его замыслу. Я не думаю, что он прибегнет к нему в своих последующих произведениях.

Рассмотрим поближе повествовательную ткань «Постороннего», и мы лучше пойдем использованные здесь приемы. «От людей тоже может исходить нечеловеческое,— пишет г-н Камю.— В иные моменты прозрения механический характер их жестов, их лишенная смысла пантомима делает нелепым все, что их окружает»². Вот что следует сказать в первую очередь: «Посторонний» должен *ex abrupto*³ «вызвать в нас чувство смятенности перед лицом обесчеловеченности человека». Но каковы же те специфические обстоятельства, которые способны вызвать в нас это чувство? Пример мы находим в «Мифе о Сизифе»: «Человек говорит по телефону за стеклянной перегородкой, его не слышно, но видна его непонятная мимика,— и вдруг спрашиваешь себя, почему он

¹ Ibid., p. 128 (114). См. также с. 81—82, 158—159 и т. д.

² Le Mythe de Sisyphe, p. 29.

³ Внезапно (лат.).

живет»¹ Вот мы и поняли, быть может даже слишком хорошо—ибо пример весьма показателен,—в чем состоит позиция нашего автора. В самом деле, жесты человека, который разговаривает по телефону и которого вы не слышите, абсурдны лишь *относительно*, ибо являются звеньями разорванной цепи. Откройте дверь, приложите ухо к телефонной трубке—цепь восстановится, человеческие поступки вновь обретут смысл. Если быть честным с самим собой, то придется признать, что всякий абсурд относителен и существует лишь в сопоставлении с «рациональным абсолютом». Однако речь сейчас идет не о честности, речь идет об искусстве; г-н Камю нашел нужный ему прием: между своими персонажами и читателем он ставит стеклянную перегородку. В самом деле, что может быть нелепее людей за стеклом? Сквозь стекло видно все, оно не позволяет понять одного—смысла человеческих жестов. Остается лишь выбрать подходящее стекло—им станет сознание Постороннего. Оно действительно прозрачно: мы видим все, что доступно этому сознанию. Однако оно устроено таким образом, что оказывается прозрачным для вещей и непроницаемым для их значений:

«С той минуты все пошло очень быстро. Люди в черном подошли к гробу, накинули на него покров. Священник, служки, директор и я вышли из морга. У двери стояла незнакомая мне женщина. Директор представил ей меня: «Мсье Мерсо». Фамилии женщины я не расслышал, только понял, что это медицинская сестра. Она кивнула, не улыбнувшись; лицо у нее было длинное и худое. Мы расступились, чтобы пропустить гроб»².

За стеклом танцуют люди. Между ними и читателем поставлено сознание, почти пустяк, оно совершенно прозрачно, совершенно пассивно, оно только регистрирует факты. И все же результат достигнут: именно потому, что это сознание пассивно, оно не запечатлевает ничего, кроме фактов. Читатель не заметил этого посредничества. На каком же постулате основан подобный способ повествования? В сущности, на смену мелодической связи повествовательных компонентов здесь пришла механическая сумма неподвижных элементов; кое-кто утверждает, что всякое целостное *действие* полностью исчерпывается совокупностью составляющих его отдельных *движений*. Не имеем ли мы здесь дело с аналитическим постулатом, согласно которому всякая действительность может быть сведена к сумме составляющих ее элементов? Так вот, если анализ является инструментом науки, то он же является и инструментом юмора. Если я хочу описать матч регби и при этом скажу: «Я видел, как взрослые мужчины, одетые в короткие штаны, дерутся и катаются по земле, стараясь загнать кожаный мяч между двумя деревянными планками»,—то это будет значить, что я подытожил все, что *видел*, однако нарочно

¹ Ibid, p. 29.

² L'Etranger, p. 23 (59).

опустил смысл виденного: это и называется юмором. Повествование г-на Камю аналитично и юмористично. Как и всякий художник, он лжет, ибо претендует на то, чтобы воссоздать человеческий опыт в его чистом виде, а на самом деле тщательно отфильтровывает все смысловые связи поступков, тоже ведь принадлежащие к области опыта. Нечто подобное сделал некогда Юм, утверждавший, что может обнаружить в опыте одни только изолированные впечатления. То же самое делают ныне американские неореалисты, когда отрицают, что между явлениями есть что-либо иное, кроме внешних связей. В противовес им современная философия установила, что значения также даны человеку непосредственно в его опыте. Впрочем, эти рассуждения могут увести нас слишком далеко. Достаточно заметить, что мир абсурдного человека совпадает с аналитическим миром неореалистов. В литературе такой прием с успехом используется уже давно: мы встречали его и в «Простодушном», и в «Микромегасе», и в «Гулливере». Ибо и в XVIII веке были свои посторонние — как правило, «добрые дикари», которые, попав в чужую культуру, непосредственно воспринимали любые явления до того, как постигали их смысл. Не было ли целью такого разрыва вызвать у читателя чувство абсурда? Похоже, что г-н Камю хорошо помнит эти примеры, в особенности когда показывает размышления героя о причинах его заключения¹

Так вот, именно этот аналитический прием объясняет употребление в «Постороннем» американской повествовательной техники. Тот факт, что в конце жизненного пути нас ожидает смерть, рассеивает наше будущее в дым, в нашей жизни нет места для «завтра», это всего лишь череда сиюминутных мгновений. И разве не значит сказанное, что абсурдный человек даже само время поверяет своим аналитическим умом? Там, где Бергсон видел неразложимое единство, взор абсурдного человека обнаруживает лишь последовательность отдельных мгновений. Именно множественность изолированных мгновений позволяет в конечном счете понять множественность отдельных существований. Что наш автор заимствует у Хемингуэя, так это его прерывистые рубленые фразы, воспроизводящие прерывистость самого времени. Мы теперь лучше понимаем, как построено его повествование: каждая фраза — это сиюминутное мгновение. Однако это не то неопределенное мгновение, которое, выполнив свою роль, отчасти переходит в другое, следующее за ним мгновение. Каждая фраза здесь отчетлива, определена, замкнута в самой себе; между ней и следующей фразой пролегает пропасть небытия, подобная той, которая отделяет друг от друга мгновения у Декарта. В промежутке между фразами мир уничтожается и вновь возрождается: всякое возникшее слово создается *ex nihilo*²; каждая фраза

¹ L'Etranger, p. 103, 104.

² Из ничего (лат.).

«Постороннего» подобна острову. И мы скачками движемся от фразы к фразе, от небытия к небытию. Именно для того, чтобы подчеркнуть одиночество каждой фразовой единицы, г-н Камю избрал для своего повествования форму сложного перфекта. Определенное прошедшее время (*Le passé défini*)— вот время, выражающее непрерывность: «*Il se promena longtemps*»¹— это предложение раскрывает свою связь как с плюсквамперфектом, так и с будущим временем. Реальность подобной фразы— это ее глагол, поступок в его транзитивности, в его трансцендентности. Зато предложение «*Il s'est promené longtemps*» маскирует глагольность глагола; глагол здесь разорван, разбит на две части: с одной стороны, мы обнаруживаем в нем причастие прошедшего времени, утратившее всякую трансцендентность, сделавшееся инертным, словно вещь, с другой— глагол «быть», который играет роль простой связки, соединяющей причастие с существительным, как предикат с его субъектом. Транзитивность глагола исчезла, фраза застыла; отныне ее реальность заключена в самом имени. Она уже не служит мостом, переброшенным между прошлым и будущим, она превратилась в крошечную, изолированную, самодостаточную субстанцию. Если попытаться, насколько это возможно, придать каждой такой фразе самостоятельность, то ее внутренняя структура обретет идеальную простоту, а ее связность увеличится еще больше. Поистине, подобная фраза представляет собой неделимое целое, временной атом. Разумеется, между такими фразами нет связи, они просто рядоположены друг другу; в частности, между ними отсутствуют какие бы то ни было причинные сцепления, которые позволили бы ввести в повествование хотя бы зародыш объяснения и упорядочили мгновения иначе, нежели это делает их последовательность. Камю пишет: «Потом она спросила, люблю ли я ее. *Я ответил, что слова значения не имеют, но кажется, любви к ней у меня нет. Она загрустила.* Но когда мы стали готовить завтрак, она по поводу какого-то пустяка засмеялась, да так задорно, что я стал ее целовать. И в эту минуту в комнате Раймона началась шумная ссора»² Мы подчеркнули две фразы, в которых причинная последовательность поступков самым тщательным образом скрывается под видом их простого следования друг за другом. Если все же возникает необходимость раскрыть связь между предшествующей и последующей фразами, то Камю использует такие слова, как «и», «но», «затем», «в эту минуту», которые вызывают представление об одной только разъединенности, противопоставленности или механическом сложении поступков. Между подобными временными единицами существуют лишь внешние отношения, подобные тем, которые неореализм устанавливает между вещами; реальность возникает как бы сама по себе и исчезает,

¹ Он долго гулял (фр.).

² L'Etranger, p. 51 (73).

хотя ее никто не разрушает, мир уничтожается и возрождается с каждым толчком пульсирующего времени. Однако не следует думать, будто этот мир творит сам себя — он инертен. Вся активность с его стороны сводится к тому, чтобы отречься от своей опасной силы, поставить на ее место успокоительный беспорядок случайности. Какой-нибудь писатель-натуралист XIX века написал бы: «Мост шагнул через реку». Г-н Камю отвергает подобный антропоморфизм. Он скажет: «Над рекой был мост». Таким образом, каждая вещь раскрывается нам в своей пассивности. Она просто-напросто *присутствует* перед нами как таковая: «...В комнате стоят четыре человека в черном... у двери стояла незнакомая женщина... За воротами ждал катафалк... Рядом застыл распорядитель...»¹ Кто-то сказал о Ренаре, что в конце концов он напишет: «Курица несет яйца». Г-н Камю, как и многие другие современные авторы, мог бы написать: «Вот курица, она несет яйца». Дело в том, что эти писатели любят вещи как таковые и не хотят растворять их в потоке длительности. «Вот вода» — эта фраза есть кусочек вечности, пассивный, непроницаемый, замкнутый, лучистый; какое чувственное наслаждение испытываешь, когда можешь прикоснуться к нему! Для абсурдного человека это единственное в мире благо. Вот почему организованному повествованию наш романист предпочитает мерцание крохотных вспышек: хотя они и лишены будущего, каждая из них есть воплощенное вожделение; вот почему, создавая «Постороннего», г-н Камю мог полагать, что он все же молчит: его фразы не принадлежат миру речи, они не ветвятся и не имеют продолжения, они лишены внутренней структуры и могли бы сказать о себе словами Сильфа Валери:

Не плоть и не дух...
Мгновенье, испуг
Вдруг обнаженной груди.²

Время их бытия в точности исчерпывается временем, необходимым для того, чтобы совершился молчаливый акт непосредственной интуиции.

Можно ли в этих условиях говорить о романе г-на Камю как о едином целом? Ведь все фразы его книги равноценны, подобно тому как равноценны все формы опыта абсурдного человека; каждая из этих фраз существует ради себя самой, а все остальные сбрасывает в пропасть небытия, а это значит, что (за исключением тех редких минут, когда автор, изменяя собственному принципу, становится поэтичным) ни одна из них не выделяется на фоне других. Даже диалоги растворяются в общем потоке повествования. В самом деле, диалог по сути своей есть акт

¹ Ibid. p. 23 (59).

² Стихотворение «Сильф» из сборника «Чары» (1922) П. Валери.— Пер. Г. П. Косикова.

разъяснения, акт установления значения; отводя ему привилегированное место, мы тем самым допускаем само существование подобных значений. Что же до г-на Камю, то он ужимает диалог, не дает ему развернуться, нередко переводит его в план косвенной речи, отказывает в графической обособленности, так что всякая произнесенная фраза возникает подобно любому другому событию в «Постороннем» — она вспыхивает на мгновение и гаснет, как молния, замирает, как раскат грома, как донесшийся вдруг аромат. Поэтому, когда приступаешь к чтению «Постороннего», поначалу кажется, что перед тобой вовсе и не роман; чудится, будто слышишь какой-то монотонный речитатив или заунывное пение араба. Возникает ощущение, что книга эта похожа на одну из тех мелодий, о которых говорит Куртелин: «они звучат лишь раз и не повторяются», вдруг обрываясь неизвестно почему. Однако мало-помалу произведение как-то само собой обретает стройность, и тогда обнаруживается, что оно стоит на прочном фундаменте. В нем нет ни одной лишней детали, ни одного элемента, который не был бы использован, пущен в дело. Закрыв книгу, мы уже понимаем, что она и не могла начаться иначе и не могла иначе закончиться: в абсурдном мире, изображенном автором, в мире, из которого тщательно устранены все причинные связи, любое, даже самое пустяковое событие обретает собственную весомость, каждое из них играет здесь свою роль и ведет героя к преступлению и казни. «Посторонний» — это классическое, образцовое произведение об абсурде и против абсурда. Таков ли в точности был замысел автора? Не знаю; мое мнение — это мнение одного из читателей.

Однако к какому же жанру следует отнести это строгое, ясное произведение, столь упорядоченное, несмотря на внешнюю хаотичность, и становящееся таким «человечным», таким понятным, как только мы сумеем найти к нему ключ? Мы бы не решились назвать его повестью: повесть объясняет и устанавливает связи между событиями по мере того, как их излагает, она подменяет хронологическую последовательность событий представлением об их логическом следовании. Г-н Камю называет свое произведение «романом». Между тем роман предполагает наличие непрерывной длительности, он предполагает процесс становления, очевидную необратимость временного потока. Не без колебаний назвал бы я романом эту вереницу инертных, сиюминутных мгновений, позволяющую разглядеть отлаженный механизм, столь характерный для театральных постановок. А если это и роман, то, скорее, короткий роман писателя-моралиста (наподобие «Задига» или «Кандида») с легким налетом сатиры и с ироническими портретами¹, который вопреки влиянию немецких экзистенциалистов и американских романистов в сущности остается весьма близок к повестям Вольтера.

¹ Портретами сутенера, следователя, прокурора и т. п.

Сорок один год назад, в 1905 году, вскоре после «кровавого воскресенья» Санкт-Петербургская полиция арестовала Максима Горького. Эта новость потрясла многих французских писателей, художников и журналистов. Наш не стареющий с годами друг Франсис Журден уже в ту пору был пылким и благородным человеком, каким мы его знаем. А опыт показывает, что пылкость и благородство во многих случаях равнозначны мудрости и прозорливости.

Франсис Журден немедленно занялся сбором подписей под письмом протеста, и многие известные деятели нашей культуры охотно откликнулись на его призыв.

Я вспомнил этот эпизод не для собственного удовольствия — хотя, надо признаться, очень приятно устроить «перекличку» прогрессивных литераторов того времени — ведь в их числе Октав Мирбо, Жорес, Анатоль Франс, Жюль Ренар, Тристан Бернар, Анна де Ноай, Гюстав Жеффруа, братья Маргерит, профессора Шарль Жид, Рише и Дюркгейм, доктор Вакез, Аристид Бриан, Леон Блюм, Гюстав Руане и многие другие.

Меня сейчас интересует другое — аргументы тех, кто отказались поставить свои подписи под этим письмом. Начнем с «гошистов»: «Все или ничего. Почему только Горький? А как же все остальные бродяги, с которыми он брался?» — Разговоры известные.

Затем идут «правые», такие, как Баррес или Венсан д'Энди, считавший, что бедный отец Комб — более опасный преступник, чем Николай II. И наконец, осторожничающие «мудрецы», которые всегда твердят одно и то же: «Я, знаете ли, в политику не вмешиваюсь!» — или: «Вы ему только хуже сделаете, вашему Горькому» — а чаще всего: «Не суйтесь не в свое дело; то, что происходит в России, нас не касается».

Какой яркий комментарий к этим ответам дали страшные пожары двух мировых и многих других, менее крупных войн, которые отделяют нас от той эпохи; каким трагическим опровержением этих фраз служит тот погребальный костер, в котором четыре года подряд гибли сыновья закабаленной Франции, ее богатства, ее свобода и в котором чуть было не погибла ее честь!

Что можно сказать о широте взглядов человека, который в 1905 году способен был утверждать: «То, что происходит в мире, нас не касается»? Что можно сказать о проницательности тех, кто отвечали: «Мы в политику не вмешиваемся».

Теперь нам известно, что цивилизации не вечны; бесполезно говорить: мы в политику не вмешиваемся. Она все равно сама будет вмешиваться в нашу жизнь.

События, происшедшие в России, Китае, Эфиопии, Чехословакии, Испании, заново доказали, доказали кровью, что все в

мире — хотим мы этого или нет — рано или поздно затрагивает и нас; что дорога в Париж — да что там, даже самый невинный путь в Лувр или в Национальную библиотеку! — пролегает через Тирану и Аддис-Абебу, через Чунцин и Москву, через Прагу и Мадрид; что искры от костра, в котором горят книги в Берлине, долетают до Парижа, где от них вспыхивают новые и новые костры — они не догорели и до сих пор; что если Гитлер в 1933 году начинает бросать в концентрационные лагеря немцев, а Даладе в 1939 году — испанцев, то в 1940 году наступит очередь французов, в том числе и ваша очередь, представители французской интеллигенции.

Разве способность предвидеть все это, умение *увидеть* в бомбардировках Мадрида предвестие бомбардировок Парижа и Лондона — разве, спрашиваю я, эта способность недостойна писателя, разве она не должна входить в число его «талантов», разве не этого предвидения ждет народ от своих писателей?

Знаете ли вы, дорогие собратья по перу, где я лучше всего осознал роль и миссию так называемого «литератора»? Это случилось в Мадриде, в конце июля 1936 года. Меня принял президент республики, Асанья. Я передал через него испанскому народу приветствие от Комитета Народного фронта Парижского округа и от Всемирного комитета борьбы против войны и фашизма и спросил, чем мы можем ему помочь. Президент Асанья подвел меня к одному из больших окон своего кабинета и, указав вдаль, сказал голосом, дрожащим от боли и гнева: «Видите, господин Блок, эти цветы, распускающиеся над Сьеррой? Это разрываются снаряды. Вы писатель, вы обладаете правом обращаться к французскому народу и его правительству, скажите же французам, скажите г-ну Леону Блюму, что вы побывали на французской границе, потому что сегодня граница Франции проходит по Сьерра-де-Гвадарраме. Сражаясь в горах Сьерра-де-Гвадаррамы, мы защищаем не только Мадрид, но и Париж. Если Мадрид падет, та же участь ждет и Париж».

Я призываю в свидетели вас, Жан Кассу, — вы присутствовали при этой встрече и были в числе тех, кто понял все с самого начала. Я призываю в свидетели вас, Арагон, Элюар, Муссинак, Мартен-Шоффье, Вильдрак, — вы с той минуты, когда вдали разорвался первый снаряд, составили небольшой отряд ясновидящих. В первую же очередь я призываю вас, наши погибшие друзья, — вы жизнью заплатили за то, что нас было слишком мало.

Я хочу рассказать вам, дорогие мои собратья по перу, еще об одном эпизоде из моей жизни, когда мне вновь представился случай осознать роль и миссию французского писателя. Странствуя по свету, я встретился с одним польским писателем, и он сказал мне: «Своей свободой я обязан вам, французским деятелям культуры; вы даже не представляете себе, как сильно действуют на все правительства, включая фашистские, протесты вашей

интеллигенции». То же самое я услышал от румынского писателя и от писателя из Греции.

Кстати, дорогой Жорж Дюамель, любимый и уважаемый всеми нами писатель, согласись, что эти слова являются достойным ответом на твою статью в «Фигаро» от 28 июня.

Но откуда у французских писателей, у французской интеллигенции такой авторитет? Откуда черпают они силу, приводящую в трепет беззаконных властителей и заставляющую их отступить?

О, прошу вас, писатели Франции, не будем недооценивать самих себя! К чему ложная скромность! Оставим-ка ее для внутреннего употребления! Для всего мира мы представляем Францию. Каждый из нас (как бы он ни приbedнялся, какой бы незначительной фигурой—всерьез или из кокетства—себя ни считал) представляет в глазах народов других стран за всю Францию. Он воплощает в себе всю ее многовековую славу.

Поговорим же об этой славе. Чем заслужила ее наша страна? Великолепными произведениями, которые вот уже десять веков создаются на французском языке? Да, конечно. Причем дело прежде всего в содержании этих произведений.

Разумеется, свой, не побоюсь этого слова, уникальный престиж французская литература завоевала во многом благодаря терпеливым и упорным поискам верного, точного слова и тончайших средств поэтической образности и выразительности. Но осмелюсь заметить, что, если бы наш вклад в мировую литературу ограничивался этими—пусть даже самыми блестящими—достижениями в области формы, цена ему была бы невелика.

Каково же содержание нашей литературы? Ответить на этот вопрос мне поможет человек, которого уже нет среди нас. Несколько лет назад мне довелось быть в гостях в одном доме. Среди присутствовавших были Жюль Ромен и Жироду. Все собравшиеся немало поездили по свету. Некоторые только недавно возвратились в родные края. Жюль Ромен не скрыл от нас, что в путешествиях не раз общался с главами государств, министрами иностранных дел больших и малых стран (не буду называть вам их число—в любом случае оно превзойдет все ваши ожидания). «Так вот,—сказал Ромен,—смею заметить, что если что-нибудь и порочит нашу репутацию, так это Народный фронт и наши просоветские настроения. Я ничего не имею против коммунистов, но объективности ради не могу умолчать о том, что укрепление их позиций отпугивает от нас многих наших друзей».

На что Жироду своим спокойным, низким и ироничным голосом ответил: «Как странно, дорогой Ромен! Я вынес из своих поездок совершенно противоположное впечатление. За последние полгода я—не по своей воле, а по долгу службы—побывал во многих наших посольствах и, также не по своей воле, вынужден был беседовать с крупными дипломатами, а иной раз и с главами правительств ряда зарубежных стран. Так вот, я убедился, что престиж Франции зиждется на авторитете и наследии Француз-

ской революции, на наших республиканских традициях и что общественность всего мира не только не испугана нашей верностью демократии, но, напротив, именно благодаря ей и доверяет нам».

Черные годы недавно закончившейся войны показали, кто из двух собеседников был прав. И я призываю в свидетели вас, Анри Бернштейн, Жак Маритен, Андре Давид, Роже Кайуа, Жорж Бернанос, я призываю в свидетели тени Фосийона и Жана Перрена, я призываю в свидетели вас, испанские товарищи, эмигрировавшие в Северную и Южную Америку,—всех вас, так нежно и страстно пекущихся о престиже нашей культуры,—скажите, что увеличивало, а что уменьшало этот престиж на протяжении последних пяти лет?

Вы, к кому я обращаю свою речь, прекрасно знаете ответ. Если Франции и грозила опасность утратить уважение людей всего мира, то причиной тому было позорное предательство писателей, снискавших себе за рубежом некоторую известность отдельными достижениями в области формы. Я имею в виду Морраса, Жионо, Монтерлана, Поля Морана, Селина...—стыд, душастый меня от одного только упоминания этих имен, мешает мне продолжить список. Все эти люди сыграли по отношению к нашей стране роль тех камней, которыми наемные убийцы набивают карманы своей жертвы, чтобы быть уверенными, что она пойдет ко дну и никогда не всплывет на поверхность.

А если престиж Франции оказался под угрозой после Освобождения, то лишь потому, что вместо фильмов об освобождении Парижа и стихов наших поэтов мы слали за границу модные журналы.

Мне нет нужды называть тех, кто спасли доброе имя нашей литературы,—они находятся в этом зале. Я говорю это не в качестве комплимента. Стефан Цвейг покончил с собой в 1942 году не только потому, что не вынес позора Германии, но и потому, что голоса французских писателей, сохранивших верность своим идеалам, ваши голоса, друзья мои, еще не были в ту пору слышны за океаном.

Я в тот момент находился в Советском Союзе. Ваши голоса и туда доходили с трудом. Никто и не подозревает, как трудно приходилось тем, кто долгие годы вопреки обманчивой видимости ручался за вашу верность делу чести, черпая силы только в любви к Франции и знании французского характера.

Отныне ничто не сможет оторвать судьбу Франции от демократических традиций. Отныне ничто не сможет помешать французской литературе славиться не только своим формальным совершенством, но в первую очередь своим гуманизмом, своей идеологической направленностью, той страстностью, с какой она выражала, выражает и всегда будет выражать нужды и чаяния народов, их стремление жить честно и те огромные усилия, которые они делают, чтобы, по словам философа, перейти «из

царства необходимости в царство свободы»¹.

Слово и понятие «демократия» так сильно смущает многих людей, что они из всех сил стараются запутать этот предельно ясный вопрос и с помощью всяческих хитросплетений и уловок навести тень на плетень.

Мы, писатели, люди простые и не нуждаемся в изощренных определениях. События шести последних лет и наша подпольная литература Сопротивления лучше всего помогут нам выразить сущность демократии... Эта сущность исчерпывается одним-единственным словом — *Ответственность*.

В это понятие входит не только писательское мастерство, но и политическая зрелость, гражданское мужество, верность народу и нации. В него входит способность постоянно чувствовать себя ответственным за честь и судьбу своей страны, произносить каждое свое слово от лица всей нации.

Ответственность за Мадрид; ответственность за Мюнхен; ответственность за тот роковой момент, когда в 1940 году на часах, отмерявших срок жизни европейских столиц, пробил смертный час Парижа.

Ответственность за мир и за войну.

За то, чтобы на нашей земле никогда больше не горел пожар войны! Демократия — это мир.

Защита демократии неотделима от борьбы за мир. Демократия, мир, честь, долг писателя — все это для нас нераздельно.

Пользуясь словом, которое нынче в большом ходу, могу добавить — вот как я понимаю задачи, стоящие перед «ангажированной» литературой.

Вот как, писатели Франции, можете вы постоять за свою писательскую честь — и следовательно, за вашу исконную свободу.

Вступить в ряды писателей-борцов — это значит быть или стать с нынешнего дня (и наш Конгресс свидетельствует о том, что вы к этому готовы) рыцарями требовательнейшей и суровейшей из прекрасных дам — рыцарями демократии или, что то же самое, рыцарями мира.

1946

АЛЕҢ РОБ-ГРИЙЕ

О НЕСКОЛЬКИХ УСТАРЕВШИХ ПОНЯТИЯХ

У традиционной критики свой словарь. Хотя она весьма решительно отрекается от вынесения систематических суждений по поводу литературы (утверждая, напротив, будто судит о произведениях совершенно свободно,

¹ Ф. Энгельс. Анти-Дюринг. М., 1966, с. 228.

опираясь лишь на такие «естественные» критерии, как здравый смысл, душа и т. п.), достаточно лишь сколько-нибудь внимательно вчитаться в критические статьи, чтобы тотчас же обнаружить целую сеть ключевых слов, явно свидетельствующих о наличии системы.

Однако мы так привыкли слышать разговоры о «персонаже», об «атмосфере», о «форме» и о «содержании», о произведении как об авторском «послании», о «таланте рассказчика», об «истинных романистах», что приходится сделать усилие, дабы вывести из всей этой паутины и понять, что в ней воплощено известное представление о романе (представление совершенно готовое, каждым принимаемое без обсуждения, а потому мертвое), а вовсе не так называемая «природа» романа, в чем вас хотели бы убедить.

Еще большую опасность, быть может, представляют выражения, используемые обычно для определения книг, которые не укладываются в рамки этих условных правил. Так, к словечку «авангард» вопреки его видимой беспристрастности чаще всего прибегают для того, чтобы — словно пожатием плеч — отделаться от любого произведения, способного обнажить нечистую совесть литературы массового потребления. Как только писатель отказывается от затрепанных формул и пытается выработать свое собственное письмо, на него немедленно наклеивают этикетку: «авангард».

В сущности, это означает только то, что он немного опередил свое время и что завтра такое письмо будет использовано большинством. Однако на практике читатель, уже получивший предупреждающий намек, тотчас же представляет себе нескольких молодых людей с дурными манерами, которые, криво усмехаясь, подкладывают петарды под кресла членов Академии с единственной целью наделать шуму и эпатировать буржуа. «Они хотят подпилить сук, на котором мы сидим», — в простоте душевной сознается не склонный к шуткам Анри Клуар.

Между тем в действительности сук, о котором идет речь, засох сам собой, просто от времени; и не наша вина в том, что он уже начал гнить. Всем, кто в отчаянии цепляется за этот сук, достаточно было бы хоть раз поднять глаза к вершине дерева и убедиться, что уже давным-давно там выросли новые ветви — зеленые, крепкие, полные жизни. «Улисс» и «Замку» ныне перевалило за тридцать. «Шум и ярость» вышел на французском языке двадцать лет назад. За ними последовало множество других произведений. Чтобы не замечать их, наши славные критики всякий раз произносят какое-нибудь магическое слово: «авангард», «лабораторные опыты», «антироман»... иными словами: «закроем глаза и вернемся к священным ценностям французской традиции».

Персонаж

Сколько же нам наговорили о «персонаже»! И похоже, увы, что конца этому не видно. Пятьдесят лет длится болезнь, смерть констатировалась много раз серьезнейшими публицистами, однако до сих пор никак не удавалось свалить персонаж с того пьедестала, на который водрузил его XIX век. Ныне он превратился в мумию, которая, однако, царит с прежним — хотя и фальшивым — величием посреди ценностей, столь почитаемых традиционной критикой. Более того, «истинного» романиста она узнает именно по этому признаку: «он умеет создавать персонажи»...

Для обоснования подобной точки зрения обычно принято прибегать к следующему рассуждению: Бальзак оставил нам отца Горю, Достоевский дал жизнь братьям Карамазовым; писать романы может значить только одно: добавлять несколько новых фигур к галерее портретов, составляющих нашу литературную историю.

Персонаж. Всякому известен смысл этого слова. Это не безличное, безымянное и призрачное нечто, обозначаемое при помощи местоимения *он*, простой субъект действия, выраженного глаголом. У персонажа должно быть имя, по возможности двойное — фамилия и имя. У него должны быть родственники, наследственность. У него должна быть профессия. Если у него есть собственность — тем лучше. И наконец, у него должен быть «характер», лицо, отражающее этот характер, а также прошлое, сформировавшее и это лицо, и этот характер. Характер персонажа диктует ему поступки, заставляет вполне определенным образом реагировать на любые события. Он позволяет судить о персонаже, любить его, ненавидеть. Именно благодаря характеру имя персонажа становится в один прекрасный день символом определенного человеческого типа, который, можно сказать, ожидал подобного крещения.

Ведь все дело в том, что любой персонаж должен обладать индивидуальностью и в то же время возвышаться до уровня категории. Он должен быть своеобразным настолько, чтобы выглядеть неповторимым, и вместе с тем иметь некие обобщенные черты, придающие ему универсальность. Чтобы создать известное разнообразие, вызвать иллюзию свободы, можно выбрать героя, который как будто слегка нарушает одно из указанных правил, например найденыша, бездельника, безумца или человека, всегда готового в силу своей взбалмошности преподнести нам какой-нибудь сюрприз... Однако на этом пути далеко не заходят, ибо это путь гибели, путь, прямым ведущий к современному роману.

В самом деле, ни одно из значительных произведений современной литературы не соответствует в указанном отношении нормам, диктуемым критикой. Многие ли читатели помнят имя рассказчика в «Тошноте» или в «Постороннем»? Есть ли там человеческие типы? Не будет ли чистейшим абсурдом усматри-

вать в этих книгах способ исследования характеров? А разве в «Путешествии на край ночи» описывается какой-нибудь персонаж? И можно ли считать случайностью, что все эти три романа написаны от первого лица? Беккет меняет имя и облик своего героя в пределах одного и того же повествования. Фолкнер нарочно дает одно и то же имя двум различным лицам. Что же касается К. из «Замка», то он довольствуется простым инициалом, он ничем не владеет, у него нет ни семьи, ни собственного лица; может быть, он даже вовсе и не землемер.

Можно было бы множить примеры. Поистине, создатели персонажей, в традиционном смысле этого слова, неспособны предложить нам ничего, кроме марионеток, в которых и сами-то давно перестали верить. Роман с персонажами, безусловно, принадлежит прошлому, он является характерной приметой определенной эпохи, отмеченной апогеем индивидуальности.

Быть может, в данном случае и неуместно говорить о прогрессе, однако несомненно, что современная эпоха—это, скорее, эпоха господства матрикулярных номеров. Судьба мира перестала для нас отождествляться с процессами возвышения или падения нескольких людей, нескольких семей. Да и сам мир больше не является чьей-то частной собственностью, передаваемой по наследству и имеющей денежный эквивалент; отныне это уже не добыча, которую следовало не столько познать, сколько захватить. Иметь имя было, несомненно, крайне важно во времена балзаковской буржуазии. Важен был и характер, тем более важен, что он служил оружием в рукопашной схватке, сулил надежду на успех, прокладывал путь к господству. Иметь характер значило в некотором роде иметь лицо в мире, где личность одновременно представляла собой и средство, и цель любых устремлений.

Быть может, наш сегодняшний мир не столь самоуверен, более скромнен именно потому, что отверг мысль о всемогуществе личности; но вместе с тем он и более честолюбив, ибо всматривается во все, что находится за пределами этой личности. Исключительный культ «человеческого» уступил место более широкой, менее антропоцентрической точке зрения на жизнь. Похоже, что, потеряв свою самую надежную в прошлом опору, героя, роман зашатался. Если ему не удастся встать на ноги, то, значит, его жизнь была связана с жизнью общества, ушедшего в прошлое. Но если он все же сумеет подняться, то это, напротив, будет свидетельствовать о том, что перед ним расстилается путь, обещающий новые открытия.

История

Для большинства любителей чтения и критиков роман—это прежде всего рассказанная в нем «история». Истинный романист—человек, умеющий «рассказать историю». В самом удовольствии от рассказывания, побуждающем писателя пройти весь

путь от начала до конца книги, как бы воплощено его писательское призвание. Придумывание захватывающих, волнующих, драматических перипетий — вот что доставляет ему радость и служит его оправданием.

Это значит, что критический разбор романа нередко сводится к более или менее краткому — в зависимости от количества (два или шесть) предоставленных в газете столбцов — пересказу сюжета с более или менее пространным изложением основных эпизодов — завязки и развязки интриги. Высказать критическое суждение о книге — значит оценить в ней внутреннюю связность и особенности развития интриги, ее сбалансированность, сюжетные ожидания и неожиданности, которые автор умело подстраивает нетерпеливому читателю. Разрыв в повествовании, неудачно введенный эпизод, утрата интереса к событиям, топтание на месте окажутся важнейшими недостатками книги, а живость и гладкость изложения — ее важнейшими достоинствами.

О самом же письме никто и не заикнется. Писателя похвалят лишь за то, что он изъясняется правильным языком, пишет приятно, красочно, выразительно... Тем самым письмо будет низведено до уровня служебного средства, манеры: сутью романа, его смыслом, его нутром окажется всего-навсего рассказанная в нем история.

Кроме того, буквально все — начиная людьми серьезными (полагающими, что литература не должна служить простым средством развлечения) и кончая любителями всяческого вздора (сентиментального, детективного, экзотического), — все привыкли требовать от сюжета еще одного особенного свойства. Мало того, что сюжет должен быть забавным, необыкновенным или захватывающим; чтобы придать ему весомость, которой обладает всякая человеческая истина, писатель обязан убедить читателя, что рассказанные приключения действительно случились с реальными людьми и что романист ограничивается простым изложением, пересказом событий, свидетелем которых он оказался. Между автором и читателем возникает молчаливое соглашение: автор делает вид, будто верит в то, о чем рассказывает, читатель же как бы забывает, что рассказ этот выдуман, притворяется, что имеет дело с подлинным документом, с чьей-то биографией, с реально пережитой кем-то историей. Хорошо рассказывать — значит придавать рассказываемому сходство с заранее существующими схемами, к которым люди уже привыкли, иными словами — с неким готовым представлением о действительности.

Таким образом, сколь бы неожиданными ни были сюжетные ситуации, происшествия, событийные повороты, повествование должно разворачиваться совершенно плавно, как бы само по себе, под напором неодолимого порыва, раз и навсегда увлекающего читателя. Достаточно малейшего колебания, ничтожнейшей несообразности (к примеру, двух деталей, противоречащих друг другу или плохо подогнанных) — и вот уже читатель выброшен из

романического потока, он вдруг спрашивает, не «плетут ли ему небылицы», и грозит заглянуть в подлинные документы, где ему по крайней мере не придется сомневаться в правдоподобности изложенных событий. Роман должен не просто развлекать, он обязан внушать доверие.

И наконец, если писатель желает, чтобы иллюзия была полной, он должен внушить впечатление, будто знает больше того, что он сообщает; само понятие «кусоч жизни» ясно указывает на объем знаний писателя относительно того, что произошло до и что произойдет после изображаемых событий. Даже в пределах описанного отрезка времени писатель должен создавать впечатление, будто говорит лишь о самом главном и мог бы—если читатель потребует—рассказать значительно больше. Подобно самой жизни, романтическая субстанция должна казаться неисчерпаемой.

Одним словом, правдоподобная, как бы сама собой возникающая, способная к беспредельному развитию история, рассказанная в романе, должна выглядеть естественной. К несчастью—даже если допустить, что в отношениях между человеком и миром осталось еще хоть что-то «естественное»,—оказывается, что письмо, как и любая другая форма искусства, представляет собой способ вмешательства. Сила романиста состоит именно в том, что он создает нечто новое, создает совершенно свободно, без всякого образца. Современное повествование замечательно следующим: оно умышленно утверждает указанный признак, причем утверждает столь энергично, что вымысел, воображение в пределе сами становятся сюжетом книги.

Несомненно, что подобная эволюция представляет собой лишь один из аспектов более общего изменения в отношениях между человеком и миром, в котором он живет. Повествование, каким мыслит его себе наша академическая критика, а вслед за нею и многие читатели, есть воплощение порядка. Этот порядок, который и вправду можно охарактеризовать как естественный, связан с целой системой—рациональной и внутренне организованной,—расцвет которой пришелся на время, когда буржуазия взяла власть в свои руки. В первой половине XIX века, пережившей—в лице «Человеческой комедии»—апогей той повествовательной формы, которая, как нетрудно понять, для многих остается потерянным раем романа, в ходу было несколько непреложных истин, в частности вера в существование неоспоримой и универсальной логики самих вещей.

Все технические приемы повествования—систематическое употребление простого прошедшего времени (*passé simple*) и третьего лица, безусловное требование хронологического порядка в изложении событий, линейность интриги, ровная траектория эмоционального развития, тяготение каждого эпизода к своему завершению и т. п.,—все здесь было направлено к созданию образа устойчивого, внутренне связанного и последовательного,

однозначного, поддающегося расшифровке мира. И поскольку понятность этого мира даже и не ставилась под сомнение, само рассказывание не представляло никакой проблемы. Романическое письмо могло оставаться наивным.

Однако, уже начиная с Флобера, все заколебалось. Сто лет спустя от всей этой системы осталось одно только воспоминание; к этому-то воспоминанию, к этой мертвой системе из всех сил хотят приковать роман. Однако даже и в этом отношении достаточно прочесть некоторые выдающиеся романы начала нашего столетия, чтобы констатировать, что, хотя распад интриги и обозначился с особой ясностью именно в последние годы, на самом деле она уже давно перестала служить каркасом для повествования. Нет никакого сомнения в том, что требования сюжетности обладают меньшей принудительностью для Пруста, чем для Флобера, для Фолкнера — чем для Пруста, для Беккета — чем для Фолкнера... Отныне речь идет о другом. Рассказывать истории сейчас стало попросту невозможно.

Однако ошибкой было бы думать, будто в современных романах вовсе ничего не происходит. Подобно тому, как не следует делать вывод об отсутствии в этих романах человека под тем предлогом, что из них исчез традиционный персонаж, не следует и отождествлять поиск новых повествовательных структур с простым устранением из литературы любых событий, любых чувств, любых приключений. В действительности книги Пруста и Фолкнера прямо-таки напигованы различными историями; однако у Пруста они как бы рассасываются, а затем вновь восстанавливаются, подчиняясь временной архитектонике, существующей в сознании рассказчика; у Фолкнера же развитие различных тем и многочисленные ассоциативные переключки между ними вообще разрушают всякую хронологию, так что иногда кажется, будто события, представшие в повествовании, тут же и исчезают, стираются. Даже у самого Беккета нет недостатка в событиях, однако эти события непрестанно сами себя оспаривают, сами себя ставят под сомнение, сами себя разрушают до такой степени, что одна и та же фраза может содержать в себе как утверждение, так и его немедленное отрицание. В сущности, в этих романах отсутствует не сюжет, а ощущение его достоверности, безмятежности и наивности.

Если вслед за столь именитыми предшественниками мне будет позволено сослаться на свои собственные произведения, то я бы заметил, что как в «Ластиках», так и в «Соглядатае» есть совершенно ясно различимая интрига, «действие», насыщенное к тому же множеством элементов, которые обычно принято считать драматическими. И если поначалу некоторым читателям показалось, что эти романы лишены всякого внутреннего напряжения, то не в том ли причина, что движение самого письма здесь просто-напросто важнее, чем развитие страстей и нагромождение преступлений? Однако я без труда могу представить себе, как

через несколько десятков лет, быть может даже и раньше, когда подобное письмо станет привычным и начнет приобретать черты академизма, когда на него в свою очередь также перестанут обращать внимание, а молодым романистам нужно будет создать нечто новое, критики того времени вновь заявят, что в произведениях этих писателей ничего не происходит, упрекнут их в недостатке воображения и приведут в пример наши собственные романы. «Вот видите,— скажут они,— какие истории умели сочинять в пятидесятые годы!» [...]

1957

ЛУИ АРАГОН

НАДО НАЗЫВАТЬ ВЕЩИ СВОИМИ ИМЕНАМИ

Критики, писавшие о «Страстной неделе», были очень удивлены моей, как они выразились, «объективностью». А именно тем обстоятельством, что о людях, которых я, по мнению критики, должен ненавидеть, представлять себе и показывать другим в отталкивающем или карикатурном виде,— что об этих людях я говорю без ненависти, а то и с симпатией, воссоздавая их живой человеческий облик. То есть образ объективный, а не полемически заостренный. Я мог бы ответить, что в реалистическом романе средством полемики является интерпретация общей картины эпохи, а не трактовка отдельных образов. Иными словами, я мог бы объяснить, почему *понять* характер персонажа, чуждого мне по классу,— при условии, что я пойму его правильно,— я считаю более надежным способом убедить читателя, чем надевать на живое лицо карнавальную маску. Но это уже был бы принципиальный спор об основах романа, который я не собираюсь сейчас затевать. Замечу только, что такого рода объективность, по-моему, не представляет собой чего-либо нового в моем творчестве.

Разве не я написал стихотворение, о котором мог бы благожелательно отозваться священник во время проповеди с кафедры собора Парижской богородицы и которое называется «Роза и Резеда»? Что удивительного в том, что человек, поставивший рядом

Того, кто верил в бога,

и

Того, кто не верил в него,

стал автором «Страстной недели»? Но вот что я, со своей стороны, нахожу весьма любопытным: именно по принципу объективности критики чаще всего противопоставляют «Страстную неделю» «Коммунистам». Я могу объяснить это только

тем, что в шеститомном романе «Коммунисты» они не прочли ничего, кроме названия.

Надо ли обращать их внимание на то, что образ Жана де Монсэ, который вобрал в себя черты французской молодежи 1940 года, который вызывает симпатию автора и читателя, был написан с Мишеля Вьешанжа из «Смара», путешественника по Южному Марокко, отдавшего жизнь, чтобы открыть неведомый город во владениях кочевников, с этого молодого христианина — жертвы бесплодного крестового похода? Надо ли напоминать критикам о полковнике Авуане и об объективном отношении автора к этому герою, строгому католику, отцу монаха-затворника? Надо ли ссылаться на образ аббата Бломе, воспитателя Жана де Монсэ, проходящий через всю книгу, в частности на сцену его смерти? Надо ли ссылаться на описание трагедий французских полководцев в мае 1940 года во Фландрии, где, как мне кажется, автор сочувствует генералам Даму, Молинье, Ланглуа, Приу, Ла Лоранси, Бийоту, Бланшару и прочим — невзирая на их прежнее поведение — ничуть не менее, чем он в «Страстной неделе» сочувствует маршалам Наполеона? Надо ли приводить в пример фигуры министра де Монзи или г-на Поля Рейно, ничем не напоминающие карикатуру: из-за них десять лет назад мне пришлось выслушать немало укоризненных и недоуменных замечаний от товарищей, привыкших читать об этих людях в «Юманите» заметки, написанные в совсем ином тоне. Нет, те, кто так отзывался о моем романе, просто не читали сцены героической гибели лейтенанта Версиньи и его драгун в танках, — лейтенанта Версиньи, распространителя монархических газет, у которого в кармане, когда он погибал, была фотография ее высочества графини Парижской. Они не читали описания битвы под Ла-Орнь, всей эпопеи спаги и их командира, полковника Марка, чей образ мысли, смею вас заверить, сильно отличался от моего. В этой книге, написанной бывшим солдатом кампании 1940 года, они не прочли ни одной из тех сцен, от которых у меня теперь, когда я их перечитываю, сердце вновь обливается кровью, не заметили ничего, что роднит меня с теми, кто сумел или хотя бы пожелал умереть за Францию в ту пору сирени и роз...

В чем разница между «Страстной неделей» и «Коммунистами», если оставить в стороне политические убеждения? Я вам сейчас скажу: «Страстная неделя» — книга, где я с легким сердцем рассказываю о людях, которых мне не так уж трудно было полюбить. Тогда как «Коммунисты» — книга о трагедии французского народа, до сих пор надрывающей мне душу, книга о моих соотечественниках, чьи горести и беды я разделил; а в этом случае для объективности требуется гораздо более высокое сознание своей ответственности, гораздо большая прямота и человечность. Извините за горячность, но я перечел «Коммунистов», чтобы убедиться, что я не заблуждаюсь относительно этой книги, и смеетесь надо мной, если хотите, но всякий раз, когда я

дохожу до описания майских дней 1940 года, у меня комок подступает к горлу при воспоминаниях обо всем виденном, о прежних товарищах, как социалистах, так и монархистах, о чудовищном крушении людских судеб, о расколовшейся Франции...

И кто-то еще удивляется, что я с известной теплотой говорю о маршале Бертье: но где, черт возьми, я мог его понять, как не во французской армии, на полях сражений Фландрии и Артуа, где происходит действие «Коммунистов»? Клянусь вам, что именно благодаря работе над «Коммунистами» я написал «Страстную неделю», разве это не очевидно?

Потому что реалист черпает свое мастерство в реальной действительности, и я никогда не сумел бы понять солдат Наполеона или Людовика XVIII, если бы сам не служил под командованием Фоша, как Орельен, и под командованием ничтожного Гамелена, как Барбентан и Жан де Монсэ.

Я писатель-реалист и являюсь приверженцем реализма как в поэзии, так и в прозе. Быть может, критики, расхваливающие «Страстную неделю» и «Эльзу», не считают оба эти произведения типично реалистическими. Но в таком случае у меня с ними столь же разные представления о сущности реализма, как и о сущности коммунизма.

Поговорим о реализме.

В 1883 году великий английский романист Роберт Льюис Стивенсон в своих «Заметках о реализме» писал: «В литературе... нашего века произошел грандиозный переворот по сравнению с прошлым веком, это — введение детали». Конечно, чтобы по-настоящему раскрыть смысл этой фразы, следовало бы взять ее в контексте, и все же ясно, что имел в виду Стивенсон. *Деталь* как результат наблюдения действительности существовала в искусстве всегда; в средневековой живописи она встречается очень часто; ни один роман не обходится без нее, и в том числе роман XVIII века, как и всякой другой эпохи. Деталь даже является характерным признаком романтизма, противопоставляющим его отвлеченности классицизма; и конечно же, великий реалист Стивенсон, пользуясь словарем своей эпохи, ополчается на культ детали, на триумф детали, с фотографической точностью воссоздаваемой в литературе натурализма, который он смешивает с реализмом и считает чем-то вроде выродившегося романтизма.

Мне кажется, нужно сделать небольшое отступление и объяснить, что я понимаю под словом «деталь», когда комментирую Стивенсона: в нереалистическом искусстве прошлого деталь — это торчащий кончик носа действительности, который художник не может не задеть, вы найдете ее в капителях и сводах церкви святой Магдалины в Везле, в описании рая или ада, в изображении современного инструмента скульптора, в форме злободневного политического или бытописательского намека. Вы найдете ее

также и в фантастических полотнах Брейгеля, *реалистических в отношении детали*. Однако классицизм, в частности французский классицизм, допускал описание лишь как условность, унаследованную от античного театра, установил приоритет идеи или тезиса, как сказали бы мы, над фиксированием детали и стремился (удалось ли это — вопрос спорный, и, занимаясь им, ученый может также прийти и к противоположному выводу) устранить все признаки времени. Это противопоставляет его романтизму, возродившему деталь как средневековую, так и современную, как в духе Вальтера Скотта, так и в духе Бальзака. Золя — заключительный этап этой эволюции; в творчестве Золя, во всяком случае на ранней его стадии, деталь приобретает критический, политический характер, направленный против Второй империи.

Та отрицательная реакция, которую вызвал натурализм, отчасти была оправдана: в произведениях писателей этого направления деталь, вместо того чтобы скреплять целое, становится самоцелью, за деревьями уже не видно леса. Но в XX веке еще менее, чем в любую другую эпоху, могло существовать искусство, способное обойтись без детали, без наблюдения, без реальной действительности. Даже в произведениях, далеких от реализма, реальность детали имеет важнейшее значение. Но здесь она подавляет целое. Говоря так, я не выступаю против символистов, или сюрреалистов, или Пруста, или Джойса. Я просто констатирую факт: все теоретические платформы, направленные против реализма, на практике воплощаются в искусстве, которое не может совсем отвернуться от реальности и которое отличается от реализма лишь нежеланием упорядочить эту реальность — то есть триумфом детали как таковой, вырванной из органической связи с целым.

Во все времена борьба в искусстве происходила не между чистым вымыслом (которого не существует) и наблюдением действительности (без которого нельзя обойтись), а между *смыслом* произведения и угрозой бессодержательности. Свобода искусства всегда заключалась в том, чтобы придать *смысл* произведению, а порабощение искусства происходило от вмешательства посторонних сил, пытавшихся так или иначе ограничить поле наших наблюдений и установить контроль над тем смыслом, который художник вкладывает в эти наблюдения. Во все времена в искусстве происходила великая борьба за свободу. Тем, кому было выгодно притушить эту борьбу, деталь могла показаться опасной: она выделяла крупным планом такие вещи, которые они предпочли бы утаить; но, как это всегда бывает, поняв однажды, что деталь, плод наблюдения, способна захватить художника и заставить его забыть о борьбе за свободу, что можно приковать его внимание к детали и надеть ему на глаза шоры, якобы для того, чтобы лучше разглядеть деталь, враги свободного искусства

узаконили деталь, как постоянно узаконивают всякое открытие творческого ума, чтобы поставить границы самому творчеству. Так было с натурализмом, со сценическим принципом «пласта жизни», созданным Антуаном. Концепция, которую вначале сочли «революционной» и встретили в штыки, впоследствии была принята и использована для того, чтобы навязать художнику «благоразумные», не допускающие обобщения границы в описании реальной действительности. Это означало возврат к старой реакционной концепции «искусства для искусства» и имело целью отгородить художника от мира, заставив его производить нечто вроде семейного альбома. Семейный альбом может нас позабавить старомодными туалетами, нелепой позой, схваченной фотографом, но он ни в коем случае не побудит нас пересмотреть самое наше представление о семье, то есть об обществе как таковом. Ветхозаветный бог запрещал изображать человеческое лицо, но его запрет давным-давно потерял силу. Буржуазия любит собирать семейные фотографии, но для того, чтобы с их помощью отгородить нас от мира.

Свобода творчества приобретает иной смысл каждый раз, когда запреты, тяготеющие над искусством, приспособляются к великим открытиям искусства, чтобы поставить ему границы. Так, когда-то было великим реалистическим достижением заставить зверей говорить, чтобы их устами высказать такое, чего бы не потерпели в устах людей; но предположим, что писатели принялись бы беспечно повторять этот прием «Романа о Лисе» и им бы ограничились. Совершенно очевидно, что таким образом они окончательно примирились бы с тем самым запретом, который желали обойти. И это происходит каждый раз, когда литература и искусство делают шаг вперед. Каждый раз — как в области содержания, так и в области формы.

Во Франции в XII веке великим открытием в поэзии был отказ от старой латинской метрики, непонятной огромному большинству неграмотного населения, и введение французского метра, доступного народному слуху. Мнемонический прием равносложного стиха позволял проникнуть в сознание и в память слушателя неразрушимым словесным конструкциям — и это в эпоху, когда и книг-то еще не было, когда основная масса народа не умела читать. Этот песенный принцип, пережив условия, которые его породили, продолжал существовать и тогда, когда человек изобрел книги и книгопечатание, научился удерживать в памяти целые фразы другими средствами. Но по мере того как эта форма стихосложения, переставая быть средством и превращаясь в самоцель, все более выхолащивалась и приходила в упадок, снова назрел вопрос о свободе поэтического творчества; безусловно, не одни только соображения эстетики заставили поэтов в какой-то момент отказаться от традиционной формы стихосложения, и не красоты ради называли они стих, освобожденный от старых канонов, *свободным стихом*, верлибром. Но верно и то, что в

XX веке эта свобода формы все чаще и чаще подменяла собой подлинную свободу поэтического творчества, что отказ от старой формы стихосложения как самоцель стал разновидностью «искусства для искусства» в поэзии, а запрещение писать традиционным стихом превратилось в настоящую тиранию. Тридцать лет тому назад передо мной сама встала такая проблема: я хотел донести содержание и смысл моей поэмы до широкого читателя, однако прибегнуть к помощи старого французского стиха я не мог: это означало бы пойти против воли немногочисленных, но влиятельных эрудитов и всех знатоков поэзии вообще. В тот момент моя *свобода* заключалась в том, чтобы воспротивиться вкусам своего времени, велению моды, утвердившейся так же прочно, как мода на амуров, луки и колчаны в XVIII веке, и писать мелодичные стихи, не применяясь к тому, кто их будет слушать — писать, опираясь на традицию французской версификации, *не свободным* стихом.

И все же я никогда не переставал писать верлибром, а в последнее время даже поговаривают, будто я себе противоречу, поскольку в моих последних поэмах соотношение традиционного стиха и так называемого верлибра якобы отличается от того, которое наблюдалось у меня, скажем, в 1943 году, хотя в то время я написал поэму «Броселианда», где также соседствуют стихи того и другого типа. Моя *свобода* творчества в том, чтобы не слушать эти замечания и не становиться рабом той или иной системы версификации. Я не позволяю какой-либо одной форме приковать меня к себе, потому что ни в коем случае не считаю форму целью, но только средством. И еще потому, что главное для меня — это донести мое слово, принимая во внимание перемены в восприятии тех, к кому я обращаюсь, главное для меня — завоевать их внимание, вторгнуться в их память, теми или иными средствами создать неразрушимые словесные единства, способные нести мою мысль людям, вечно изменяющимся, как меняются области познания, которые открывает перед нами наука, как меняются общества вопреки всем запретам, ведь запреты распространяются не на одно только искусство.

В поэзии также возникли противоречия, не менее причудливые, чем в романе. В поэзию деталь часто проникала благодаря людям, отнюдь не считавшим себя реалистами. Не стану ходить слишком далеко и возвращаться к Виктору Гюго, который говорил «длинному золотому плоду»: «Ну-ну, ты всего только груша!» Но вот в нашем веке поэт, близкий к символистам, Гийом Аполлинер, ввел в язык поэзии огромное количество слов, до той поры «загадочно запретных», как выразился позже Поль Элюар, слов, считавшихся «непоэтическими», он привнес в поэзию современную деталь, что прежде было бы немислимо, и этим он открыл животворные шлюзы, установил непосредственный кон-

такт между разговорным и литературным языком, перенес явления, взятые прямо из гущи нашего подвижного мира, в кажущийся статичным мир стихотворения.

Такая лирическая деталь, рожденная воображением, страстной любовью к жизни, не имеет ничего общего с деталью, о которой говорил Стивенсон,—фотографической, натуралистической деталью, «пластом жизни». Такая деталь несет в сознание людей не псевдореальность альбома, а подлинную, изменчивую реальность, вечно меняющуюся жизнь.

Вот почему современный реализм, реализм эпохи нашей свободы, имеет многочисленные, на первый взгляд противоречащие друг другу источники; и искусство нашего века не подпало под власть детали, а, напротив, подчинило ее себе и разумно пользуется ею, опираясь на богатый опыт прошлого. Это искусство может называть себя натуралистическим, искусством наблюдения жизни, при условии, что наблюдение станет для него средством, а не целью, и одновременно «идеалистическим» в литературном смысле слова, то есть таким, для которого достижения в области языка являются не самоцелью, а средством выражения.

Время от времени возникают споры о том, какое это искусство: новый романтизм или новый классицизм. Что касается меня, то я не собираюсь ограничивать себя этой надуманной дилеммой. Человек завтрашнего дня возьмет от классицизма и от романтизма только то, что найдет нужным, он не станет повторять то, что было сделано человеком вчера. Но отвергать достижения прошлого на том основании, что они принадлежат романтизму или классицизму, натурализму или символизму,—просто ребячество. Сущность нового искусства—в новом критическом подходе к опыту прошлого, в новом художественном истолковании действительности. Новое искусство—это обязательно новый реализм, показывающий нам одновременно и деревья и лес и знающий, зачем он их показывает, активный реализм, бесконечно далекий от «искусства для искусства»,—реализм, который ставит себе цель помочь человеку, осветить ему дорогу вперед, который ясно видит, куда ведет эта дорога, и сам выступает в авангарде.

Конечно, тут необходимо иметь свою точку зрения относительно того, что значит идти вперед или назад и куда направлен путь человечества, необходимо дать свое название новому этапу в эволюции человека; и я никого не удивлю, сказав, что поскольку я и множество других людей называем этот новый этап социализмом, то и новый реализм не может называться иначе, как *социалистический реализм*.

Правда, что это выражение, это словесное обозначение нового искусства было сформулировано в СССР, а мы позаимствовали его, чтобы дать название нашему реализму. Но разве, например,

романтизм не был в свое время *позаимствован* как термин и как формулировка течения в немецкой литературе и философии? В каждую эпоху движение умов берет свое добро там, где его находит. Социалистический реализм в СССР сформировался в условиях, резко отличающихся от тех, которые могут быть созданы ему во Франции. Это и понятно: в СССР социализм является государственной программой; у нас же в настоящих социальных условиях социалистический реализм может быть только искусством оппозиции.

Отсюда и различия между социалистическим реализмом в СССР и французским социалистическим реализмом — различия, которые нелепо было бы отрицать. Именно этими различиями объясняются и возможные несоответствия между той и другой концепциями социалистического реализма. Но это не значит, что мы можем пренебречь советским опытом — опытом, в основу которого легло создание новой аудитории, беспрецедентное в истории литературы и искусства. Писатель, художник должен считаться с этим важнейшим фактором, если только он заинтересован в широком распространении и долговечности своей мысли, своего чувства, своих произведений.

И все же, если уж говорить об этом, я не могу принять в качестве бесспорного факта то, что в СССР в области социалистического реализма та или иная идея рассматривается как *окончательно доказанная*. Тут, по-моему, слова Ленина о том, что в области искусства, менее чем в какой-либо другой, можно решать вопросы голосованием, являются веским возражением против любого аргумента, опирающегося на всеобщее единодушное мнение.

Поскольку такая концепция, как социалистический реализм, может и должна преодолевать границы, эту концепцию, естественно, нельзя нигде сводить к какому-либо расплывчатому определению: всемирный опыт реализма требует, чтобы создаваемые им произведения постоянно сверялись с его основополагающими принципами. Я сказал бы даже — и ответственность за эти слова я беру целиком на себя, — что считаю необходимым систематически подвергать социалистический реализм тщательному анализу не только в свете его собственных принципов и достижений, но и в свете такой художественной практики, которая находится за его пределами, даже противоречит ему; в том-то и состоит, должно состоять величие социалистического реализма, что он обладает способностью истолковывать такие явления, освещать их, усваивать их, извлекать из них то, что созвучно прогрессу человечества.

Иначе говоря, социалистический реализм не получен нами в готовом виде, и наш социалистический реализм будет таким, каким мы создадим его.

Он уходит корнями в гигантское культурное наследие прошлого. Всякая концепция, предполагающая обрубить эти корни, тем

самым загубила бы будущие ветви. Другими словами, социалистический реализм должен обладать такой литературной критикой, которая не давала бы угаснуть наследию прошлого, направляла бы его, освещала бы его, позволяла бы людям настоящего увидеть в нем непрерывное движение мысли. Чтобы социалистический реализм развивался, не нужно подстегивать его произведениями, изготовленными по рецептам. Для его роста и расширения необходимы одновременные рост и расширение критического подхода к литературе.

О сущности этой новой литературной критики, об ее отличии от старой можно сказать то же, что Виктор Гюго в своем «Вильяме Шекспире» сказал об истории: «Что историю нужно переписывать заново, это очевидно. До настоящего времени ее всегда писали с жалкой точки зрения факта; настала пора писать ее с точки зрения принципа».

Пусть вас не возмущает эта цитата! Конечно, история не может существовать вне факта, и Гюго не собирался это отрицать. Но вот истина, увиденная его гениальным умом: нагромождение фактов в истории представляет собой нечто вроде исторического натурализма, и факты должны быть заново продуманы, выстроены, освещены с точки зрения принципа. Я говорю сейчас не об истории, а о литературе, и слова Гюго служат для меня образцом. Для литературного критика фактами в литературе являются художественные произведения; с одной стороны, нужно дать отпор тем, кто пожелал бы отрицать эти факты, даже во имя принципа, то есть в данном случае социализма. Но в то же время критика, чьим принципом является социализм, должна рассматривать факты, то есть произведения, именно с этой точки зрения. Ее программа—сделать возможным *прогресс* в творчестве писателя, чтобы он мог перейти от своих личных творческих достижений к участию в борьбе огромного большинства. Велика ответственность литературной критики, и критиком становится каждый из нас, когда читает, когда восхищается книгой или в негодовании отбрасывает ее.

Мы—писатели эпохи социализма, все, сколько нас есть, независимо от того, признаем мы это или нет. Кажется, что мы сами выбираем себе творческий метод и стиль. Но если справедлива ленинская теория отражения в искусстве—а я в этом глубоко убежден,—то мы так или иначе отражаем свою эпоху, так или иначе отражаем в наших произведениях процесс движения человечества к социализму. Мы можем хотеть этого или не хотеть, можем отражать действительность более или менее искаженно, более или менее причудливо, но мы не можем не отражать ее. Социалистический реализм—это концепция, которая организует всю массу фактов в литературе, организует художественную деталь, истолковывает ее, дает ей силу и значение, вовлекает ее в общее поступательное движение человечества,

подымаясь над индивидуальными особенностями каждого писателя. В XX веке искусство, как и наука, перестало быть случайным собранием великих открытий, не связанных между собой. Мы не можем оставаться равнодушными к изобретениям и находкам других, мы должны найти объяснение этим находкам. *Обеспечить непрерывность движения в литературе и искусстве*, и обеспечить ее всем вместе, идти в ногу с исторической эволюцией человечества—вот какова на самом деле задача тех художников, которые считают себя сторонниками последовательного научного реализма. И если я своими книгами и тем вниманием, которое уделил книгам других авторов, могу внести свою лепту в это дело—значит, моя жизнь, мои способности не пропали даром, значит, я помог людям избежать моих случайных ошибок и идти вместе со всеми туда, куда я, когда был вдвое моложе, твердо решил идти—идти все дальше и дальше, насколько позволят мои силы.

1959

АНДРЕ СТИЛЬ

**ОТВЕТ НА ВОПРОС «НУВЕЛЬ
КРИТИК»: «КАКУЮ ПОЛЬЗУ
ВЫ ПРИНОСИТЕ?»**

Какую пользу я приношу? Пожалуй, мне легче было бы ответить на вопрос, кому и чему я стремлюсь принести пользу.

И сразу же хочется объяснить, как это вообще возможно, хочется вмешаться в спор о пользе искусства,—спор, которому не видно конца. Вот так опять уклоняешься от очень важного вопроса, не случайно он обычно и остается невыясненным. Было бы неплохо услышать ответ от читателя, но вряд ли стоит ждать этого ответа.

По своему характеру творческая работа слишком часто вызывает у писателя мучительное чувство бесполезности. Бывает так, что все сомнения рассеиваются, когда книга закончена, опубликована, принята читателем. Но во время работы попробуйте убедить себя, что вы мучаетесь напрасно... Для истинного творчества необходимо состояние, похожее на «сон наяву», более того, этим сном надо уметь управлять, что очень трудно, почти невозможно.

Истинное творчество требует максимальной концентрации энергии, в какой-нибудь один момент ее может потребоваться больше, чем на всем протяжении любой другой работы. И в то же время порой искусство не воспринимается как работа, и даже самим писателем. Если же для писателя служение делу, которое он для себя избрал, не ограничивается пером и бумагой, но принимает и другие, не менее важные формы, ему не избавиться

от нелепого, но тем не менее неотвязного чувства вины, от сознания того, что, мол, вот он здесь ничего не делает, занимается пустяками, в то время как другие... Не так-то легко убедить себя, что совесть у тебя чиста, если в твоей работе известная доля лени только помогает. Это, может быть, единственный случай, когда «уметь себя заставить» бывает губительно, а «дать себе поблажку» совсем не позорно, наоборот, есть проявление смелости, даже политической, если хотите. Как давно я убедился в том, что гораздо проще решиться на более серьезные дела, польза от которых будет быстрее и очевидней, где сама уже преданность делу избавляет от гнетущей личной ответственности и где вы завоеуете право на уважение менее дорогой ценой. И жертвы тогда будут не тяжелы. Долгая работа писателя, которая, хотите вы этого или нет, всегда будет работой в одиночку, не выдерживает никакого сравнения с активной жизнью среди соратников, в восторженном единении с ними (чем, кстати, эта самая работа и питается и в чем видит свой смысл). От жизни все требуют самого важного, самого главного, а искусство держится на таких мелочах... Веточка вишни или еще что-нибудь в этом роде — и читатель будет потрясен забастовкой, по-новому посмотрит на войну в Алжире. Но посмотрит ли... ведь вы так до конца ни в чем и не уверены, и вся ваша работа может оказаться неудачей, зря потраченным временем. Тут трудности лежат не в области психологии, и их нельзя решить индивидуально. Они объективны, реальны. В нашем требовательном мире лучшее в произведении рождается как бы «на ощупь». И этому моменту, когда все на волоске, когда медленно, от слова к слову, происходит процесс созидания, всегда сопутствуют волнение, неудовлетворенность. Можно не говорить об этом, можно не придавать этому значения, но отрицать это нельзя. Чем глубже осознаешь великие задачи, свой долг и ответственность, которая на тебе лежит, тем яснее понимаешь, что не можешь обойтись без тех самых мелочей, без тысяч минут, проведенных над одним словом, над одной сценой, — чего никто или почти никто никогда не поймет; ведь что такое, в конце концов, верно схваченная интонация, гармоничная форма, то есть форма, которая подходит к содержанию без морщин и складок, что такое собственный стиль, как не еще одна мелочь, ничтожное вместилище стольких усилий, пылинка в стихии народного языка! Смешно, да и только! Наверное, никто и не будет отрицать, что в нашем обществе труд писателя до сих пор не обрел достойного признания, не говоря уж о том, что писателю, по-видимому, навсегда отказывают в праве на свою амбразуру и свой токарный станок.

Честно говоря, я не совсем уверен, деликатно ли, уместно ли в политическом смысле задавать такой вопрос людям искусства. Он способен всех привести в замешательство. Тех, кто старается на него ответить, по причинам, мной упомянутым. А другие из-за того, что его задают коммунисты, могут увидеть в нем попытку

«ангажирования» с требованием объясниться в случае отказа. Этот вопрос разделяет писателей по второстепенному принципу. Потому что дело здесь не в желании, не в принятом решении, не в осознании необходимости. Вполне возможно, что наибольшую пользу принесут произведения тех писателей, которые как раз не делали для этого больших усилий да и вообще не охочи на эту тему рассуждать. Есть люди, которые, не желая того, приносят пользу, и есть другие, чьи старания, несмотря ни на что, остаются напрасными.

Но раз уж у нас с вами зашла об этом речь, получим хотя бы удовольствие от беседы.

Все же и в этом вопросе есть что-то несомненное или таковым мне представляется. Если говорить обо мне, то я стал писателем по тем же причинам, по которым я стал коммунистом. Давно, еще в детстве, я увидел страдания, несчастья, моральные унижения людей, достойных лучшей участи. С той поры я проникся к ним восхищением и постарался его передать, став писателем. То, что эти люди — определенный класс общества, я понял позднее. Но в наше время историческое содержание понятия «класс» (речь идет, конечно же, о рабочем классе) таково, что способно еще больше укрепить и усилить это чувство восхищения. Дать возможность понять и полюбить этих людей, узнать в них класс, несущий в себе будущее, помочь, насколько это возможно силами искусства, рождению этого будущего, пока хотя бы в пределах самого искусства, — вот в чем я вижу свою цель, и с этого, пожалуй, и следует начать мой ответ. Это только мое желание, но не установка. Творчество не должно подчиняться этой цели, приспосабливаться к ней, но оно должно естественно из нее исходить, держаться ею. Это касается и формы произведений: нужно увидеть и показать этих людей крупным планом, через мельчайшие подробности их жизни, через особенности их языка и т. д. Более того, надо постараться «стать одним из них». Вжиться в их «я», «поставить себя на их место», главным образом для того, чтобы помочь читателям, всем без исключения, в свою очередь встать на их место, чтобы судить их глазами и их сердцем, судить с их особой точки зрения (которая, возможно, таит в себе опасности, но, несомненно, несет и прозрение) современный мир. Эта точка зрения имеет все основания считаться национальной точкой зрения, самой верной и самой распространенной.

В отличие от «социального заказа», который легко превращается в директиву, возведение в абсолют коллективного «я», не измышленного и не придуманного, но правдиво и просто воссозданного, — это слияние автора и читателя с героем — удесатеряет реальную силу писателя, в громадной степени расширяет его аудиторию. Дидро говорил: «Писатель не должен специально наделять умом своих персонажей, надо просто суметь поставить их в такие обстоятельства, которые заставят их мыслить!» Это справедливо особенно по отношению к моим персонажам, «про-

стым», обычным, которые не умеют философствовать, хотя все, что их касается, представляет собой ценнейший материал для любой философии. Но эта мысль Дидро приложима не только к персонажам, но и к писателю. И к читателям тоже.

Поставив своих читателей вместе с персонажами, в которых они перевоплотились, перед вопиющим, возмутительным фактом (и конечно, актуальным), в ситуацию, заставляющую их «мыслить», вовлекающую их в действие, в самый решающий его момент, писатель приносит им пользу.

А затем надо отправить их в путь. Или, точнее, указать им путь, по которому они пойдут сами. Люди неохотно соглашаются учиться у человека, у жизни им приходится учиться волею-неволей. Без всякого сомнения, читателю, когда он берется за какую-нибудь книгу, приятно чувствовать себя в стороне, в укромном уголке. Но... Но это совсем не оправдывает литературу «бегства от действительности». Кстати, рыболовы тоже в течение долгих веков самым решительным образом оставались на берегу, всеми силами стараясь остаться сухими. А потом, и это было неизбежно, наступил век подводной охоты; люди уже не довольствуются сидением на берегу, они погружаются в воду все глубже и глубже. Читатель окажется способным на многое, если сумеет пробудить его активность. А если он двинется вперед, надо оставить ему место в книге.

Во всяком случае, можно освободить ему дорогу. Ни одно изображение романиста не имеет для меня такой притягательной силы, как известный всем игрок, зачем-то подметающий землю перед катящимся шаром. Здесь все подмечено: и эта тщательность, быть может и не совсем уместная, добровольное отречение от не столь уж честолюбивых притязаний других игроков, щетка в руках, которая так буднично выглядит среди всеобщего веселья, и даже что-то смешное в позе, и стремительное движение в сторону... Он освобождает путь для шара своих товарищей, чуть опережая их. В этом «чуть впереди», на мой взгляд, лучшее, что есть в социалистическом реализме. Все в движении, и благодаря работе уборщика сразу видно, куда катится шар и насколько он удачен. Это означает, что в романе могут быть поставлены проблемы, которые жизнью еще не ставятся или являются в жизни проблемами «открытыми», неразрешимыми на данном этапе, но приобретающие тем самым еще более тревожащее, животрепещущее, притягательное значение некой тайны. Особенно это важно для нашего несовершенного мира, где даже в повседневной жизни большинство проблем остается нерешенными. «Открытые финалы» античной трагедии стали великим новшеством современного романа. Совсем неплохо, чтобы в книге одна дверь оставалась открытой и люди могли через нее выйти и отправиться сводить свои счеты с жизнью. Литература в отличие от логики никому не предлагает готовых решений. Мы не можем подарить людям прекрасное утро, но мы можем поднять их

пораньше. Пробудить людей и проблемы. Неуверенность в том, вовремя ли и правильно ли мы это делаем, конечно, остается. Но даже тот, кто восклицает, как уличный сторож в средневековом городе: «Спите, добрые люди! Полночь! Все спокойно!» — возможно, тем самым будит очень многих. Разве мы не знаем людей, которые становились коммунистами, читая Мальро или Сартра? Или сюрреалистов? Или Гомера? Но если нас спрашивают, каким образом это происходит, мы неминуемо отвечаем банальностью. Мы уверены лишь в самом общем, в самом элементарном. Но что мы знаем о самом главном, возвышенном, о самом новом в нашей работе, что есть у нас, кроме желания или просто иллюзии? Интересно, что ответил бы Бальзак... Случается и так, что чрезмерная ясность в этом вопросе душит вдохновение. Это не обскурантизм. Есть чувства и мысли, идущие в авангарде. Мы окунаем перо в тень, которую они отбрасывают, но затем пишем при ярком свете. И затрагиваем в самых глубинах души каждого человека то, что подспудно толкает его к действию: ведь в тайниках души человека могут прятаться — и это случается довольно часто — мысли, забегающие вперед.

Мы должны приносить пользу человеку всеми возможными способами. Надо все вокруг наделить сердцем. И природой — в наш век машин и дыма. И мечтой — в век теорий и цифр. Защищать и воспитать человека. Дать возможность испытать гордость собой тем, кто прав, кто на стороне добра, и заставить зло опустить глаза. В нашу эпоху, когда все, от техники до политики, стремится принять сверхчеловеческие масштабы, мы должны объяснить всем и каждому, что и сверхчеловеческое берет начало в человеке. Именно поэтому мы каждый день подбираем с земли мельчайшие крупинки величия. Надо помочь людям жить сейчас, сегодня, на этой земле, сгибаясь под тяжестью зла, но не смиряясь с ним.

Наконец, мы просто, без всяких оговорок служим красоте. Я говорю и о той новой красоте, которая рождается постоянно в нашем изменяющемся, будь то политически или как угодно, идущем вперед мире. Разве луна, встающая над Ангарой, над Северным полюсом или над войной в Алжире, похожа на луну из «Восточных напевов»? Столько надо заметить, осмыслить, показать, чтобы вызвать у людей восхищение и интерес, которые всегда ведут прямым путем к познанию. Рассказать о самом главном, но не забыть и о подробностях. Новое, живое, оригинальное, остроумное, удивительное, волнующее, трогательное, неожиданное находятся — особенно сегодня — не вне больших, важных тем, например политических, не в самоустранении от них и не в их подделке, но, как это ни странно, в углублении их. Я бы сказал: в их разработке вглубь открытым способом. Человек раскрывается лучше всего, когда в его политической позиции не остается ничего недосказанного.

Надо подумать и о прогрессе средств выражения, о создании

новых форм и особенно о развитии языка. О его актуализации, приведении в соответствие с практикой, с его сегодняшними функциями, с людьми, которым он служит. Постоянное развитие, обновление языка должно находить на бумаге отражение, может на первых порах и несколько необычное.

Похоже, я никогда не закончу. Как только начинаешь говорить на эту тему, с первого же слова чувствуешь какую-то неловкость, и тебе хочется оправдываться до скончания веков.

И потом, нигде так не велика опасность все упростить. Есть люди, которые только и ждут, когда писатели-коммунисты заговорят о своих желаниях, о пользе, которую они стремятся принести, о своей незаменимости. Есть также люди, которые любят в Ахилле только пяту.

1960

РОЛАН БАРТ

ДРАМА, ПОЭМА, РОМАН

Данный текст был опубликован в журнале «Критик» в 1965 году, после выхода в свет (в издательстве «Сей») «Драмы» Филиппа Соллерса. И если сегодня автор снабжает его комментарием, то прежде всего затем, чтобы принять участие в продолжающейся разработке понятия письма, которое необходимо уточнить в связи и с учетом того, что ныне пишется по этому поводу; кроме того, он стремится продемонстрировать право писателя на диалог с собственными текстами; безусловно, глосса — это лишь робкая форма диалога (поскольку она сохраняет границу между двумя авторами, а отнюдь не смешивает типы их письма); однако, будучи обращена к своему собственному тексту, глосса способна подтвердить ту мысль, что всякий текст является и окончательным (его нельзя улучшить, нельзя, воспользовавшись временной дистанцией, задним числом его подправить), и в то же время бесконечно открытым (он открывается не в результате правки или цензуры, но под воздействием иных типов письма, дополняющих его и вовлекающих в общее пространство множественного текста); следовательно, свои старые тексты писатель должен рассматривать как тексты чужие, к которым он вновь возвращается, цитируя или деформируя их точно так же, как поступил бы и со множеством других знаков.

Итак, сегодня автор совершил отдельные вторжения в свой вчерашний текст; вторжения эти выделены курсивом и даны под римской цифрой [в квадратных скобках]; сноски, обозначенные латинскими буквами, относятся к первоначальному тексту.

Слова драма и поэма очень близки: оба они происходят от глаголов со значением *делать*. Однако то, что *делается* в

драме,— это сама совершающаяся в ней история, это действие, готовое стать предметом рассказа, и субъектом драмы является *cil cui aveneient aventures*¹ («Роман о Трое»). Напротив, то, что *делается* в поэме,— как нам уже не раз приходилось слышать— есть нечто внешнее по отношению к истории: это деятельность мастера, составляющего из различных элементов некоторый объект. *Драма* нисколько не стремится стать подобным изготовленным объектом; она хочет быть не продуктом деятельности, но действием: ведь *Драма* изначально представляет собой рассказ о некоем событии, и автор отказывается освящать это событие актом своего личного *делания*, иными словами, отказывается превращать его в поэму; *Драма* тем самым выбирается в противовес поэме. Однако, поскольку замысел *Драмы* состоит в том, чтобы изобразить именно такой отказ, этот последний и образует ее действие, понуждая автора вести игру с тем, от чего он сам же и отказывается; как только поэма готова «застыть», ее формирование останавливается, но остановка эта никогда не бывает окончательной. Следовательно, у нас есть известное право читать *Драму* как поэму²; более того, мы даже обязаны читать ее так, если хотим испытать то же головокружение, что и ее автор; однако и останавливать это головокружение мы должны одновременно с автором, все время отстраняясь от зарождающейся на наших глазах прекрасной поэмы; *Драма*— это постоянное отнятие от груди, вкушение иной, более горькой и более разнообразной субстанции, нежели цельное молоко поэмы.

Сам автор определил эту субстанцию словом *Роман*. Если нам до сих пор еще кажется вызывающим именовать *романом* книгу, где нет ни сюжета (явно выраженного), ни персонажей (снабженных именами), то причина здесь в том, что нам и по сей день не чуждо снисходительное удивление Делеклюза, переводчика Данте (1841), увидевшего в «Новой жизни» «*курьезнейшее сочинение, ибо в нем одновременно употреблены три различные формы (мемуары, роман, поэма)*», и посчитавшего своим долгом «*предупредить читателя об этой особенности... дабы избавить его от труда разбираться в той сумятице образов и идей, которую производит подобный склад повествования при первом чтении*», после чего оный Делеклюз переходил к предмету, занимавшему его гораздо больше,— к «личности» Беатриче. Между тем в *Драме* нет даже и такой Беатриче, личность которой представала бы перед нами: здесь и наш разум, и наши чувства оказываются полностью вовлечены в загадку романа как такового— ибо *Драма*

¹ Тот, с кем случаются приключения (*старофранц.*).—Прим. перев.

² Поистине, *Драма* может быть прочитана как прекраснейшая поэма, как такая же песнь во славу языка и любимой, слитых воедино, как такое же воспевание их пути навстречу друг другу, каким была в свое время «*Vita nova*» Данте: разве *Драма* не есть нескончаемая метафора мотива «я люблю тебя», трансформацией которого является вся без исключения поэзия? (Ср. Nicolas Ruwet, «Analyse structurale d'un poème français», *Linguistics*, 3, 1964.)

есть не что иное, как цитация жанра «роман». Правда, ныне, быть может, мы уже не так безоружны перед подобными проблемами жанра (которые являются не только проблемами критики, но и проблемами чтения), как это было несколько лет назад; в самом деле, роман представляет собой лишь одну из исторических разновидностей той обширной повествовательной формы, в которую наряду с ним входят также миф, сказка и эпос; в нашем распоряжении имеются два исходных типа анализа повествования — анализ функциональный, или парадигматический, который стремится выделить в произведении элементы, связанные между собой независимо от развертывания словесной цепи; и анализ линейный, или синтагматический, призванный проследить тот путь (те пути), которым следуют слова от первой до последней строки текста. Очевидно, что, применяя начала такого метода к одному из новаторских произведений нашей литературы, мы решительно отходим как от задач «истории литературы», так и — возможно, даже в большей степени — от задач текущей литературной критики; в чем бы ни состояла новизна *Драмы*, нас здесь будет интересовать прежде всего не ее авангардистский характер, но ее антропологическая референция [1]; мы попытаемся оценить значение *Драмы*, соотнося ее не столько с последним нашумевшим романом, сколько с неким первичным мифом, с историей настолько древней, что от нее сохранилась одна только интеллигибельная форма.

[1] В антропологическом искусстве был свой момент истины. Сколько лет нас пичкали идеей *Истории* — довольно-таки примитивного божка, на алтарь которого считалось необходимым приносить рассмотрение любой проблемы формы; формами тем самым совершенно пренебрегали; уже хотя бы для того, чтобы развенчать этого новоявленного идола, следовало обратиться к иным измерениям — к системам, обладающим трансисторической устойчивостью, таким, как языковые или повествовательные структуры: подход, отвечающий этим требованиям, и был назван мною «антропологическим». Ныне, однако, антропологическая референция отчасти утратила свою злободневность. Во-первых, мы мало-помалу перестаем подходить к *Истории* как к монолитной системе детерминаций; мы понимаем (помним с каждым днем все лучше и лучше), что совершенно так же, как и язык, *История* представляет собой лишь некое множество структур, обладающих гораздо большей самостоятельностью, чем мы привыкли считать: сама *История* — это тоже письмо. Кроме того, вести антропологическое измерение — значит раз и навсегда закрыть структуру, под предлогом научности остановить всякое движение знаков; анализ рассказа не может быть пособником той силы, которая навязывает нам идею о существовании нормальной человеческой природы, даже в том случае, когда навязывают ее затем, чтобы превознести нарушения и отклонения от этой нормальности. Наконец, сейчас уже нет большой надобности (если только не возобновлять устаревших споров — что, впрочем, всегда возможно) противопоставлять исторического человека человеку антропологическому: в самом деле, так ли важны различия между ними, если собственный образ, который они создают, в обоих случаях целиком центрирован на самом себе? Что представляется действительно важным, так это расширить брешь, образовавшуюся в той системе символов, внутри которой жил до сих пор, да и сейчас еще продолжает жить современный западный мир; однако расшатать эту систему нельзя будет до тех пор, пока неза тронутым остается самое средоточие западной культуры — ее

Согласно одной недавно выдвинутой и пока еще мало использованной гипотезе^b, в любом рассказе можно вычлениить те же основные функции, что и во фразе: с этой точки зрения рассказ представляет собой как бы одну гигантскую фразу (подобно тому, как всякая фраза является своего рода рассказом в миниатюре), в которой (я упрощаю) можно выделить четыре попарно связанных между собою члена—субъект и объект (составляющие оппозицию по линии поиска или желания, ибо во всяком рассказе кто-либо ищет и желает чего-либо или кого-либо) и помощник и противник, являющиеся повествовательными субститутами грамматических обстоятельств (они образуют оппозицию по линии испытаний, поскольку первый помогает, а второй мешает субъекту в его поисках, чем и обусловлено чередование препятствующих и благоприятствующих ему обстоятельств в рассказываемой истории); таким образом, биполярная ось поиска постоянно пересекается с осью противодействия и помощи. Именно это движение придает повествованию интеллигибельность. Всякая последовательность слов, подчиняясь такой модели и подпадая под действие символической функции (исходными фигурами которой являются названные оппозиции), превращается тем самым в «историю». Может показаться, что эта порождающая структура весьма банальна—но она и не может быть иной, поскольку должна давать представление обо *всех* рассказах, существующих на свете; однако, с другой стороны, как только мы вступаем в область ее трансформаций (которые, собственно, и представляют интерес) и пытаемся понять, каким же образом заполняются указанные парадигмы, не утрачивая при этом своей исходной структуры, мы, возможно, начинаем яснее представлять себе не только универсальный характер повествовательных форм, но и неповторимость передаваемого с их помощью содержания, не только коммуникативную прозрачность произведения, но и оплотненность его автора. Являясь конечным звеном той тысячелетней цепи, которая в западном мире берет свое начало от Гомера, Драма (подзаголовок: роман) содержит в себе двойную оппози-

язык; не принимать во внимание этот язык или сводить его роль к речевой, коммуникативной или инструментальной функции—значит окружить его ореолом благоговения; чтобы децентрировать его, отнять у него многовековые привилегии, вызвать к жизни новое письмо (а не просто новый стиль), нужны практические усилия, опирающиеся на определенную теорию. Драма, несомненно, являлась одним из первых опытов подобного рода. Вслед за ней, совсем недавно, появились Числа. В Дrame расшатыванию подвергся субъект, называемый обычно «субъектом высказывания», уничтожалась священная доселе граница, отделяющая действие от повествования о нем. В Числах же расшатываются границы между грамматическими временами, здесь открывается пространство для бесконечных цитаций, и на месте линейной последовательности слов возникает новое, многоплановое письмо, превращающее «литературу» в нечто такое, что в буквальном смысле слова следует назвать сценографией.

^b A.-J. Greimas, *Cours de sémantique*, fascicules ronéotés à l'Ecole normale supérieure de Saint-Cloud, 1964.

цию, о которой только что шла речь: в *Драме* человек страстно ищет чего-то, некое свое благо, то приближаясь, то отдаляясь от него под действием различных сил, подчиняющихся одним и тем же законам в любом романе. Что это за человек? Каков объект его желания? Что помогает ему и что препятствует?

Субъектом (отныне в структурном значении этого термина) [II] истории, рассказанной в *Драме*, является не кто иной, как ее собственный рассказчик. Повесть человека о том, что с ним некогда произошло (как это бывает в романе, написанном от первого лица), или о том, что с ним происходит в данный момент (как в дневнике), представляет собой классическую форму рассказа — сколько произведений написано от первого лица! По правде сказать, это классическое первое лицо основано на удвоении: я здесь производит два различных действия, разделенных во времени, — одно действие состоит в том, что человек живет (любит, страдает, участвует в различных событиях), другое — в том, что он все это описывает (припоминает, рассказывает). Следовательно, в традиционном романе, написанном от первого лица, есть два актанта (актант — это персонаж, определяемый по признаку того, что он делает, а не того, чем он является): один действует, второй говорит; поскольку оба актанта совмещены в одном лице, их связывают сложные отношения; сложность эта выражена в проблеме *искренности* или *правдивости* дискурса; подобно двум половинкам платоновского андрогина, повествователь и персонаж стремятся друг к другу, но так никогда и не срастаются; разрыв между ними принято называть *нечистой совестью*, и он уже давно привлекает к себе пристальное внимание литературы. В этом отношении замысел Соллерса радикален: он задался целью хотя бы раз (*Драма* — это не образец для подражания, это опыт, который, вероятно, не под силу повторить никому, даже самому

[II] Со структурной (лингвистической) точки зрения субъект — это не некое лицо, но функция. Нет никакой необходимости отводить этой функции центральное (нарциссическое) место. Структурный субъект — это вовсе не обязательно тот, о ком говорят, ни даже тот, кто сам говорит (обе эти позиции внешни по отношению к речи); он не залегает под толщей дискурса и не соположен ему; это не центр иррадиации, не точка опоры и не источник действия; это не лицо, скрытое за маской, и не та основа, к которой крепится предикат-предикат. Отметим здесь необходимость (программную) открыть для субъекта пространство неведомых доселе метафор. Структурализм уже отчасти лишил субъект его прежнего наполнения; остается лишить его закрепленного за ним места; в этом нам могло бы помочь обращение к некоторым языкам, далеким от французского: в противоположность французской фразе, где субъект сам утверждает объективность своего дискурса (да еще и объявляет такую объективность одной из своих заслуг), в японском языке, например, благодаря субъективизации его грамматики (в такой субъективизации проявляется своего рода скромность: ни одно утверждение не мыслится здесь как объективное, то есть универсальное), — так вот, в японском языке субъект выступает не в качестве всемогущего агента дискурса, но скорее как некое обширное пространство, которое настойчиво обволакивает собой высказывание и перемещается вместе с ним.

автору) расправиться с этой нечистой совестью, внутренне присущей любому повествованию, ведущемуся от первого лица: из традиционных двух половинок — персонажа и повествователя, — объединенных двусмысленным местоимением я, Соллерс делает в прямом смысле слова одного актанта: повествователь у него всецело поглощен одним-единственным действием — повествованием; если в романе, написанном от третьего лица, повествовательный слой неощутим, а в романе, написанном от первого лица, — как бы двусмыслен, то в *Драме* он оплотняется, становится зримым, заполняя собой всю сцену без остатка. Понятно, что тем самым из романа исчезает всякая психология [III]; повествователю больше не нужно подгонять друг к другу свои прежние поступки и свое нынешнее слово о них: все случившееся в прошлом, воспоминания, мотивы действий или угрызания совести не связываются больше ни с какой личностью^c. Вследствие этого повествовательный акт — основополагающий акт субъекта — невозможно бесхитростно закрепить ни за одним личным местоимением: здесь говорит само Повествование; его уста — это оно само, а изрекаемое им слово — первородно; звучащий здесь голос не является инструментом (пусть даже деперсо-

[III] Избавление от «психологии», которая издавна внедрилась в традиционный роман буржуазного типа, — это дело не одной только литературы. Психологией пропитано и письмо самого нашего существования, ею пропитана вся та книга, которую мы считаем своим внутренним достоянием и, весьма наивно противопоставляя ее миру книг, называем «жизнью»: образы, заполняющие нашу повседневность, образы, которые мы воплощаем в слове, даже не будучи при этом ни писателями, ни художниками, психологичны по самой своей сути. Произведение, основанное на психологии, всегда кажется нам ясным, ибо свои представления о жизни мы черпаем из книг, из тех необъятных пластов, где залегает множество типов психологического письма; можно сказать и так: ясностью мы называем взаимозаменяемость эквивалентных кодов, с помощью которых мы пишем не только книги, но и сама наша жизнь: жизнь есть не что иное, как транслитерация книг. Изменить книгу — значит изменить жизнь: таков главнейший завет современности. В той мере, в какой текст, подобный *Драме* (равно как и некоторые другие, более ранние, современные ему или более поздние тексты), изменяет письмо, он обладает именно такой властью: он больше не побуждает нас грезить, переносить в «жизнь» образы, которые автор-Нарцисс сообщает своему «брату» — читателю; такой текст изменяет сами условия существования грез, рассказа; порождая множественное письмо — скорее непривычное, чем необычное, — он очищает самый язык, еще раз подтверждая, что в наши дни оригинальность заключается не в выборе той или иной эстетической позиции, но в смещении самого письма.

^c В *Драме* есть много замечаний по этому поводу: «Именно он, он один... но кто такой этот он, о котором он ничего не знает?» (с. 77); «Убить себя? Но кто убивает себя, когда он себя убивает? Кто убивает самого себя? И что такое в этом случае *кто?*» (с. 91); «Нет, это еще не он, этого еще недостаточно, чтобы быть *им*» (с. 108); «Его обнимает ночь. Он как бы охватывает ее единым взором, но сам растворен в ней (в сущности, он убеждается, что «субъекта» нет нигде — в том числе и на этой странице)» (с. 121). Деперсонализация субъекта присуща многим современным произведениям. Особенность *Драмы* в том, что деперсонализация эта в ней не рассказывается (излагается), но, если можно так выразиться, создается самим актом рассказывания.

нализованным), посредством которого сообщается некая личностная тайна: бессознательное *оно*, которого удалось коснуться писателю, принадлежит не какой-либо личности, но самой литературе (в этом и заключается чудо *Драмы*). Тем не менее законы спряжения здесь не нарушены, а они требуют, чтобы каждая фраза (каждый рассказ) была либо личной, либо безличной, требуют выбора между местоимениями *он* и *я*. Соллерс чередует два этих модуса по формальному принципу (*он* и *я* сменяют друг друга наподобие черных и белых полей на шахматной доске), и сама риторика этого чередования свидетельствует о его сознательной произвольности (ведь цель всякой риторики заключается в том, чтобы преодолеть трудность, связанную с проблемой *искреннего дискурса*). Несомненно, между черным местоимением *он* и белым *я* существует известное различие в субстанции; в противоположность классическому повествованию, требующему, чтобы автор (*я*) вел речь либо о себе, либо о ком-то другом (о *нем*), в *Драме* именно третье лицо, словно лук, все время выпускает стрелу, возвращающуюся к нему вновь и вновь⁴, — стрелу обезличенного *я*, вся индивидуальность которого — это индивидуальность пишущей, всецело плотской руки; таким образом, субстанцией, которая разделяет два лица, участвующие в повествовании, является отнюдь не их сущность, но только существующее между ними отношение предшествования: *он* всякий раз оказывается тем, кто вскоре напишет *я*, а *я* — тем, кто, едва начал писать, должен возвратиться в лоно того творящего начала, которое вызвало его к жизни. Такая неустойчивость создает как бы равномерное колебание, призванное утвердить в рассказе своего рода минус-лицо. Всякая история излагается обычно с *определенной точки зрения*, которую можно назвать *модальностью* — поскольку в грамматике модальность также выражает отношение субъекта к процессу, обозначенному глаголом; начиная с Джойса и Пруста и вплоть до Сартра, Кейроля и Роб-Грийе, модальность продолжает оставаться одной из основных сфер, в которых ведет свои поиски современная литература. Соллерс не может *заставить нас поверить* в анонимность своего повествования: ведь в местоимениях *он* и *я*, навязываемых языком, уже заложен смысл самой категории лица; однако, сплетая черную (личную) и белую (безличную) нити рассказа, автор превращает психологическую а-персональность героя — давно уже открытую в литературе — в а-модальность самой повествовательной техники: он *означивает* отсутствие модальности.

Таков субъект, герой *Драмы*, рассказчик как таковой. Герой этот стремится что-то рассказать; для него *истинная история* —

⁴ Соллерс следующими словами заключает изящное описание мученичества св. Себастьяна¹¹: «Местоимение *он* может быть уподоблено луку, а *я* — стреле. Стрела должна вылетать из лука, как язык пламени из огня... но и столь же легко возвращаться обратно... и тогда *я* может стать тем, что питает огонь, сгорая в нем» (с. 133).

это ставка, оправдывающая все его начинание, его надежды, уловки, на которые он пускается, потери, которые он несет,— словом, всю его деятельность в качестве повествователя (поскольку он — только повествователь) [IV]. История (роман) важна для *Драмы* настолько, что она превращается в объект поиска: история здесь — это сама жажда истории. Каков же тот *подлинный сюжет*, отыскать который так стремится субъект и поиск которого как раз и составляет книгу? Этого мы никогда не узнаем, если забудем, что в *Драме* (в отличие от обычного романа) рядом с повествователем нет никакого другого персонажа, объективную загадку которого требуется изобразить; ожидая от *Драмы* той же занимательности, что и от детектива, то есть забывая о повествователе истории ради действующего в ней персонажа, мы так и не узнаем «развязки» *Драмы*, так и не поймем, какова же та *истинная история*, о которой столь интригующе упоминают и намекают на протяжении всей книги; однако, если мы осознаем, что загадка персонажа — это на самом деле загадка самого повествователя (ибо он — единственный сю-

[IV] Известно, что существительные со значением действия (в латыни имевшие окончание *tio*) обычно воспринимаются как статичные, обозначающие просто конечный результат этого действия: так, описание — это уже не сам процесс описания, это его результат, неподвижная картина, не более. Слово повествование должно в нашем случае избежать подобного семантического вырождения. В *Драме* перед нами предстает не объект повествования, но сама повествовательная работа. Эта едва уловимая черта, отделяющая продукт от акта его создания, повествование-объект от повествования-работы, представляет собой исторический водораздел между классическим рассказом, подготовленным предварительным трудом и рождающимся из него, словно Афина, уже в полном вооружении, и современным текстом, который, напротив, стремится совпасть с самим актом высказывания и, позволяя следить за процессом собственной выработки, в конечном счете может быть прочитан только как работа. Это различие хорошо видно на примере одной из классических повествовательных форм, по видимости весьма близкой к рассказу-труду: я имею в виду вставные сюжеты, когда повествователь, выступая в роли персонажа, объявляет, что сейчас он нам что-то расскажет, после чего следует соответствующая история. Роман, подобный *Драме*, уничтожает именно такое иллюзорное повествовательное потоки. Классический повествователь располагается перед нами — примерно в том же смысле, в каком употребляется выражение усесться за стол (даже и применительно к дознанию¹), — и выкладывает перед нами продукт своего труда (свою душу, знания, воспоминания); в области пунктуации об этой позиции повествователя сигнализирует двоеточие — завершение вступительной части, готовой расцвести увлекательнейшим рассказом. В *Драме* рассказчик стирает двоеточие, отказывается от привычной повествовательной позиции: его место — не за столом, не перед своим рассказом; его работа — это, скорее, постоянное перемещение, цель которого — двигаться сквозь повествовательные коды, убирая ими, словно коврами, стены того бесконечного коридора, по которому он путешествует, — то есть пространство текста — примерно так же, как если бы множество писателей одновременно стали составлять мозаику из фрагментов сказаний, чтобы превратить развертывание словесной цепи в сценическое пространство словесного действия.

¹ Игра слов: выражение «se mettre à table» (сесть за стол) означает также «заговорить на допросе», «расколется». — Прим. перев.

жетный актант), нам сразу же станет ясно, что *истинная история*—это не что иное, как тот самый поиск, о котором нам рассказывают. В подобной тавтологии нет никакой софистики. То, что отсутствие истории (в плане вымысла) способно породить историю всецело осязаемую (в плане письма), что нулевая степень действия приводит к смысловой полноте, к значимой «отмеченности» речи, что событие (драма) некоторым образом перемещается из сферы действительности, которую обычно принято воспроизводить (будь то реальность, сновидение или вымысел), в само движение слов, каждое из которых подобно взгляду, устремленному на эту действительность,—все это, быть может, способно стать отправной точкой для появления абсолютно *реалистических* произведений. Сервантес и Пруст создали книги, где встреча с миром происходила в процессе поиска истинной Книги; они справедливо полагали, что, имея перед глазами модель писаного текста (рыцарских романов или желанной книги), то есть письмо как таковое, и не сосредоточиваясь в то же время на *той истории*, которая *непосредственно* предстает перед читателем, они смогут *попутно* создать целый мир—и притом самый что ни на есть реальный [V]. Точно так же, осуществляя замысел, сугубо литературный по своему характеру, повествователь у Соллерса тем не менее проделявает свой путь в *чувственном* мире (это та самая поэма, о которой шла речь вначале), однако мир этот способен быть живым (вполне избавленным от нечистой совести: безгрешным?) лишь постольку, поскольку повествование, сделав зло и смерть достоянием той самой истории, которую предстоит создать—и которая так и не создается,—само окажется лишь воплощенным вопросом: *что же такое история?* На каком уровне моего собственного «я» и внешнего мира я в состоянии утверждать, что *со мной происходят какие-то события?* Во времена глубокой древности поэты, создатели эпических песен, существовавших еще задолго до «Илиады», заклинали устрашающее отсутствие устойчивой завязки рассказа (начать ли его с этого места или с какого-нибудь другого?) посредством зачина, ритуальный смысл которого был примерно таков: история беско-

[V] В таком косвенном слове о мире заключена своя истина. В противоположность денотативному слову, призванному обозначить «вещь», понимаемую как нечто, существующее до и независимо от дискурса, косвенное слово разлагивает самый процесс денотации, смещает соотношение центра и периферии и заставляет «вещь» постоянно ускользать от обозначающей печати языка, отодвигая всяческую исчерпывающую полноту (полноту информации, смысла—короче, любую развязку) куда-то вперед, в область невысказанного—и это еще один способ пошатнуть идею исчерпывающей интерпретации произведений. Непрямое слово (то есть окольное изображение мира) придает рассказу многоплановость, а всякое однозначное утверждение превращает в стереографическое. Возможно, когда-нибудь и сама лингвистика, которая благодаря Якобсону смогла в последнее время выделить некоторые новые типические функции общения, признает однажды, что косвенность—это тоже один из фундаментальных модусов высказывания.

нечна, началась она уже давно—и было ли у нее вообще начало?—я же беру ее *вот в этой точке*, о чем и возвещаю. Точно так же истинная история, подлинный сюжет, который ищет и не может обрести субъект *Драмы*, определяет ту ритуальную точку отсчета, отправляясь от которой (двигаясь к которой) можно вообще что-то рассказать: эта история подобна той незримой номенклатуре (*языку* в соссюровском смысле слова), которая делает возможным самый акт говорения^е.

И опять-таки именно язык (поскольку действие в *Драме* полностью сводится к одному только повествованию) образует те силы, которые противодействуют или же помогают субъекту в его поиске. Два языка вступают между собой в противоборство—один из них враждебен *истинной истории* (его мы никогда не слышим), другой же вплотную приближается к ней, воплощает ту химеру, то ни вымышленное, ни действительное *мысленное существо*, о котором пишет Спиноза; эта химера недоступна ни рассудку, ни воображению, ибо в *Драме* она лишь скользит вдоль отсутствующей истории. Язык-противник—это язык перегруженный, загроможденный знаками, износившийся во множестве расхожих историй, «насквозь предсказуемый»: это мертвый язык, омертвевшее письмо, раз и навсегда разложенное по полочкам, это тот *избыток* языка, который изгоняет повествователя из собственного «я», отравляет его рациональностью, заставляет сгибаться под «бременем своей невыразимой индивидуальности»; короче, этот враждебный язык есть сама Литература, не только как социальный институт, но и как некое внутреннее принуждение, как тот заданный заранее ритм, которому в конечном итоге подчиняются все случающиеся с нами «истории», ибо пережить нечто (если только все время не держаться настороже)—значит тут же подыскать для собственного чувства готовое название. Этот язык лжив, ибо стоит ему соприкоснуться с подлинным видением, как то немедленно развеивается^г; но как только мы отказываемся от него, говорить начинает язык самой истины^з. Соллерс почти буквально воспроизводит важнейший миф всякого писателя: Орфей не может обернуться, его удел—идти все время вперед, воспевая предмет своего желания, но не глядя на него: любое подлинное слово может быть лишь глубоким умолчанием; действительно, тот, для кого стала очевидной перенасыщенность

^е Там, где существует рассказ, он, в сущности, всегда повествует о том, каким образом некий язык (синтактика) ищет себя, создает себя, сам себя передает и воспринимает» (*аннотация*).

^г «Некое едва уловимое с первого взгляда словесное усилие (и обнаружить или слишком тесно сродниться с этим усилием—значит действительно уничтожить подлинное видение)» (с. 77).

^з «Я готов отказаться. Я отказываюсь. И вот (если я действительно отказался) где-то в глубине вдруг происходит озарение—мне открывается язык, ищущий, создающий самого себя. Впечатление такое, что я буду рассказывать исключительно о том пути, который пройдут слова на странице—и только об этом, ни о чем больше» (с. 147).

языка (его отравленность социальностью, готовыми смыслами), но кто тем не менее хочет говорить (отвергая тем самым идею неизреченности),—для него проблема состоит в том, чтобы остановиться *до* образования подобного языкового избытка; опередить этот сложившийся язык, заменить его языком врожденным, существующим до всякого осознания и обладающим притом безупречной *грамматической правильностью*,—вот в чем задача *Драмы*, столь сходная, с одной стороны, со спонтанным письмом сюрреалистов и столь отличная от него—с другой.

Таким образом, язык здесь оборачивается к нам своим вторым ликом, ликом покровителя, подобного фее, помогающей герою в его поиске: такой язык является повествователю, чтобы помочь ему безошибочно очертить границы *того, что с ним происходит* (его *истинную историю*). И однако, язык-помощник не может восторжествовать; это ускользающий, окольный язык^h: это—«время речевого акта», время до предела короткое, ибо оно должно совпасть с моментом «*подлинной спонтанности, спонтанности, предшествующей любой сознательной установке, любому выбору*»ⁱ. Драма как раз и представляет собой описание такого времени; старая риторика кодифицировала хронографии, возводя их обычно к золотому веку; Драма—это тоже восхожде-

^h «Он бы не мог выразить это как-нибудь иначе, более внятно, более связно, правдоподобно, гармонично, логично... История, пребывающая как бы во взвешенном состоянии, истории, в которой, кажется, никогда ничего не произойдет, но которая, однако, есть сгусток внутренней энергии» (с. 73).

ⁱ *L'Intermédiaire*, с. 126. Соллерс подчеркивает в этом тексте, что спонтанность выражается не в беспорядочном нагромождении слов, а, напротив, в связном и неукоснительном протоколировании [VI]: «Тогда возникает такой преизбыток интенций, такая практическая сложность, что чувство жизни, отнюдь не оскудевая и не наскучивая нам, становится лишь более изобильным в своем истоке».

[VI] «Спонтанность», о которой нам обычно толкуют, является на самом деле верхом условности: это тот самый окаменевший, совершенно готовый язык, который обнаруживается в нас, прямо у нас под рукой, в тот самый момент, когда мы вознамериваемся говорить «спонтанно». Спонтанность, которую стремится обрести в Дrame Соллерс, связана с трудностями совершенно иного рода: она предполагает принципиальную критику любых знаков, почти утопический (и однако, теоретически необходимый) поиск а-языка, в полной мере обладающего при этом плотью и жизнью, поиск некоего адамова пространства, откуда безвозвратно изгнан стереотип—основа любой психологии и любой «спонтанности». Акт, о котором косвенно, намеком (это единственно возможный способ его передать) говорит Соллерс, не имеет ничего общего с формами того разрыва, которого время от времени начинает так настойчиво требовать наша цивилизация. Такой разрыв состоит вовсе не в том, чтобы пренебречь языком (верный способ позволить ему в мгновение ока вновь возвратиться к нам, причем в самых что ни на есть затасканных формах), но в том, чтобы захватить его врасплох—или же, как в Дrame, вслушаться в него в тот момент, когда он находится в состоянии неустойчивого равновесия: в подобном начинании столь мало спонтанности, что оно характерно лишь для наиболее радикальных поэтических опытов или для требующих огромного терпения духовных операций, которые встречаются в крайне изощренных культурах—таков, например, wuhsin или состояние не-языка, к которому стремится Дзэн.

ние к золотому веку, к золотому веку сознания, к золотому веку слова. Это время пробуждающейся плоти, плоти еще новой, как бы нейтральной, не затронутой ни припоминанием, ни значением. Так возникает адамова греза о целостной плоти, отмеченная на заре нашей современности воплем Кьеркегора: *так дайте же мне плоть!* Именно разделение человеческого существа на плоть, душу, сердце и разум лежит в основе «личности», равно как и принадлежащего ей негативного языка; целостная же плоть безлична; наша самотождественность, подобно хищной птице, парит где-то в вышине над обителью того сна, где мы мирно предаемся своей подлинной жизни, переживаем свою *истинную историю*; в момент пробуждения птица бросается на нас, и вот тут-то, пока она еще нас не коснулась, нужно опередить ее и успеть заговорить. Момент пробуждения у Соллерса сложен, слишком долгов и слишком краток одновременно: это *рождающееся пробуждение*, пробуждение длящееся (подобно тому, как о Нероне было сказано, что это рождающееся чудовище)¹. Этимологически слово «пробуждение» связано со словом «бдение»; в данном случае пробуждение также представляет собой активную деятельность сознания, которое неспособны изгладить ни день, ни ночь и которое — *при посредстве слова* — бдит над сокровищами сна, смутного воспоминания и грезы. Однако у Соллерса речь идет вовсе не о чистой поэтике сновидения; скорее, сон и бодрствование для него — это крайние точки определенной формальной функции: сон есть образ того, что было *раньше*, бодрствование — того, что было *позже*, а пробуждение представляет собой тот *нейтральный момент*, когда можно запечатлеть и выразить в слове эту оппозицию; сон, по самому своему существу, есть воплощение предшествования², он восходит к неведомому истоку³: вот почему сновидения у Соллерса не играют никакой привилегированной роли (к тому же организованные, сюжетные сновидения в *Драме* довольно редки); оказавшись в одном ряду с воспоминаниями, видениями и воображаемыми сценами, сновидение, в известном смысле, как бы формализуется, приобщается к той всеобъемлющей альтернативной форме, которая, как видно, управляет дискурсом *Драмы* на всех его уровнях путем противопоставления дня и ночи, сна и бодрствования, черных и белых полей (на шахматной доске), местоимения *он* и

¹ Некоторые замечания относительно своей методики сна (и пробуждения) Соллерс излагает в одном из отрывков книги *L'Intermédiaire* (с. 47), где речь идет о перерывах в сне.

² «Мне кажется, будто я стою на границе слов, прямо перед чертой, за которой они становятся зримыми и слышимыми, вблизи от той книги, что с бесконечным терпением грезит о самой себе» (с. 87). «...что-то, напоминающее о состоянии, от которого не остается памяти и которое всегда предшествует тому, что он вынужден видеть, что вынужден думать» (с. 64).

³ «...притронуться изнутри к этой границе; жест, слово, которых больше никто не поймет; которых не поймет и он сам, но которые по крайней мере возникают из него как из неведомого истока» (с. 91).

местоимения я,—форме, по отношению к которой пробуждение играет желанную роль филигранной нейтрализации. Здесь ищет себя не что иное, как язык *уничтожения*—уничтожения всяческих границ, и прежде всего той внутриязыковой границы, которая совершенно непропорционально по одну свою сторону ставит вещи, а по другую—слова. Для Соллерса, на уровне того опыта, о котором он повествует, слова предшествуют вещам—и в этом состоит способ преодоления границы между ними: слова как бы всматриваются в вещи, воспринимают их, вызывают к существованию^м. Каким же образом это происходит (ведь утверждение, что слова предшествуют вещам,—это не просто эффектная фраза)? Известно, что внутри всякого смыслового единства семиотика строго разграничивает означающее, означаемое и вещь (референт); означаемое—это вовсе не сама вещь: таково одно из важнейших открытий современной лингвистики. Соллерс до предела увеличивает разрыв (минимальный в обычном языке) между означаемым и его референтом. *«Речь идет о смысле слов (читай: об означаемом), а вовсе не о предметах, стоящих за словами. Не стоит в этом месте вызывать в своем воображении огонь, пламя: то, чем они являются (читай: их семантическая сущность), не имеет и видимости того, что мы видим»* (с. 113). Говорящий (пробуждающийся) человек, которого представил себе Соллерс, живет отнюдь не среди вещей (и уж, конечно, не среди «слов» как означающих, ибо дело здесь вовсе не в каком-то нелепом вербализме), но среди *означаемых* (по той именно причине, что означаемое не совпадает больше со своим референтом): отныне его язык подлежит ведению той риторики будущего, которая есть—которая станет риторикой означаемых; именно для этого человека и благодаря ему пределы языка (в том смысле, в каком принято говорить о границах мира) отныне совпадают уже не с пределами природы (вещей), как это имело место в романтической поэзии, открытой для любой тематической интерпретации, но с пределами той оборотной стороны смыслового единства, которую образуют ассоциативные цепочки, иначе говоря, цепочки означаемых: так, смыслом слова *пожар* является вовсе не *пламя*, ибо вопрос отныне не в том, чтобы связать слово с его референтом; скорее, этим смыслом (среди многих других) окажется *папоротниковый листок*, поскольку речь здесь идет об одном и том же метонимическом пространстве (которое ныне, по всей видимости, в поэтическом отношении играет более важную роль, нежели пространство метафорическое). Тем самым совершенно естественно уничтожается субстанциональный разрыв между книгой и миром, ибо «мир»—это не непосредственное собрание предметов, но пространство означаемых; слова и вещи начинают

^м «Он вновь видит, но нет, это слова видят вместо него...» (с. 67). «Итак, верная формула будет такой: не „я вижу это или то“, но „я вижу то, что видят произнесенные мной слова“...» (с. 156).

циркулировать на одном и том же уровне, как единицы одного того же дискурса, как частицы одной и той же материи". Это весьма напоминает один древний миф — миф о мире как о Книге, где письмена начертаны прямо на земле⁰

Герой-искатель, история, которую он ищет, язык-враг, язык-союзник — таковы кардинальные функции, создающие смысл *Драмы* (и тем самым — ее «драматическое» напряжение). Однако единицы этого фундаментального кода рассеяны в тексте подобно тем семенам доказательства (*semina probationum*), о которых говорит старая риторика; в известном смысле они подлежат перекодированию в рамках той дискурсивной упорядоченности, которая находится в ведении синтагматического (а уже не функционального) анализа: это — проблема логики, в соответствии с которой разворачивается история, проблема тем более важная, что от этой логики зависит свойство, которое (по аналогии с новейшей лингвистикой) можно назвать *приемлемостью* произведения, иными словами — его правдоподобием. И здесь опять-таки специфическая логика *Драмы* объясняется совмещением в одном лице повествователя и персонажа (совмещение это, поистине, служит ключом к *Драме*), то есть исходным распределением функций. Обычно всякий рассказ включает в себя по меньшей мере две временные оси — ось повествования, иными словами, время, необходимое для того, чтобы выстроился словесный ряд, и ось вымысла, то есть воображаемое время, которое занимает рассказываемая история; иногда две эти оси могут не совпадать (таковы различные перебивы повествования, *ordo artificialis*, flash-backs¹); так вот, мало сказать, что эти оси совмещаются на всем протяжении *Драмы*: ведь поскольку действующим лицом является здесь сам язык, ось повествования целиком поглощает весь временной континуум произведения; здесь нет иного времени, помимо времени самой Книги: изображаемые сцены (мы недаром не можем сказать, являются ли они снами, воспоминаниями или фантазмами) не предполагают никакого временного ориентира (как в вымышленном повествовании), который бы «отличался» от их расположения на странице². В данном случае повествовательная ось является абсолютно самодовлеющей. В самом деле, автор может вообще отказаться от всякой сюжетной хронологии и тем не менее поставить ход повествования в зависимость от потока своих впечатлений, воспоминаний, ощущений и т. п.; в этом

⁰ ...и подумав внезапно, что где-то, в какой-нибудь книге затерялся параграф, распахнутый в самое небо» (с. 141). «Слова... (ты среди них бесплотна, ты шествуешь сквозь них, подобно слову среди других слов)» (с. 81).

⁰ «И чертит иней посреди полей/Подобье своего седого брата,/Хоть каждый раз его перо хилей» (Данте. Ад, XXIV, пер. М. Лозинского). — Прим. перев.

¹ Взгляд в прошлое, ретроспекция (англ.).

² Соллерс цитирует Флюшера по поводу Стерна: «...дело в том, что прошлое всегда *наличествует* в самой умственной операции, состоящей в том, чтобы запечатлеть его в словах, лежащих на бумагу» (*Tel Quel*, № 6).

случае обе временные оси все же сохраняются: просто повествовательная ось станет копией *другого* временного континуума; однако повествовательная техника *Драмы* не имеет ничего общего с таким построением: в *Драме*, в буквальном смысле, нет иного времени, помимо времени самих слов⁹; мы имеем здесь дело с *интегральным настоящим*, принадлежащим субъекту лишь постольку, поскольку субъект этот полностью поглощен своей функцией повествователя, то есть человека, *прядущего* нить слов. Задача, следовательно, состоит вовсе не в том, чтобы выстроить эпизоды *Драмы* в некую последовательность: неопределенность их субстанции (что это — воспоминания? сновидения? грезы?) делает их бес-связными в самом буквальном смысле этого слова. Вот почему временные операторы, которыми изобилует дискурс *Драмы* (*теперь, сначала, но вот, наконец, вдруг, затем*), отсылают отнюдь не к временному континууму вымышленной истории, но лишь — путем автонимной процедуры — к времени самого дискурса. Единственное время, которое знает *Драма*, — это не время хронологии (пусть даже внутренней), это такое время, где властвует простая безотлагательность, как, например, в выражении *настало время*⁷; и опять-таки безотлагательность эта обусловлена не развитием событий, но движением самого языка: *настало время рассказать нечто, и это нечто есть само слово, явившееся мне во всей своей безграничной широте*. Если вернуться к нашей исходной гипотезе (от нее мы, впрочем, и не отступали), согласно которой между категориями рассказа и категориями предложения существует отношение гомологии, то окажется, что различные эпизоды *Драмы* (в целом аналогичные глаголам в предложении) несут в себе не значение глагольного времени (в грамматическом смысле этого слова), а значение глагольного вида (известно, как важна категория вида в греческом или в славянских языках: отчего бы ей не играть такую же роль и в языке рассказа? [VII]). Когда повествователь рассказывает нам,

⁹ Соллерс о Пуссене: «Это не какой-либо... «момент» или монотонная последовательность более или менее оформленных впечатлений: это само течение времени, которое свободно расслаивается, движется, играет, нейтрализуется и уничтожается в плотной и зримой цветовой гамме» (*L'Intermédiaire*, с. 84). И в *Драме*: «Все это совершается не во времени, но лишь на той странице, на которой мы оперируем различными временами» (с. 98).

⁷ Ср. *L'Intermédiaire*, с. 150, о Роб-Грийе.

[VII] Французский язык (по крайней мере в том, что касается морфологии глагола) не знает категории вида. Именно с этим пробелом в нашем языке и вступает в борьбу дискурс Соллерса: он стремится стать его заменой, то есть, по выражению Дерриды, стремится его возместить и заместить.

В самом деле, можно сказать, что дискурс не просто использует язык, но совершает работу по его компенсации: дискурс как бы одаривает язык, восполняет его лакуны. Вспомним, что (согласно Боасу и Якобсону) «подлинное различие между языками заключается не в том, что они способны или неспособны выразить, но в том, что они позволяют или не позволяют говорящему сообщить». В данном отношении писатель — одинокий, обособленный, противостоящий всем остальным говорящим и пишущим людям — это тот,

как он выходит из комнаты, отправляется за город, присутствует при автомобильной катастрофе, то эта последовательность событий не предстает ни как однократная (совершающаяся в определенный момент времени), ни как трансцендентная (постоянно повторяющаяся); она, если угодно, представляет собой аорист — видо-временную глагольную форму, обозначающую действие, взятое в самом себе. Таким образом, тот «путь», которым следует дискурс *Драмы*, не является ни собственно хронологическим (подчиняющимся противопоставлению *до/после*), ни путем повествовательной логики (когда одно событие имплицитно другое); здесь действует лишь закон конstellляции: если бы любой дискурс по самой своей природе не был линейным (условие, последствия которого для литературы поистине неисчерпаемы), *Драму* следовало бы читать как необъятную галактику, топологию которой мы даже не в силах себе вообразить. Вот почему синтагма здесь разворачивается не под воздействием чего-то такого, что скрывается за словами, превращая их в простые

кто не допускает, чтобы предписания его родного языка заговорили вместо него, это тот, кто знает и чувствует пробелы этого языка и создает утопический образ другого языка, тотального, — языка, в котором нет ничего предписанного; выработывая свой дискурс, писатель, сам того не ведая, то заимствует из греческого языка средний залог — в тех, например, случаях, когда он обращает свое письмо на самого себя, а не передоверяет его некоему священному своему образу (подобно индоевропейцу, берущему нож из рук жреца, чтобы совершить над собой обряд жертвоприношения); то перенимает из языка нутка диковинную структуру слова, где информация о субъекте играет самую ничтожную роль и появляется *in extremis*¹ в форме второстепенного суффикса, эмфатически присоединенного к корню; то берет из древнееврейского такую (диаграмматическую) фигуру, согласно которой показатель лица либо предшествует, либо следует за глаголом в зависимости от того, куда — в прошлое или в будущее — это лицо обращено; то заимствует из языка чинук неведомый нам способ членения временного континуума (система прошедших времен: неопределенное, недавнее, мифологическое) и т. п.: все эти способы языкового выражения, как бы сливаясь в единый обширный образ языка, в то же время свидетельствуют о возможности установить связь между субъектом и его высказыванием путем центрации или децентрации этого субъекта невиданными для нас и для нашего родного языка средствами. Такой тотальный язык, составленный из элементов других языков, но им внеположный, — это отнюдь не *lingua adamica* (совершенный, первородный, безгрешный язык); напротив, он образован пустотами всех существующих на свете языков, но запечатлевает их уже не в грамматике, а в самом дискурсе. В письме презбиток фраз, накопления которых не способно положить предел ни одно структурное правило, не имеет ничего общего ни с простым прибавлением друг к другу соседствующих сообщений, ни с риторическим разворачиванием второстепенных деталей (которое принято обычно называть «амплификацией» темы), по отношению к естественному языку для дискурса существенна не комбинаторная способность, а способность ставить под сомнение и восполнять этот язык; и именно в этом смысле на писателя (на того, кто пишет, то есть уничтожает обязательные границы своего собственного языка) возложена ответственность совершения политической работы; работа эта состоит не в том, чтобы «изобретать» новые символы, а в том, чтобы сместить всю символическую систему в целом, вывернуть язык, а не обновить его.

¹ В последний момент (лат.). — Прим. перев.

оболочки; нет, ее приводят в действие сами слова: слово в данном случае одновременно оказывается и составной единицей синтагмы, и ее оператором; слово дает дискурсу толчок, скрепляет его элементы в последовательность — либо за счет означающего (так, некоторые песни *Драмы* перекликаются между собой наподобие эха), либо (как было показано выше) за счет своего означаемого: слово — это удар бича, по выражению Эсхила⁵. Разумеется, такой поэтический прием весьма древен; новаторство же Соллерса состоит в том, что эти слова-рычаги, эти синтагматические операторы порождают повторяющиеся ассоциативные цепочки с неограниченным числом подстановок: в семантическом отношении слово оказывается бездонным, а фраза — бесконечной; возможно, что подобно той универсальной порождающей структуре, которую постулировал Хомский применительно к фразе, произведение является своим собственным языком, где возможно бесконечное число подстановок: каждый из нас, таким образом, произносит как бы одну-единственную необъятную фразу, в которой мы до бесконечности меняем составляющие элементы и которую прервать не может ничто, кроме смерти. *Драма* побуждает нас поставить под сомнение идею закрытости произведения¹.

Драма неизбежно вызывает сопротивление при чтении, ибо абсолютной правильной структура повествовательных функций (герой, поиск, силы благоприятствующие и силы враждебные) не находит здесь опоры в «логическом», то есть хронологическом, дискурсе; читатель должен искать драматический нерв рассказа в вопрошающей рефлексии этого рассказа над самим собой. Иными словами, повествовательный код *Драмы* отличается правильностью, а код изложения — нет, и вот в этот-то зазор как раз и проникает «проблема», или, лучше сказать, «драма» рассказа, а вместе с ней — и сопротивление читателя. Это сопротивление можно описать еще и так: кардинальные функции, присущие всякому рассказу как таковому (субъект/объект, помощник/противник), в *Драме* значимы лишь в пределах одного-единственного универсума — универсума языка (выражение «универсум» надо понимать здесь в сильном смысле — как космогонию слова): язык — это самая настоящая планета, где есть свои герои, свои истории, своя идея добра и зла². Этот принцип Соллерс проводит с последовательностью поистине безупречной — за которую, впрочем, его не преминули упрекнуть. И это естественно: ведь ничто

⁵ «Просительницы», стих 466.

¹ (Картина пожара): «Сновидение не оставило по себе ничего, кроме одного-единственного слова, или, скорее, оно подсказало его, подсказало чисто механически, быть может, намеком — слишком грубым и оттого фальшивым. Но вместо чего подставлено это слово? Вместо чего этот пожар? (Решится ли он подумать: вместо чего сам мир?)» (с. 85).

² «Книга не должна попасть в расставленную ею же самой ловушку, она должна расположиться в пространстве, принадлежащем лишь ей одной» (Ф. Соллерс. *Tel Quel*, № 6).

не вызывает большего сопротивления, чем обнажение кодов, лежащих в основе литературы (вспомним подозрительное отношение Делекюзэ к дантовской «Vita Nova»); можно подумать, что коды эти во что бы то ни стало должны оставаться неосознанными — совершенно так же, как и код самого естественного языка; обычное произведение ни в коем случае не бывает языком о языке (за исключением нескольких классических примеров), причем это верно до такой степени, что, быть может, отсутствие металингвистического уровня как раз и является тем несомненным критерием, который позволяет распознать массовое (или родственное ему) произведение; превратить язык в объект, причем сделать это средствами самого языка — на такую операцию и по сей день накладывают табу (табу, над нерушимостью которого бдит сам писатель^у): похоже, что общество накладывает равные ограничения как на слово о сексе, так и на слово о слове. Такого рода запрет идет рука об руку с нашей ленью (или находит в ней свое выражение): обычно мы читаем лишь те произведения, в которые можем себя спроецировать. Фрейд вслед за Леонардо да Винчи противопоставлял живопись (и суггестию), которая действует *per via di porge*, скульптуре (и анализу), которая действует *per via di levare*^w; мы полагаем обычно, что литературные произведения — это те же живописные полотна и что читать их следует по тому же принципу, в соответствии с которым они, по нашему мнению, создавались, иными словами, примысливая к ним самих себя. С этой точки зрения только писатель способен спроецировать себя в *Драму*, только писатель способен *Драму* читать. И однако, можно представить себе, можно надеяться, что существует и иной тип чтения. Этот новый тип чтения, к которому побуждает нас *Драма*, станет попыткой установить между произведением и читателем не отношение аналогии, но, если можно так выразиться, отношение гомологии. Когда художник борется со своим материалом (холстом, деревом, звуками, словами), то в ходе этой борьбы возникают замечательные вос-произведения, способные вызвать у нас бесчисленное множество размышлений; но в конечном счете он все же повествует нам именно о своей борьбе, и только о ней: здесь его первое и последнее слово. Так вот, борьба эта являет собой эмблематический образ любой борьбы, которая только может существовать на свете; такая символическая функция художника восходит к глубокой древности: она намного отчетливее, нежели сегодня, просматривается в произведениях прошлого, когда аэд, поэт призван был явить миру

^у Именно это табу (среди прочих) как раз и поколебал Данте, когда соединил свои стихотворения и комментарий к ним в одно произведение («Vita Nova») и особенно когда, обращаясь в этой книге к своей балладе («Баллада, ты должна найти любовь»), он отвергает упрек в том, что будто бы непонятно, к кому он адресуется, такой фразой: «Баллада есть не что иное, как те слова, которые я говорю».

^w La Technique psychanalytique,

не только драмы, свершающиеся в сюжете, но и драму, свершающуюся в нем самом,— драму свершающегося слова; поэтические каноны, которые так сильны в жанрах народного творчества, равно как и власть поэта над этими канонами, всегда вызывающая столь бурное восхищение аудитории, не могут быть ничем иным, как гомологическим образом определенного отношения человека к миру: в борьбе есть всегда только одна сторона, на которой стоит герой, в ней всегда есть только одна победа. В современном мире этот символ отошел в тень, однако писатель для того и существует, чтобы постоянно, любой ценой пробуждать его к жизни: вот почему, подобно Соллерсу, он находится *по эту сторону* мира.

1965, 1968

ГИЛЬВИК

ЖИТЬ В ПОЭЗИИ

— На обложках твоих книг стоит только твоя фамилия. Сегодня же ты говоришь от своего имени и фамилии—Эжен Гильвик. Не колеблешься ли ты, обнаружив свое имя?

— Когда я начал публиковаться, мной владело желание быть Гильвиком, но не Эженом. Это объяснялось прежде всего тем, что Эженом меня когда-то звала мать, а я не хотел сохранять ничего, что было связано с ней. Поэтому и называл себя лишь по фамилии. Не звали меня по имени и знакомые женщины, лишь Жаклин начала примирять меня с ним. К тому же теперь со дня смерти матери утекло много воды.

Кроме того, в отказе от имени крылось стремление не раскрываться—я отвергал всякие излияния. Почему-то я не мог тогда поставить на книге свое имя. Что было делать—обзавестись другим? Если бы я мог войти в литературу как Альфонс Мари Гильвик де Карнак!

В этих беседах—что верно, то верно—я приоткрываю свою душу, но лишь в той мере, в какой являюсь поэтом, признанным кое-кем из читателей; моя позиция изменилась, я больше не тот униженный и оскорбленный, каким был.

Теперь я высказываюсь. Возможно, больше, чем нужно. Дать другим представление о своем жизненном пути, дабы помочь им обрести себя.

— И тебя удивляет, что твою поэзию расценивают как поэзию людского братства!

— Повторяю: если это и так, я не ставлю перед собой такой задачи. Не культивирую братские чувства. Не сочиняю специально для людей одной социальной группы или какой-то определенной категории людей. Я пишу, ибо ощущаю в том потребность.

— Скажем иначе: не твоя поэзия воспекает братские чувства, но ты сам являешься братом для некоторых читателей, а твои

стихи мудры и проникнуты пониманием смысла жизни.

— Любая поэзия—основание для морали. Вспомним, что говорил Ницше: моральность погубила мораль. Не является ли мудрость за пределами поэзии в большей степени морализаторством, чем мудростью?

Раз уж речь зашла о мудрости, расскажу о папаше Ваше, старике крестьянине из Бос; знакомство с ним я свел, когда ему шел уже семидесятый год. Вот был мудрец так мудрец! Он счастливо прожил свою жизнь и, окруженный всеобщим уважением, скончался, когда ему перевалило за девяносто. При этом предпочел доживать свой век в доме для престарелых. О себе он говорил так: «Моя совесть чиста, я никому не причинил зла». И это было сущей правдой. Он помог встать на ноги всем своим детям, внукам, разрешил не один семейный, да и не только семейный (поскольку являлся мэром коммуны), конфликт, и при этом находил слова, способные убедить людей.

Однажды один из его отпрысков выказал недовольство тем, что его сын вздумал взять в жены учительницу. Папаша Ваше рассудил так: «Заблуждаешься. В сельском хозяйстве завтрашнего дня грамотная, умеющая считать женщина будет куда полезней той, что знакома только с деревенским трудом». Это было сказано более двадцати пяти лет назад...

Когда папаша Ваше вернулся с войны 1914—1918 годов, ему было всего сорок. До войны он, его отец и трое братьев жили в деревне. Единственный из четырех, кто уцелел, он задумал построить ферму. Рукой этого человека, едва ли получившего начальное образование, были сделаны чертежи хозяйства, не устаревшего и до сих пор. Вот его пророчество: «В Бос покончено с животноводством, отныне здесь будет развиваться земледелие, и только оно. Сюда придут машины, большие машины, для них потребуются широкие дороги, просторные помещения...»

Было у него и свое понимание поэзии. Он бродил по округе и всему давал оценку. Работяга, он был не лишен умения видеть и дерево и облако: красота окружающего составляла часть его искусства жизни.

На память мне пришла одна история. Однажды папаша Ваше объявил нам: «Надо проведать внука; его ферма неподалеку отсюда». Мы сели в машину, тронулись, внук оказался дома, стал водить нас по своим владениям. Уединившись, чтобы справиться нужду, я обнаружил гору нечистот, присыпанных сверху хлебом. Это меня поразило. Ведь на ферме не держали скотину, здесь выращивали злаки, свеклу да занимались промышленным разведением кур, для чего предназначались четыре или пять цехов, где откармливали по семь-восемь тысяч птиц в год. В больших, всегда погруженных в полумрак помещениях в несколько ярусов располагались клетки. Обитательницы клеток испражнялись в одну сторону, а корм получали с другой—перед ними двигался конвейер. Я невольно поморщился и произнес: «Бр-р!» Хозяин

сказал: «Из-за вашего «бр-р» я потеряю тысячу яиц». Не произнеся более ни слова, мы удалились. И только по дороге папаша Ваше изрек: «Вот так так! Чем не концлагерь для кур? Тот, кто содержит в концлагере людей, и тот, кто содержит в концлагере птиц, одного поля ягоды». И добавил: «Впервые на ферме у родственников мне не предложили войти в дом и выпить стакан вина...

Он продвигался в возрасте, как плывут по безмятежной глади морской: без жалоб, содроганий, страха. Редко заговаривал о смерти—о своей никогда. Неизменно решительный, невозмутимый, в хорошем расположении духа. Этот человек был радостью для себя самого и для окружающих. Он, видимо, чувствовал, что высочайшее духовное завоевание человека—возможность сказать себе, веря в это всем сердцем, а не от отчаяния или бравады: пусть приходит смерть, я ни о чем не жалею.

Не думаю, что когда-нибудь достигну таких высот: хоть я и не боюсь смерти как таковой, но страдаю при мысли о том, что она положит конец моему исследованию жизни. А до тех пор буду пылливо вглядываться в завтра.

Что станет с нашей планетой? Со вселенной? Удастся ли наконец проникнуть—пора бы уж!—в тайну четвертого измерения? Мне осточертели наши три. Я мечтаю о том, чтобы было распознано четвертое, до сих пор носящее туманное название—время. Когда в трехмерной стене образуется брешь, можно будет в мгновение ока очутиться на небесном светиле, которое в данный момент отстоит от нас на миллиарды световых лет. А я не увижу этого...

— Ты веришь в прогресс?

— Мне хочется ответить очень просто: не будь его, я бы еще лет тридцать назад умер от перитонита. Этого с меня довольно.

Аспирин—и тот прогресс! Я—дитя Третьей республики и светской школы. Воспитан в преклонении перед прогрессом. Думаю, прогресс в нашем развитии с незапамятных времен по сей день налицо. Стоит ли говорить, что, заключаясь по преимуществу в покорении сил природы, он совсем не обязательно сказывается в духовной сфере?

Мне скажут: мир сегодня хуже, чем сто лет назад. Допустим. Мы вступаем в эру технологии. Переживаем переходную эпоху. А все переходные эпохи сложны. Мы, например, страдаем в Париже от засилья транспорта, поскольку столица не приспособлена для автомобилей, но когда-нибудь выстроят города, где отпадет надобность в автомобилях—их заменят движущиеся тротуары! Все это проблема устройства быта.

Я отнюдь не сожалею о том, что за пять часов можно долететь до Нью-Йорка. Равно как и о том, что в моей квартире есть электричество и горячая вода. У меня нет никакого желания очутиться в пещере. Весь вопрос в том, чтобы овладеть технологией, применить ее к жизни. Материальная база все еще недоста-

точно развита. Сейчас в угоду рентабельности часто поступаются нуждами людей. За человека я не боюсь. Я верю, он не даст себя в обиду, постойт за себя. Не позволит расправиться с собой за здорово живешь. Когда же будет преодолена, устранена эта потребность в получении доходов, можно будет подумать о человеке. Для этого нужно прежде всего свергнуть капиталистический строй, идола которого — барыши и личная выгода. Национальные и наднациональные монополии меньше всего считаются с первостепенными потребностями простых людей.

О нулевом приросте промышленной продукции толкуют как об идеале. Я нахожу это чудовищным. Быть хотя бы отчасти знакомым со странами третьего мира (а мне довелось путешествовать по Юго-Восточной Азии), знать о царящей там крайней бедности, просто нищете и желать остановить прирост продукции — преступление. Как можно мириться с тем, что сотни миллионов мужчин, женщин, детей не имеют крова, клочка земли, ничего, кроме прикрывающих наготу лохмотьев? Можно ли согласиться с тем, что в их жизни ничто не изменится? Нет. Нужно производить больше, значительно больше, а полученное справедливо распределять. Это возможно лишь при социализме.

— Что для тебя сегодня социализм?

— Я марксист, это означает, что я исповедую великие идеи марксистской теории, основанной на диалектическом материализме, хотя не являюсь теоретиком. Марксистский метод как метод анализа классовых отношений (и даже в этом он не является ни замкнутой в себе, ни безбрежной теорией) я применяю на практике. Это не доктрина, но диалектический метод.

Сегодня я особенно остро осознаю, что капитализм изжил себя и морально обречен. Мы переживаем всемирный кризис капитализма. Я сторонник социализма, где царит демократия и власть принадлежит народу. Людям, осуществившим революцию, выбирать пути и средства построения бесклассового общества, общества гармонично развитой личности.

Все, что я говорю, очень поверхностно, но в мою задачу не входит излагать суть марксизма, об этом лучше прочесть у классиков. В настоящее время нам известны опыты социалистического строительства; в ряде стран была уничтожена частная собственность на средства производства, но социальные преобразования нуждаются там в дальнейшем развитии и совершенствовании. •

Я не намереваюсь наставлять людей будущего. Я стремлюсь своим творчеством способствовать построению нового общества. Общественный строй состоит не из одного лишь экономического фундамента, искусство будет играть немаловажную роль в жизни грядущих поколений, в частности именно поэзия поможет людям обрести новые духовные ценности.

В сторону назидательный тон. Признаюсь, я мечтаю об обществе, основанном на братстве (при этом мысленно обращаюсь

к двум, столь несхожим событиям: Парижская коммуна и май 1968). Я верю в осуществимость своей мечты в бесклассовом обществе. Быть может, это очередная утопия? Но мир нуждается в наивных мечтателях.

Если моя позиция такова, то отнюдь не в силу интеллектуальной умозрительности. Так сложилось независимо от моего желания. Если я и делаю что-то, что пока представляется мечтой, то потому, что, родившись в семье бедняков, лишенный даже — и особенно ощутимо — книг, я задолго до того, как прочел об этом у Маркса и Энгельса, на себе испытал, что такое капитализм. Если бы не мечта, не провидение будущего в настоящем, этот мир был бы невыносим для меня: нищета и отчаяние большинства живущих, постоянная угроза войны, наглое торжество денег, коррупция, мещанство, предлагаемое в качестве уровня жизни и т. д. и т. п. Мне понятно, что все это делает настоящее непереносимым для тех, кто лишен способности провидеть будущее. Понятны мне и истоки нигилистического отношения к действительности, и попытки осмеять ее, и «Бордель с дерьмом» Жоржа Асталося. Мне понятно, что царящему ныне культу глумления надо всем и вся в какой-то мере способствовали те неудачи и срывы, которые вменяются в вину социализму, но неужели эти неудачи и срывы в большей степени порочат марксистскую теорию, чем в свое время инквизиция христианское учение? Они лишь доказывают, что человеческая натура нелегко поддается исправлению, но вместе с тем и то, что человек упорствует в своем стремлении стать человеком. Мне понятны такие обвинения, но я их отвергаю.

Мне ненавистен обскурантизм. По словам Маркса, мы пока живем в эпоху предыстории, и выбраться из нее непросто, труднее, чем кажется. Приведу пример: отношения между СССР и Китаем — для меня, замечу, совершенно неожиданные — это катастрофа, до самых основ потрясающая веру, но и урок реализма.

Не желаю отчаиваться, сдаться — самое простое. Пусть путь мучителен, другого нет.

Альтернатива этому — тот путь, что уготовливают нам крупные капиталисты и их идеологи, — общество по типу того, что было во времена фараонов — миллиарды рабов-роботов и несколько тысяч технократов-роботов с их присными. Свидетельство тому — намеренное наращивание безработицы и интриги в пользу обскурантизма. Складывается впечатление, будто заправили хотят воспользоваться концом века и тысячелетия в целях создания атмосферы конца света. Словно века и тысячелетия — естественные границы времени, а не искусственные его деления в отличие от дней, времен года.

— Значит, для тебя нет речи о башне из слоновой кости?

— Для меня это немыслимо. Я не одержим или уже не одержим страстью к политике, но полагаю, что быть заодно с теми, чьи надежды и ненависть разделяешь, вместе с ними

противостоять враждебным силам — настоятельная потребность. Отсюда моя принадлежность к Французской коммунистической партии, в рядах которой подлинное боевое братство роднит сотни тысяч борцов за социализм. Эта партия не безупречна, были и ошибки, и промахи, но наиболее сознательная часть рабочего класса — та, что в самой гуще борьбы с эксплуатацией, — продолжает верить ей. Я не настолько самовлюблен и самоуверен, чтобы думать, что все эти люди ошибаются на счет своего настоящего и будущего. Я могу расходиться с центральным комитетом партии по тому или иному вопросу и даже в отношении методов ведения борьбы, но это не повод выйти из партии и лишиться товарищей своей поддержки. Я остаюсь членом партии, хотя и не молчу.

В мае 1968 года я одобрял не все действия партии и не стал применять полученные мной инструкции, суть которых заключалась в том, чтобы не вовлекать в события только что созданный Союз писателей. Я следовал своим путем поэта и коммуниста.

Я интенсивно прожил май и июнь 1968 года: встречи с разного рода людьми, дискуссии, общность взглядов, братство восхитили меня. Я не был склонен расценивать эти события как зародыш революции, так по-настоящему и не поверил в возможность политического переворота, тем не менее это был важный момент в умственном и нравственном развитии людей, а для меня — поэтический момент огромной важности. Жизнь для всех наполнилась смыслом. В весеннем воздухе была разлита надежда! И хоть что-то да значит тот факт, что знаменитый лозунг бунтарства и озлобления «метро-работа-постель» явился на свет не сам по себе, а позаимствован из стихотворного сборника Пьера Беарна «Краски завода», выпущенного в 1950 году издательством «Пьер Сегерс». Что ни говори, а поэзия пробивает себе дорогу в жизни!

Нелишне заметить, что с мая 1968 года на положение писателя в обществе стали смотреть другими глазами. Именно Союз писателей провозгласил концепцию писателя-трудящегося, легшую в основу закона от 31 декабря 1975 года, определившего социальный статус писателя в плане социального обеспечения. До тех пор положение писателя было сравнимо лишь с положением мыши на пустом чердаке. Отныне у него есть те же гарантии, что и у рабочих, получающих зарплату.

Таким образом, я признаю, что где-то глубоко во мне живет потребность в «коллективизме», тяга к непосредственному общению с себе подобными.

Дурная черта? Возможно.

В моем стихотворении «Нежность» есть строки:

Ибо в мире убивают,
А любое убийство нас старит.

Быть солидарным с другими — да, но солировать в поэтической

сфере, где я ощущаю себя в авангарде и желаю, чтобы это никогда не кончалось.

Что до других, то вот стихотворение «Портрет»:

Руки
в трещинах, цыпках — от мыла и стирок.

Ноги
ноют, опухнув, — от давки в вагонах.

Цвет лица
восковой — от плохого питания.

Кашель —
от пыльных, сырых помещений.

А ее красота,
как надежда, не гаснет.

И взгляд у нее,
как прежде, особый¹.

1980

¹ Пер. Е. Кассировой.

ИТАЛИЯ

Ф. Т. МАРИНЕТТИ
А. ГРАМШИ
М. БОНТЕМПЕЛЛИ
А. ГУЛЬЕЛЬМИ
Л. БИДЖАРЕТТИ
А. АРБАЗИНО
У. ЭКО

ФИЛИППО ТОММАЗО
МАРИНЕТТИ

ПЕРВЫЙ МАНИФЕСТ ФУТУРИЗМА

Всю ночь просидели мы с друзьями при электрическом свете. Медные колпаки над лампами вроде куполов мечети своей сложностью и причудливостью напоминали нас самих, но под ними бились электрические сердца. Ленъ вперед нас родилась, но мы все сидели и сидели на богатых персидских коврах, мололи всякий вздор да марали бумагу.

Мы очень гордились собой: как же, ведь не спали только мы одни, как не спят маяки или разведчики. Мы были один на один против целого скопища звезд, все это были наши враги, и они стояли себе лагерем высоко в небе. Одни, совсем одни вместе с кочегаром у топки гигантского парохода, одни с черным призраком у докрасна раскаленного чрева взбесившегося паровоза, одни с пьяницей, когда он летит домой как на крыльях, но то и дело задевает ими за стены!

И тут вдруг совсем рядом мы услышали грохот. Это пронеслись мимо и подпрыгивали огромные, все в разноцветных огоньках двухэтажные трамваи. Как будто бы это деревушки на реке. По в какой-нибудь праздник, но река вышла из берегов, сорвала их с места и неудержимо понесла через водопады и водовороты прямо к морю.

Потом все стихло. Мы слышали только, как жалобно стонет старый канал да хрустят кости полуразвалившихся замшелых дворцов. И вдруг у нас под окнами, как голодные дикие звери, взревели автомобили.

— Ну, друзья,— сказал я,— вперед! Мифология, мистика— все это уже позади! На наших глазах рождается новый кентавр— человек на мотоцикле,— а первые ангелы взмывают в небо на крыльях аэропланов! Давайте-ка саданем хорошенько по вратам

жизни, пусть повылетают напрочь все крючки и засовы!.. Вперед! Вот уже над землей занимается новая заря!.. Впервые своим алым мечом она пронзает вековую тьму, и нет ничего прекраснее этого огненного блеска!

Там стояли и фыркали три автомобиля. Мы подошли и ласково потрепали их по загривку. У меня в авто страшная теснота, лежишь как в гробу, но тут вдруг руль уперся мне в грудь, резанул, как топор палача, и я сразу ожил.

В бешеном вихре безумия нас вывернуло наизнанку, оторвало от самих себя и потащило по горбатым улицам, как по глубокому руслу пересохшей реки. То тут, то там в окнах мелькали жалкие тусклые огоньки, и они будто говорили: не верьте своим глазам, чересчур трезвому взгляду на вещи!

— Чутья!—крикнул я.—Дикому зверю хватит и чутья!..

И как молодые львы, мы кинулись вдогонку за смертью. Впереди в бескрайнем лиловом небе мелькала ее черная шкура с едва заметными блеклыми крестами. Небо переливалось и трепетало, и до него можно было дотронуться рукой.

Но не было у нас ни вознесенной в заоблачные выси Прекрасной Дамы, ни жестокой Королевы—и значит, нельзя было, скрючившись в три погибели, как византийское кольцо, замертво упасть к ее ногам!.. Не за что нам было умереть, разве только чтоб сбросить непосильную ношу собственной смелости!

Мы неслись сломя голову. Из подворотен выскакивали цепные псы, и мы тут же давили их—после наших раскаленных колес от них не оставалось ничего, даже мокрого места, как не остается морщин на воротничке после утюжки.

Смерть была страшно довольна. На каждом повороте она то забегала вперед и ласково протягивала свои костяшки, то со скрежетом зубовым поджидала меня, лежа на дороге и умильно поглядывая из луж.

— Давайте вырвемся из насквозь прогнившей скорлупы Здравого Смысла и как приправленные гордыней орехи ворвемся прямо в разверстую пасть и плоть ветра! Пусть проглотит нас неизвестность! Не с горя идем мы на это, а чтоб больше стало и без того необъятной бессмыслицы!

Так сказал я и тут же резко развернулся. Точно так же, забыв обо всем на свете, гоняются за своим собственным хвостом пудели. Вдруг, откуда ни возмись, два велосипедиста. Им это не понравилось, и они оба замаячили передо мной: так иногда в голове вертятся два довода, и оба достаточно убедительны, хотя и противоречат друг другу. Разболтались тут на самой дороге—ни проехать, ни пройти... Вот черт! Тьфу!.. Я рванул напрямик, и что же?—раз! перевернулся и плюхнулся прямо в канаву...

Ох ты, матушка-канавка, залетел в канаву—напейся на славу! Ох уж эти мне заводы и их сточные канавы! Я с наслаждением припал к этой жиже и вспомнил черные сиськи моей кормилицы-негритянки!

Я встал во весь рост, как грязная, вонючая швабра, и радость раскаленным ножом проткнула мне сердце.

И тут все эти рыбаки с удочками и ревматические друзья природы сперва переполошились, а потом сбежались поглазеть на этукую невидаль. Не торопясь, со знанием дела они закинули свои огромные железные неводы и выловили мое авто — эту погрязшую в тине акулу. Как змея из чешуи, оно стало мало-помалу выползать из канавы, и вот уже показался его роскошный кузов и шикарная обивка. Они думали, моя бедная акула издохла. Но стоило мне ласково потрепать ее по спине, как она вся затрепетала, встрепенулась, расправила плавники и сломя голову понеслась вперед.

Лица наши залиты потом, перепачканы в заводской грязи вперемешку с металлической стружкой и копотью из устремленных в небо заводских труб, переломанные руки забинтованы. И вот так, под всхлипывания умудренных жизнью рыбаков с удочками и вконец раскисших друзей природы, мы впервые объявили всем *живущим* на земле свою волю:

1. Да здравствует риск, дерзость и неукротимая энергия!
2. Смелость, отвага и бунт — вот что воспевает мы в своих стихах.
3. Старая литература воспевала лень, восторги и бездействие. А вот мы воспевает наглый напор, горячечный бред, строевой шаг, опасный прыжок, оплеуху и мордобой.
4. Мы говорим: наш прекрасный мир стал еще прекраснее — теперь в нем есть скорость. Под багажником гоночного автомобиля змеятся выхлопные трубы и изрыгают огонь. Его рев похож на пулеметную очередь, и по красоте с ним не сравнится никакая Ника Самофракийская.
5. Мы воспевает человека за баранкой: руль насквозь пронзает Землю, и она несется по круговой орбите.
6. Пусть поэт жарит напропалую, пусть гремит его голос и буют первозданные стихии!
7. Нет ничего прекраснее борьбы. Без наглости нет шедевров. Поэзия наголову разобьет темные силы и подчинит их человеку.
8. Мы стоим на обрыве столетий!.. Так чего же ради оглядываться назад? Ведь мы вот-вот прорубим окно прямо в таинственный мир Невозможного! Нет теперь ни Времени, ни Пространства. Мы живем уже в вечности, ведь в нашем мире царит одна только скорость.
9. Да здравствует война — только она может очистить мир. Да здравствует вооружение, любовь к Родине, разрушительная сила анархизма, высокие Идеалы уничтожения всего и вся! Долой женщин!
10. Мы вдребезги разнесем все музеи, библиотеки. Долой мораль, трусливых соглашателей и подлых обывателей!
11. Мы будем воспевать рабочий шум, радостный гул и

бунтарский рев толпы; пеструю разноголосицу революционного вихря в наших столицах; ночное гудение в портах и на верфях под слепящим светом электрических лун. Пусть прожорливые пасти вокзалов заглатывают чадающих змей. Пусть заводы привязаны к облакам за ниточки вырывающегося из их труб дыма. Пусть мосты гимнастическим броском перекинутся через ослепительно сверкающую под солнцем гладь рек. Пусть пройдохи-пароходы обнюхивают горизонт. Пусть широкогрудые паровозы, эти стальные кони в сбруе из труб, пляшут и пыhtят от нетерпения на рельсах. Пусть аэропланы скользят по небу, а рев винтов сливается с плеском знамен и рукоплесканиями восторженной толпы.

Не где-нибудь, а в Италии провозглашаем мы этот манифест. Он перевернет и спалит весь мир. Сегодня этим манифестом мы закладываем основы футуризма. Пора избавить Италию от всей этой заразы—историков, археологов, искусствоведов, антикваров.

Слишком долго Италия была свалкой всякого старья. Надо расчистить ее от бесчисленного музейного хлама—он превращает страну в одно огромное кладбище.

Музеи и кладбища! Их не отличить друг от друга—мрачные скопища никому не известных и неразличимых трупов. Это общественные ночлежки, где в одну кучу свалены мерзкие и неизвестные твари. Художники и скульпторы вкладывают всю свою ненависть друг к другу в линии и краски самого музея.

Сходить в музей раз в год, как ходят на могилку к родным,—это еще можно понять!.. Даже принести букетик цветов Джоконде—и это еще куда ни шло!.. Но таскаться туда каждый день со всеми нашими горестями, слабостями, печальями—это ни в какие ворота не лезет!.. Так чего ради травить себе душу? Так чего ради распускать нюни?

Что хорошего увидишь на старой картине? Только жалкие потуги художника, безуспешные попытки сломать препятствие, не дающее ему до конца выразить свой замысел.

Восхищаться старой картиной—значит заживо похоронить свои лучшие чувства. Так лучше употребить их в дело, направить в рабочее, творческое русло. Чего ради впустую растрчивать силы на никчемные вздохи о прошлом? Это утомляет, изматывает, опустошает.

К чему это: ежедневное хождение по музеям, библиотекам, академиям, где похоронены неосуществленные замыслы, распяты лучшие мечты, расписаны по графам разбитые надежды?! Для художника это все равно, что чересчур затянувшаяся опека для умной, талантливой и полной честолюбивых устремлений молодежи.

Для хилых, калек и арестантов—это еще куда ни шло. Может быть, для них старые добрые времена—как бальзам на раны:

будущее-то все равно заказано... А нам все это ни к чему! Мы молоды, сильны, живем в полную силу, мы, *футуристы*!

А ну-ка, где там славные поджигатели с обожженными руками? Давайте-ка сюда! Давайте! Тащите огня к библиотечным полкам! Направьте воду из каналов в музейные склепы и затопите их!.. И пусть течение уносит великие полотна! Хватайте кирки и лопаты! Крушите древние города!

Большинству из нас нет и тридцати. Работы же у нас не меньше, чем на добрый десяток лет. Нам стукнет сорок, и тогда молодые и сильные пусть выбросят нас на свалку как ненужную рухлядь!.. Они прискачут со всего света, из самых дальних закутков под легкий ритм своих первых стихов. Они будут царапать воздух своими скрюченными пальцами и обнюхивать двери академий. Они вдохнут вонь наших насквозь прогнивших идей, которым место в катакомбах библиотек.

Но нас самих там уже не будет. В конце концов зимней ночью они отыщут нас в чистом поле у мрачного ангара. Под унылым дождем мы сгрудимся у своих дрожащих аэропланов и будем греть руки над тщедушным костерком. Огонек будет весело вспыхивать и пожирать наши книжки, а их образы искрами взвывают вверх.

Они столпятся вокруг нас. От злости и досады у них перехватит дыхание. Наша гордость и бесконечная смелость будут бесить их. И они кинутся на нас. И чем сильнее будет их любовь и восхищение нами, тем с большей ненавистью они будут рвать нас на куски. Здоровый и сильный огонь Несправедливости радостно вспыхнет в их глазах. Ведь искусство—это и есть насилие, жестокость и несправедливость.

Большинству из нас нет и тридцати, а мы уже промотали все наше богатство—силы, любовь, смелость, упорство. Мы спешили, в горячке швыряли направо и налево, без счета и до изнеможения.

Но взгляните-ка на нас! Мы еще не выдохлись! Наши сердца бьются ровно! Еще бы, ведь в груди у нас огонь, ненависть, скорость!.. Что, удивлены? Вам-то самим из всей жизни даже вспомнить нечего.

И снова с самой вершины мы бросаем вызов звездам!

Не верите? Ну, ладно, будет! Будет! Все это я уже слышал. Ну, конечно! Нам наперед известно, что подскажет наш прекрасный якобы разум. Мы, скажет он, всего лишь детище и продолжение жизни наших предков.

Ну и что! Ну и пусть! Подумаешь!.. Противно слушать! Бросьте беспрестанно молоть эту чушь! Задержите-ка лучше голову!

И снова с самой вершины мы бросаем вызов звездам!

ТЕХНИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ ФУТУРИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Я сидел на бензобаке аэроплана. Прямо в живот упирался мне головой авиатор, и было тепло. Вдруг меня осенило: старый синтаксис, отказанный нам еще Гомером, беспомощен и нелеп. Мне страшно захотелось выпустить слова из клетки фразы-периода и выкинуть это латинское старье. Как и у всякого придурка, у этой фразы есть крепкая голова, живот, ноги и две плоские ступни. Так еще можно разве что ходить, даже побежать, но тут же, запыхавшись, остановиться!.. А крыльев у нее не будет никогда.

Все это прожужжал мне пропеллер, когда мы летели на высоте двухсот метров. Внизу дымил трубами Милан, а пропеллер все гудел:

1. Синтаксис надо уничтожить, а существительные ставить как попало, как они приходят на ум.

2. Глагол должен быть в неопределенной форме. Так он хорошенько подладится к существительному, и тогда существительное не будет зависеть от писательского «я», от «я» наблюдателя или мечтателя. Только неопределенная форма глагола может выразить непрерывность жизни и тонкость ее восприятия автором.

3. Надо отменить прилагательное, и тогда голое существительное предстанет во всей своей красе. Прилагательное добавляет оттенки, задерживает, заставляет задуматься, а это противоречит динамике нашего восприятия.

4. Надо отменить наречие. Этот ржавый крючок пристегивает друг к другу слова, и предложение от этого получается отвратительно монотонным.

5. У каждого существительного должен быть двойник, то есть другое существительное, с которым оно связано по аналогии. Соединяться они будут без всяких служебных слов. Например: человек-торпеда, женщина-залив, толпа-прибой, место-воронка, дверь-кран. Восприятие по аналогии становится привычным благодаря скорости воздушных полетов. Скорость открыла нам новые знания о жизни, поэтому надо распрощаться со всеми этими «похожий на, как, такой как, точно так же как» и т. д. А еще лучше предмет и ассоциацию слепить в один лаконичный образ и представить его одним словом.

6. Пунктуация больше не нужна. Когда прилагательные, наречия и служебные слова будут отменены, сам по себе возникнет живой и плавный стиль без глупых пауз, точек и запятых. Тогда уж пунктуация будет совсем ни к чему. А чтобы указать направление или что-нибудь выделить, можно употребить математические символы + - × : => < и нотные знаки.

7. Писатели всегда очень любили непосредственную ассоциацию. Животное они сравнивали с человеком или с другим животным, а это почти фотография. Ну, например, одни сравнивали фокстерьера с маленьким породистым пони, другие, более смелые, могли бы сравнить ту же нетерпеливо повизгивающую собачонку с отбивающим морзянку аппаратом. А я сравниваю фокстерьера с бурлящей водой. Все это **уровни ассоциаций различной ширины охвата**. И чем шире ассоциация, тем более глубокое сходство она отражает. Ведь сходство состоит в сильном взаимном притяжении совершенно разных, далеких и даже враждебных вещей. Новый стиль будет создан на основе самых широких ассоциаций. Он впитает в себя все многообразие жизни. Это будет стиль разноголосый и многоцветный, изменчивый, но очень гармоничный.

В «Битве при Триполи» у меня есть такие образы: окоп с торчащими оттуда штыками я сравниваю с оркестровой ямой, а пушку — с роковой женщиной. Таким образом, в небольшую сцену африканского сражения вместились целые пласты жизни, и все благодаря интуитивным ассоциациям.

Вольтер говорил, что образы — это цветы и собирать их надо бережно и не все подряд. Это совсем не правильно. Образы — это плоть и кровь поэзии. Вся поэзия состоит из бесконечной вереницы новых образов. Без них она увянет и зачахнет. Масштабные образы надолго поражают воображение. Говорят, что надо щадить эмоции читателя. Ах-ах! А может, нам лучше позаботиться о другом? Ведь самые яркие образы стираются от времени. Но это еще не все. Со временем они все меньше и меньше действуют на воображение. Разве Бетховен и Вагнер не потускнели от наших затянувшихся восторгов? Потому-то и надо выкидывать из языка стертые образы и полинявшие метафоры, а это значит — почти все.

8. **Не бывает разных категорий образов**, все они одинаковые. Нельзя делить ассоциации на высокие и низкие, изящные и грубые или надуманные и естественные. Мы воспринимаем образ интуитивно, у нас нет заранее готового мнения. Только очень образный язык может охватить все разнообразие жизни и ее напряженный ритм.

9. Движение нужно передавать целой *цепочкой ассоциаций*. Каждая ассоциация должна быть точной и краткой и вмещаться в одно слово. Вот яркий пример цепочки ассоциаций, причем не самых смелых и скованных старым синтаксисом: «Сударыня-пушка! Вы очаровательны и неповторимы! Но в гневе вы просто прекрасны. Вас охватывают неведомые силы, вы задыхаетесь от нетерпения и пугаете своей красотой. А потом — прыжок в объятья смерти, сминающий удар или победа! Вам нравятся мои восторженные мадригалы? Тогда выбирайте, я к вашим услугам, сударыня! Вы похожи на пламенного оратора. Ваши пылкие и страстные речи поражают в самое сердце. Вы прокатываете сталь

и режете железо, но это еще не все. Даже генеральские звезды плавятся под вашей жгучей лаской, и вы беспощадно сминаете их как лом» («Битва при Триполи»).

Иногда надо, чтобы несколько образов подряд прошивали сознание читателя как мощная пулеметная очередь.

Самые верткие и неуловимые образы можно поймать густой сетью. Плетется частый невод ассоциаций и забрасывается в темную пучину жизни. Привожу отрывок из «Мафарки-футуриста». Это густая сетка образов, скрепленная, правда, старым синтаксисом: «Его ломкий молодой голос звенел пронзительно и отдавался многоголосым эхом детских голосов. Это звонкое эхо школьного двора тревожило слух седого преподавателя, который сверху вглядывался в морскую даль...»

Вот еще три частые сетки образов.

«У артезианских колодцев Бумельяны пыхтели насосы и поили город. Рядом, в густой тени олив, тяжело опустились на мягкий песок три верблюда. Прохладный воздух весело булькал и клокотал в их ноздрях, как вода в железной глотке города. Маэстро-закат изящно взмахнул своей ярко светящейся палочкой, и весь земной оркестр тут же пришел в радостное движение. Нестройные звуки доносились из оркестровой ямы окопов и гулко отдавались в траншеях. Неуверенно задвигались смычки штыков...

Вслед за широким жестом великого маэстро смолкли в листве птичьи флейты, и замерли протяжные трели кузнечиков. Сонно проворчали камни, перекликаясь с сухим шепотом веток... Стих звон солдатских котелков и щелканье затворов. Последним взмахом блестящей палочки дирижер-закат приглушил звуки своего оркестра и пригласил ночных артистов. На авансцене неба, широко распахнув золотые одежды, явились звезды. На них, как роскошная декольтированная красавица, равнодушно взидала пустыня. Теплая ночь щедро усыпала драгоценностями ее великолепную смуглую грудь» («Битва при Триполи»).

10. Сплетать образы нужно **беспорядочно и вразнобой**. Всякая система—это измышление лукавой учености.

11. **Полностью и окончательно освободить литературу от собственного «я» автора**, то есть от психологии. Человек, испорченный библиотеками и затюканный музеями, не представляет больше ни малейшего интереса. Он совершенно погряз в логике и скучной добродетели, поэтому из литературы его надо исключить, а на его место принять неживую материю. Физики и химики никогда не смогут понять и раскрыть ее душу, а писатель должен это сделать, употребив всю свою интуицию. За внешним видом свободных предметов он должен разглядеть их характер и склонности, сквозь нервное биение моторов—услышать дыхание металла, камня, дерева. Человеческая психология вычерпана до дна, и на смену ей придет **лирика состояний неживой материи**. Но внимание! Не приписывайте ей человеческих чувств. Ваша зада-

ча — выразить силу ускорения, почувствовать и передать процессы расширения и сжатия, синтеза и распада. Вы должны запечатлеть электронный вихрь и мощный рывок молекул. Не надо писать о слабостях щедрой материи. Вы должны объяснить, почему сталь прочна, то есть показать недоступную человеческому разуму связь электронов и молекул, связь, которая даже сильнее взрыва. Горячий металл или просто деревянный брусок волнуют нас теперь больше, чем улыбка и слезы женщины. Мы хотим показать в литературе жизнь мотора. Для нас он — сильный зверь, представитель нового вида. Но прежде нам надо изучить его повадки и самые мелкие инстинкты.

Для поэта-футуриста нет темы интереснее, чем перестук клавиш механического пианино. Благодаря кино мы наблюдаем забавные превращения. Без вмешательства человека все процессы происходят в обратном порядке: из воды выныривают ноги пловца, и гибким и сильным рывком он оказывается на вышке. В кино человек может пробежать хоть 200 км в час. Все эти формы движения материи не поддаются законам разума, они иного происхождения.

Литература всегда пренебрегала такими характеристиками предметов, как **звук**, **тяготение** (полет) и **запах** (испарение). Об этом надо обязательно писать. Надо, например, постараться нарисовать букет запахов, которые чувствует собака. Надо прислушиваться к разговорам моторов и воспроизводить целиком их диалоги. Если раньше кто-то и писал о неживой материи, все равно он был слишком занят самим собой. Рассеянность, равнодушие и заботы порядочного автора так или иначе отражались на изображении предмета. Человек не способен абстрагироваться от себя. Автор невольно заражает вещи своей молодой радостью или старческой тоской. У материи нет возраста, она не может быть ни радостной, ни грустной, но она постоянно стремится к скорости и незамкнутому пространству. Сила ее безгранична, она необузданна и строптива. Поэтому, чтобы подчинить себе материю, надо сначала развязаться с бескрылым традиционным синтаксисом. Материя будет принадлежать тому, кто покончит с этим рассудительным, неповоротливым обрутком.

Смелый поэт-освободитель выпустит на волю слова и проникнет в суть явлений. И тогда не будет больше вражды и непонимания между людьми и окружающей действительностью. Загадочную и изменчивую жизнь материи мы пытались втиснуть в старую латинскую клетку. Только зарвавшиеся выскочки могли затеять такую бесперспективную возню. Эта клетка с самого начала никуда не годилась. Жизнь воспринимать нужно интуитивно и выражать непосредственно. Когда будет покончено с логикой, возникнет **интуитивная психология материи**. Эта мысль пришла мне в голову в аэроплане. Сверху я видел все под новым углом зрения. Я смотрел на все предметы не в профиль и не анфас, а перпендикулярно, то есть я видел их сверху. Мне не

мешали пути логики и цепи обыденного сознания.

Поэты-футуристы, вы мне верили. Вы преданно шли за мной штурмовать ассоциации, вместе со мной вы строили новые образы. Но тонкие сети ваших метафор зацепились за рифы логики. Я хочу, чтобы вы освободили их и, развернув во всю ширь, со всего маху забросили далеко в океан.

Совместными усилиями мы создадим так называемое **беспроводное воображение**. Мы выкинем из ассоциации первую опорную половину, и останется только непрерывный ряд образов. Когда нам хватит на это духу, мы смело скажем, что родилось великое искусство. Но для этого надо пожертвовать пониманием читателя. Да оно нам и ни к чему. Ведь обошлись же мы без понимания, когда выражали новое восприятие старым синтаксисом. При помощи синтаксиса поэты как бы шифровали жизнь и уже в зашифрованном виде сообщали читателю ее форму, очертания, расцветку и звуки. Синтаксис выступал в роли плохого переводчика и занудного лектора. А литература не нуждается ни в том, ни в другом. Она должна влиться в жизнь и стать неотделимой ее частью.

Мои произведения совсем не такие, как у других. Они поражают силой ассоциаций, разнообразием образов и отсутствием привычной логики. Мой первый манифест футуризма впитал в себя все новое и бешеной пулей просвистел над всей литературой. Какой смысл плестись на скрипучей телеге, когда можно летать? Воображение писателя плавно парит над землей. Он охватывает всю жизнь цепким взглядом широких ассоциаций, а свободные слова собирают их в стройные ряды лаконичных образов.

И тогда со всех сторон злобно завопят: «Это уродство! Вы лишили нас музыки слова, вы нарушили гармонию звука и плавность ритма!» Конечно, нарушили. И правильно сделали! Зато теперь вы слышите настоящую жизнь: грубые выкрики, режущие ухо звуки. **К черту показуху! Не бойтесь уродства в литературе.** И не надо корчить из себя святых. Раз и навсегда плюнем на *Алтарь Искусства* и смело шагнем в неоглядные дали интуитивного восприятия! А там, покончив с белыми стихами, заговорим свободными словами.

В жизни нет ничего совершенного. Даже снайперы иногда промазывают, и тогда меткий огонь слов вдруг становится липкой струйкой рассуждений и объяснений. Невозможно сразу, одним ударом перестроить восприятие. Старые клетки отмирают постепенно, на их месте появляются новые. А искусство — это мировой источник. Мы черпаем из него силы, а оно обновляется подземными водами. **Искусство — это вечное продолжение нас самих в пространстве и во времени, в нем течет наша кровь.** Но ведь и кровь свернется, если не добавить в нее специальных микробов.

Поэты-футуристы, я учил вас презирать библиотеки и музеи. Врожденная интуиция — отличительная черта всех романцев. Я

хотел разбудить ее в вас и вызвать отвращение к разуму. В человеке засела неодолимая неприязнь к железному мотору. Примирить их может только интуиция, но не разум. Кончилось господство человека. Наступает век техники! Но что могут ученые, кроме физических формул и химических реакций? А мы сначала познакомимся с техникой, потом подружимся с ней и подготовим появление **механического человека в комплекте с запчастями**. Мы освободим человека от мысли о смерти, конечной цели разумной логики.

1912

АНТОНИО ГРАМШИ

СОЦИАЛИЗМ И КУЛЬТУРА

Недавно попалась нам на глаза статейка Энрико Леоне, где автор в весьма свойственной ему мудреной и туманной манере повторяет некоторые расхожие места о культуре и интеллектуализме по отношению к пролетариату. При этом автор противопоставляет культуре и интеллектуализму практику и исторический факт, ради которых рабочий класс своими собственными руками готовит будущее. Считаем нелишним вернуться к этой теме, не раз уже затрагивавшейся в «Гридо». Более строго и научно она разрабатывалась прежде всего в молодежном «Авангардия», в ходе полемики между Бордигой из Неаполя и нашим Таской.

Вспомним два отрывка. Первый принадлежит немецкому романтику Новалису (1772—1801). Он говорит: «Высший вопрос культуры есть вопрос овладения своим собственным трансцендентальным «я», вопрос одновременного бытия «я» и «я» своего собственного «я». Неудивительно поэтому полное отсутствие чувств и разума у других. Без абсолютного постижения самого себя невозможно истинно уразуметь других».

Второй отрывок — отрывок Джамбаттисты Вико («Первый Королларий о речи посредством Поэтических Характеров у Первых Народов» в «Основаниях новой науки») — мы перескажем. Вико дает политическое толкование известному афоризму Солона, впоследствии примененного Сократом к философии: «Познай самого себя». Вико утверждает, что этими словами Солон увещевал плебеев, считавших самих себя скотского происхождения, а знать — происхождения божественного. Солон призывал их поразмыслить о самих себе и уразуметь, что по природе своей они такие же люди, как и знать, и что, следовательно, плебеев необходимо уравнивать со знатью в гражданских правах. И в этом сознании человеческого равенства плебеев и знати Вико усматривает историческую основу и причину возникновения в античном мире демократических республик.

Мы вовсе не случайно поставили рядом эти два отрывка. В них, как нам кажется, в общих чертах заключены, определены и

выражены те границы и принципы, на которых должно строиться правильное понимание культуры и, в частности, культуры в ее отношении к социализму.

Пора оставить привычку относиться к культуре просто как к своего рода энциклопедии. Тогда человек предстает исключительно как вместилище и хранилище эмпирических данных, неосмысленных и разрозненных фактов, которые надо сложить в его мозгу наподобие словарных колонок, а в нужный момент в ответ на тот или иной запрос из внешнего мира выдать их. Такой подход к культуре воистину вреден, особенно для пролетариата. Он порождает некие «мятущиеся натуры» — людей, ставящих себя выше всего остального человечества только потому, что они накопили в памяти известное количество данных. Они щеголяют ими при всяком удобном случае и тем самым воздвигают стену между собой и окружающими. Такой подход к культуре порождает худосочный интеллектуализм, который так славно бичевал Р. Роллан. Такой подход наплодил массу выскочек и прожектеров, которые для общественной жизни опаснее, чем микробы туберкулеза или сифилиса для красивого здорового тела. Какой-нибудь студентик, нахватавшийся верхов из латыни и истории, или адвокатишка, урвавший куций дипломчик по нерадивости и недосмотру профессоров, думают, что они отличаются даже от самого квалифицированного рабочего, и смотрят на него свысока. А ведь что делает рабочий в жизни, совершенно ясно и необходимо, и на своем месте он во сто крат важнее, чем другие на своем. Это уже не культура, а буквоедство, не знание, а пустозвонство. И как раз с такой культурой и надо бороться.

Настоящая культура не имеет с этим ничего общего. Она — высокая организованность, самодисциплина, она — овладение собственной личностью, овладение высшим сознанием, благодаря которому удастся постичь свое собственное место в жизни, свое в ней предназначение, свои права и обязанности. Но все это не может получиться само собой, без активного вмешательства, без действий и противодействий. Такое бывает в растительном и животном мире, где каждая особь подвергается действию естественного отбора и приспособляется к жизни бессознательно и неотвратимо. Человек же есть прежде всего дух, то есть продукт истории, а не природы. Иначе непонятно, почему при извечном существовании эксплуатируемых и эксплуататоров, тех, кто производит все богатства, и тех, кто их расточает исключительно в своих корыстных интересах, до сих пор не был еще построен социализм. Дело в том, что только постепенно, шаг за шагом человечество осознало свое место и завоевало себе право на существование, независимо от того, что навязывает ему исторически раньше утвердившееся всевластное меньшинство. И осознание это возникло не под давлением грубых животных инстинктов, а благодаря размышлению — сначала у отдельных людей, а затем и у всего класса в целом. Люди размышляли о том, почему происходит то-то и то-то и как лучше

подготовить переворот, уничтожить кабальную зависимость и приступить к переделке общества. Это означает, что каждой революции предшествует напряженная критическая деятельность, процесс приобщения к культуре и распространения новых идей в массах, которые до этого ими совершенно не интересовались. Ведь до этого люди только и думали, что о своих собственных интересах как в экономике, так и в политике. Их совершенно не интересовали те, кто находится в таком же положении, как и они. Последний тому пример стоит к нам ближе всего и поэтому менее других отличается от нашего случая — это пример Французской революции. Ей предшествовал культурный период, названный Просвещением, на которое так обрушиваются поверхностные и оторвавшиеся от жизни критики-теоретики. Но это вовсе не было или, по крайней мере, было не только беспечное порхание энциклопедических умов, которые как ни в чем не бывало рассуждали обо всем на свете, когда человеком своего времени считался будто бы лишь тот, кто прочел «Большую энциклопедию» Д'Аламбера и Дидро. Там было не одно только жалкое буквоедство и умничание, подобно тому, как это происходит на наших глазах в низкопробных «Народных университетах». То была настоящая революция, благодаря которой, как прозорливо замечает в «Истории итальянской литературы» Де Санк蒂斯, вся Европа как бы прониклась единым сознанием, стала неким буржуазным духовным интернационалом, в равной мере сопричастным общим бедам и невзгодам. Это было наилучшей подготовкой будущего кровавого переворота во Франции.

В Италии, Франции, Германии горячо спорили об одних и тех же вопросах, об одних и тех же институтах, одних и тех же принципах. Каждая новая пьеса Вольтера, каждый новый памфлет действовали подобно искре, которая летела из одного государства в другое, из одной области в другую. И повсюду и сразу же у нее находились одни и те же приверженцы и одни и те же противники. Штыки наполеоновских армий шли по уже проложенному пути. До них здесь поработало невидимое воинство книг и брошюр, разлетающихся из Парижа начиная еще с первой половины XVIII века. Они-то и подготовили людей и общественные институты к необходимости нововведений. Позднее, когда благодаря событиям во Франции сознание единства еще более окрепло, достаточно было народу заволноваться в Париже, как такие же волнения возникали в Милане, Вене и в самых мелких городках. Нынешним верхоглядам все это кажется естественным и само собой разумеющимся. А ведь это было бы совершенно непонятно без культурных предпосылок, способствовавших появлению определенного умонастроения. И заключается это умонастроение в готовности людей пойти на все ради дела, которое считается общим.

То же самое повторяется сегодня и с социализмом. Именно критика капиталистической цивилизации породила и продолжает порождать единое пролетарское сознание. И критика в этом случае означает культуру, а вовсе не идущее само по себе естественное

развитие. Критика означает как раз то осознание своего собственного «я», в котором Новалис видел цель культуры. «Я» противопоставляет себя другим и осознает свое отличие от них. Поставив перед собой какую-либо цель, «я» судит о фактах и событиях не только в себе и для себя, но и с точки зрения того, толкают ли они вперед или же тащат назад. Познать самого себя означает стать самим собой, овладеть самим собой, быть не таким, как все. Это означает преодолеть хаос, подчиниться порядку, но своему собственному порядку и своей собственной устремленности к каким-либо идеалам. Но все это неосуществимо, если мы ничего не знаем о других, об их жизни, о том, как они стали тем, чем стали, и как создали ту культуру, которую создали и на место которой нам хотелось бы поставить свою собственную. Это означает понять, что такое природа и ее законы, с тем, чтобы познать закономерности жизни духа. И научиться всему этому, не теряя из виду конечной цели: глубже познать самого себя через других, а других через самого себя.

Говорят, всеобщая история—это не что иное, как ряд попыток человека освободиться от исключительных прав, предрассудков и идолов. Если это так, то непонятно, почему пролетариату—новому звену в этой же цепи—не нужно знать, как, почему и кто был его предшественником и какую пользу можно из этого извлечь.

1916

МАССИМО БОНТЕМПЕЛЛИ

ЧЕТЫРЕ ПРЕАМБУЛЫ

I. Обоснование

Первейшей и безотлагательной задачей двадцатого века будет воссоздание Времени и Пространства.

Возродив Время и Пространство вечными, неподвижными, неколебимыми, мы восполним потерю и водворим их на прежнее место, в трех бесконечных измерениях. Вне человека.

Обретя веру во Время и Пространство, беспристрастные и абсолютные, удаляющиеся от человека к бесконечности, мы с легкостью отторгнем материю от духа и примемся за составление несчетных комбинаций их гармоний. И тогда, без промедления, мы приступим к следующей задаче—открыть личность, уверенную в себе, уверенную в ощущении себя; в ощущении себя, а не других. Мы создадим личность, наделенную принципами и понятием долга, страстями и вселенской моралью. И как венец всему откроем, кто знает, божество поклонения или неприятия.

В итоге все сводится к начертанию окружности, центра,

радиусов, любого их трех возможных углов или нескольких многогранников. Словом, все сводится к геометрии духа.

Требовать воссоздания внешней действительности и действительности индивидуальной от философии было бы преждевременно и неверно. Как невыносимо жестоко заставлять ее идти на попятный и отказываться от незыблемых своих завоеваний!

Задача же будет вверена деятельному и скромному искусству. Оно не знает подъемов и взлетов, не эволюционирует, но переносит лишь прихотливые, роковые кризисы блеска и падения.

Единственной опорой в этом нам станет воображение.

Надлежит заново обучиться искусству созидания и найти свежие образы, дабы возникла новая атмосфера, необходимая нам, как воздух. Довольно нам разевать рот на собственные охи да вздохи. Довольно водить хороводы и упиваться пестрой круговертью самых утонченных своих ощущений. Мы водрузим перед собой прочный, обновленный мир. И неминуемо настанет время исходить, распознавать этот мир. Мы отделим от него каменные блоки и, ставя их один на другой, воздвигнем массивные строения, чтобы без усталости преобразовывать отвоеванную земную кору. Женская ипостась музыки уступит место мужским законам архитектуры. Живительная струя музыки, что зарождается внутри каждого из нас, окропит и приведет в движение геометрию, прочно существующую снаружи. Мир воображения устремится оплодотворить и обогатить мир действительности.

Ведь недаром считается, что искусство двадцатого века приложило большие усилия, чтобы воссоздать и оживить действительный мир, простирающийся извне по отношению к человеку. Научиться укрощать этот мир и низвергать его законы по собственному усмотрению — вот цель. Ныне господство человека над природой есть магия. Попробуем дать общую картину некоторых характерных, хотя порой и несмелых, магических начинаний, смысл которых раскрылся еще не до конца. Не подумайте только, что это плод моей личной фантазии. Отнюдь. Просто «900» берет на себя смелость быть глашатаем и сторонником подобных начинаний.

(Воображение, фантазия... Но ничего похожего на сказки добрых волшебниц. Никаких тысячи и одной ночи.

Не сказки мы жаждем, а риска. В самой обыденной и привычной жизни хотим увидеть полное неожиданностей чудо: вечная опасность и вечный союз героизма и хитрости в стремлении этой опасности избежать.

Само занятие искусством становится ежеминутным риском. Мы не вправе почить на лаврах. Нужно опасаться подмены вдохновения надувательством. Наше почтение удобенькому реализму и лукавенькому импрессионизму. Никаких правил, никаких мерил для оценки содеянного. Обойдемся и без аристотелизмов: им здесь не место. Мы ходим по натянутой проволоке, стоим на

гребне волны и все ж улыбаемся и раскуриваем трубку. Законы писаны не для нас. Каждое произведение, каждая глава, каждая страница продиктуют себе свой собственный, железный закон, которым уже не воспользоваться дважды. Норма жизни и искусства на очередное столетие такова: подвергаться риску ежеминутно, до самого вознесения или до самого низвержения.)

В сказанном выше не стоит усматривать обвинительное заключение против того идеализма, что высвободил нашу зрелость из дремучих зарослей отрочества. Речь идет об открытии века (разобьем скорлупу, пока еще не завелась в ней гнилая червоточина). Век — это не произвольная выдумка. Каждый век соответствует данному историческому движению или признаку. Условимся, однако, относительно хронологических рамок. Двадцатый век оперился не сразу. Деятнадцатый век мог завершиться не раньше 1914 года. Двадцатый век начинается не раньше конца войны.

Последнее десятилетие века девятнадцатого было вынуждено разрушить материальный мир, чтобы освободить нас от односторонности и податливости. Этому идеалистическому разрушению геройски способствовали останки романтизма. Приняв облик авангардистов, они, не задумываясь, пошли на самоожжение в пламени огромного предвоенного костра.

На том костре почил вторая эпоха поэтической культуры — эпоха романтическая (от Христа до Русского Балета). Ложь, будто с рождением Христа умер Великий Пан, как возвестил предвзятый элевсинский голос. Пан сделал свое дело, и умолкла навеки песнь классической поэзии. Подобно этому к началу европейской войны завершается романтическая поэзия, берущая начало с Нагорной проповеди.

Бесспорно, двадцатое столетие не приемлет реставраций — понятия, противного законам естества. Как не приемлет оно футуризм или экспрессионизм, так и не стремится стать неоклассическим или неокатолическим.

Конечно, все мы хотели бы быть ничьими детьми, но не всегда это возможно. Время от времени мы признаем, что являемся плодом совокупления, то есть борьбы. Быть может, на сегодня мы — сыновья противоположности между духом кубизма и духом футуризма (иными словами, между ультрарациональной супертвердостью и ультраалогичной супертекучестью). Или же — противодействия тому и другому. (Всякое созидание, в том числе и созидание личности, есть итог противодействия совершенному действию: мы рождаемся от столкновения отца и матери и возникаем, сию же освободиться от первого и от второй.)

Все это мудрословие нужно мне, чтобы разыграть из себя историка, ну да неважно. Преемственность, наследственность, признание величия девятнадцатого столетия, авангардистского

геройства 1900—1914 годов и так далее—не будем больше об этом. Единственный закон развития есть закон неблагодарности.

По отношению к громовещательным и эфемерным школам, вырывшим пропасть между нами и девятнадцатым столетием, должно быть неблагодарными. Что же до великого взлета искусств прошлого века, то не станем забывать: восхищение стариной есть часто кичливое прикрытие собственной немощи. Обращаясь к девятнадцатому веку, век двадцатый поневоле должен исполниться презрения.

Вполне естественно, что, открывая путь двадцатому веку, практика (политическая) предшествовала искусству и теории.

Сегодня, пока искусство не обрело чувство внешнего мира и магии, политика открывает для себя чувство могущества и возможности, чувство, которого лишилась на долгом демократическом пути девятнадцатого века [...]

Мы—новые духи, мы жаждем вселенского и остерегаемся любых интернационалов. Поэтому стоит нам только начать разыгрывать из себя европейцев, как мы безнадежно ощущаем себя романцами. И никогда не забыть нам урока, данного одним жителем Востока. Однажды в разговоре мне случилось превознести величие и культуру некоторых зарубежных столиц. Бывший среди нас индеец перебил меня, предупредив: «Запомни, что для Индии Рим значит куда больше, чем Нью-Йорк».

Последнее заявление: мы западники до мозга костей. Мы питаем врожденное недоверие к Востоку и гордимся этим. С большой неприязнью отношусь я к танцу живота и азиатскому откровению. Устраивай меня вера в переселение душ, я желал бы получить душу Пифагора из его же собственных рук. (Таковы основные позиции, с которых при всей скромности и сдержанности мы готовимся, обещая при этом максимум усердия, провозглашать и развивать в настоящих тетрадах наиболее плодотворные начинания для века, коему наше поколение имеет честь положить начало.)

Сентябрь 1926

II. Начала

Наше поколение ставит перед собой величественную задачу знаменовать Третью Эпоху западной цивилизации. В отрочестве наше поколение подверглось страшной опасности.

Болезнью, чуть было не разложившей нас, была красота. Красота.

Красота есть апофеоз материи. Природа красоты преимущественно женская. Веками мужчина прилагал нелепые и напрасные усилия, чтобы утвердить идеал мужской красоты. Инстинктивно

он воспринимает красоту как женское, то есть внешнее. Отсюда возникает отвращение, которое все, и женщины в том числе, питают к «красавцу мужчине». Тем не менее вопреки усилиям утвердить идеал мужской красоты приверженность большинства неизменно склонялась к внутреннему чувству отождествления красивого с женским. Когда Афина Паллада захотела, чтобы после омовения в «светлом потоке» Одиссей предстал перед Навсикаей писаным красавцем, то

Дочь светлоокая Зевса Афина тогда Одиссея
Станом возвысила, сделала телом полней и густыми
Кольцами кудри, как цвет гиацинта, ему закурила¹

Грациозные отроки в изображении Платона обладают поистине женской привлекательностью.

(Прервусь на мгновение, чтобы предупредить: все эти замечания имеют под собой исключительно литературную подоплеку.)

Известна попытка воспрепятствовать женскому восприятию красоты, когда было задумано принять в качестве идеала красоту атлета. Но атлет вызывает такую же неприязнь, как и «красавец мужчина». Мы в состоянии видеть в нем лишь грубое физическое начало.

На сей день поиски мужской красоты привели к двум взаимоисключающим итогам: гермафродиту и гераклу.

Женский идеал никогда не вызывал сомнений: его принимают все. Красавица женщина красива и для других женщин, и для детей. Точно так же для установления идеала мужской красоты нужно, чтобы и его приняли все, независимо от пола.

Сегодня, на пороге эпохи, чьей основной природой будет мужественность, настал час решаться. Другими словами, чтобы открыть нашу эпоху, необходимо как можно спешнее понять, что идеальный мужчина должен быть некрасивым. (Иногда по наитию женщины это понимали.) Мужчина должен соединять в себе черты, обратные тем, что по традиции относят к женщине и называют «красотой».

Идеалом женщины была Афродита. Идеал же мужчины не Аполлон, идеал мужчины — Сократ.

Да, быть некрасивым — это искусство, и не такое доступное, как может показаться. И если у кого-то нос лепешкой, глаза навывкат, рот наперекосяк и все остальные прелести, о которых Сократ беседовал однажды с Критобулом, то этого еще мало, чтобы щеголять желанной и идеальной некрасивостью. Стать поразительно и идеально некрасивым мужчиной — значит достичь неповторимейшей гармонии и явственного проявления всех этих особенностей.

Сказанного вполне достаточно для моей цели: объявить, что развитие искусства должно идти в направлении «мужской антикрасоты».

¹ Гомер. Одиссея, песнь шестая, стих 225, 230.— Пер. В. Жуковского.

Всякое художественное развитие проходило через удаление от красоты. Во всех литературах история поэтик начинается со стихотворного творчества. Вначале поэзия основывается исключительно на простейшем размере, иными словами — на красоте как форме. С приходом зрелости литературное творчество порождает мужскую категорию прозы. Нынешнее отвращение и бессилие выражать себя с помощью рифмованных стихов были добрым знакомением совершенствования нашей чувствительности.

Самое большее, на что мы способны, — это воспринимать ту же лирику в белом стихе. Классическая метрика (длительность звука), как и романтическая просодика (ударение, рифма), были навсегда отвергнуты с приходом нашей эпохи, эпохи мужского. (Уже на закате романтической эпохи — в довоенных авангардистских течениях, — с ее ребяческой привязанностью к дикарям и заводным игрушкам, ощущалась необходимость отойти от красоты.)

Первой победой над красотой явилось Христианство. (Здесь Ницше — Ницше Недопонятый, предтеча Третьей Эпохи, — в крестовом походе против Христианства, видимо, совершил ошибку, принимая всякое безобразие за симптом и символ вырождения.) Однако преодоление красоты не должно привести нас к тому, что можно было бы окрестить «квазимодизмом», ставшим одним из извращеннейших мотивов романтизма.

Христианство осуществило то, о чем Алкивиад возвещал в «Пире»: оно открыло Силену. Оно повело нас внутрь человека. Это открытие и было задачей Второй Эпохи (романтической).

Конец романтической эпохи уже отмечен несостоятельностью такой позиции. Когда дело дошло до патологии страсти, жалкого копания в себе, до психологизма любой ценой, стало ясно: и эта задача искусства исчерпала себя. Два микроба — эстетизм и психологизм — смешались у нас в крови, чтобы испытать нашу стойкость и способность к противодействию и обновлению.

Если верно, что перед сегодняшним искусством приоткрываются новые возможности, то их проявления будут равным образом далеки и от красоты и от интимности.

Сейчас уже никого не нужно вгонять в трепет, держать в постоянном физическом напряжении или же заставлять копаться в собственной душе. Важно другое: обозначить точки опоры, поместить их вне нас, четко отделив от себя, и на их основе преобразовать мир.

(Данные взгляды вовсе не отрицают философского понимания искусства как чистого лиризма, столь непреложного применительно к идеализму и метафизике. Наши замечания носят исключительно эмпирический характер: произведение рассматривается как таковое, существующее в себе. Сегодня подобное видение вопроса необходимо тем более, что эмпирическое вырождение упомянутого понимания естественно привело к глубочайшему упадку искусства и вкуса.)

Таков дух архитектуры. Почти неуловимо архитектура становится безымянной. Архитектура создает свой облик мира: она дополняется и свершается через природные формы. То же должна делать и поэзия: порождать сюжеты и героев, которые подобно вольным птицам облетят мир, предав забвению родное гнездо, где появились на свет и окрепли.

(Небезынтересно заметить, что первые признаки реакции на оскудевший интимизм прошлого поколения проявились у некоторых писателей в форме иронии. Ирония есть творческая разновидность застенчивости перед лицом наших чувств. Это возможный способ отойти от обстоятельства, освободиться от слишком тесного поверхностного контакта с предметами. Это движение к высшей ясности, к естественному переходу от понимания произведения искусства как субъекта к пониманию его как объекта.)

На пути к названной мною цели кладовую художника, откуда почерпнет он средства для будущих творений, составит скорее движение, чем состояние души, скорее возбуждение, чем ощущение.

Думаю, что музыка уже развивается в этом направлении, судя по тому благотворному и плодотворному влиянию, которое оказывает на нее джаз. При таком подходе все яснее видно, почему в истории театра девятнадцатого века вся блестящая французская комедия, от Лабиша до «Дамы от Максима», значит больше, чем Ибсен.

В литературе на первом плане окажется проза, в особенности та проза, которая основывается на вымысле и фабуле. Все в этих рассказах и романах становится внешним, и лирическое начало обретает плоть и историю. Степень достоверности реалистического наблюдения или психологического анализа, вихри чувств, роль места действия—все те элементы, которые для прославленных романистов девятнадцатого века являлись самоцелью, приобретают у фабульных писателей исключительно вспомогательное значение, становятся обычным движущим мотором сюжета. Думаю о Дюма-отце, которого еще ни один критик не рассматривал как поэта и которого лет через двадцать мы откроем как писателя, наиболее близкого нашим вкусам, потребностям и обновленной эстетике. (Ясно ли, насколько такая эстетика отмежует нас от всякого академизма и приблизит к публике?)

Естественно, наши отношения с миром будут отличаться от отношений с миром Дюма в трех измерениях природы и истории. Затянувшаяся панихида по романтизму была магическим действием, вдруг открывшим просвет на доселе не изведанные просторы. И теперь наши лица овеяны ветром заоблачных высот, измерить которые мы пока не в силах. Что же до мнимого «туманизма» (в него вылился опыт иронии) и предвзятого «эквилибризма»—слов, которыми маститые критики понадеялись отмахнуться от стольких частных проблем новых писателей,—то все это не что иное, как магическое проявление нового осознания

открывающихся перед нами просторов. Такое состояние называют иногда «метафизикой» (особенно в живописи). Что ж, можно и так.

Я назвал джаз, коснулся бульварного романа, добавлю к этому возможности кино. Именно в кино искусство писателя, освобожденное наконец от бремени слова, сможет развернуться во всей своей чистоте и цельности.

Декабрь 1926

III. Советы

1. Не родился еще тот писатель, который в один прекрасный день не испытал бы жгучей ненависти к слову. Поначалу ему пишется как-то с ленцой, затем лень переходит в неприязнь, враждебность, муку, наконец, в осознанную и непримиримую ненависть. Это означает, что писатель возмужал и уверен в себе.

Слова некрасивы. Языки некрасивы. Не существует красивой глины. Глина—это грязь. Она грязна. Так и слова. Слова порождают «литераторов»—мнимолюдей, антипоэтов, нелепешую из людских пород, известных человечеству. Боюсь, Италия наплодила их больше, чем любая другая нация. Надеемся, на этом она остановится. Сегодня же не один десяток наших литераторов напрасно топчут эту землю.

Ступени деградации таковы: поэт опускается до писателя, писатель—до литератора. Дальше—некуда. Хочется верить, что кинематограф—прекрасно заменяющий как театр, так и роман—хорошенько поморит голодом литераторов, и те наконец займутся любым другим ремеслом.

2. Юношам, решившим посвятить себя искусству писателя, посоветую две вещи.

Первое: поступить в редакцию какой-нибудь газеты и постараться попасть в отдел хроники. Ежедневно из груды заурядных, безликих фактов выуживать два или три, «чудесивать» их, вдыхать в них жизнь, давать имя, делать притягательными для сотен тысяч взыскательнейших читателей.

Второе: внимательно следить за кинематографом, так как искусство кино есть квинтэссенция искусства писателя. Последнее можно определить как искусство подмечать особенности.

3. Великие шедевры прошлого читайте в молодости, чтобы не заниматься этим впоследствии, когда придет время посвятить себя другому. Тому, однако, есть и другая причина. Достигнув зрелости, мы почувствуем вдруг, что бессмертные творения, уже пересмотренные, воскрешенные, очищенные от слов, превратились в наше достояние. В этом смысле «Божественная комедия» или «Неистовый Роланд» суть драгоценнейшие частицы нашей души.

4. Одно время, много лет назад, было принято высмеивать тех, кто читал, чтобы «узнать, чем все это кончится». Поменьше болтовни: в этом-то и состоит единственная цель чтения. Я с большим недоверием отношусь к тем драмам и романам, которые «невозможно пересказать».

5. Флобер советовал не публиковать своих произведений до пятидесяти лет, чтобы потом выпустить сразу «*œuvres complètes*»¹. Поистине идеал рукоблуда! Творчество писателя, его рост — это беспрестанное взаимодействие духа автора и читателей, которых тот сумел обрести, это вечная игра в перетягивание каната. Своей книгой писатель подготавливает почву для следующей книги; в ней он учитывает предусмотренную и непредусмотренную реакцию на первую книгу. «Писать» подразумевает «действовать» в полном смысле слова: происходит событие между писателем и кругом его читателей, событие, в котором сливаются лобзания, потасовки и все то, что свойственно любому событию.

6. Пора литературного рассвета наступит при условии, если писатель станет ремесленником по примеру художников Возрождения — живописной эпохи в итальянской культуре — или оперных композиторов XVIII — XIX веков — эпохи музыкальной.

Что ни день, то глава, что ни год — книга. Плоть от плоти нашей, кровь от крови. И уже время решит, которой из множества созданных тобою книг быть Книгой с большой буквы. Даже если твоя Книга так и не напишется, тебя всегда помянут как славного работягу.

7. На сей день лишь литература сумела (во всяком случае, в Италии) из графоманской стряпни выпестовать шедевр. Впрочем, если уж шедевр суждено родиться, он родится в любых условиях, и потом, ради всего святого, не будем о шедеврах.

Сегодня профессиональная литература пошла резко вверх. И в немалой степени благодаря газете и появлению «третьей страницы» (гордости итальянской журналистики, ведь третья страница вполне заменяет журналы по культуре со множеством для себя преимуществ, из коих первое — меньший академизм, этот вечный и зоркий недруг судеб Италии).

Когда-то все лучшее, что было в живописи, откликнулось на некую потребность помещать над алтарями благочестивые полотна. Теперь всякий стоящий писатель перед тем, как выпустить отдельную книгу, пробует себя на «третьих страницах» газет. Полагаю, что и романы до выхода самостоятельным изданием должны выдерживать экзамен в периодике.

(Повсюду в Италии налицо осязаемое оживление искусства рисунка, хотя признаки этого еще разрозненны и нестройны. Корни новой живописи заложены в художественном плакате.

¹ Полное собрание сочинений (франц.).

Подобно этому музыка завтрашнего дня родится на танцплощадках.)

8. Высшим идеалом всех художников должно явиться стремление стать безымянным.

Воображаю при этом испуганное изумление на лицах моих знакомых писателей. Прежде всего они дорожат собственным именем, именем и фамилией. С превеликой готовностью согласились бы эти писатели выпускать книги с чистыми листами, но собственным именем на обложке. Единственный их честолюбивый помысел в этом-то и состоит: сделать себе имя.

Не берусь судить о них строго. Но это, безусловно, самая первая ступень тщеславия. Чуть выше следует другая, уготованная более сильным и требующая толику врожденной гордости — свойства, данного не всякому.

Однажды Алессандро Мандзони оказался проездом в одной из деревушек, что раскинулась на берегу «залива озера Комо». Деревушка в числе многих других оспаривала честь являться реальным прообразом места действия «Обрученных». Какой-то крестьянин вызвался в проводники убежденному сединой господину и указал ему дом Люции.

После осторожных расспросов выяснилось, что крестьянин и слыхом не слыхивал ни о каком Алессандро Мандзони. Не подозревал он и о существовании романа под названием «Обрученные»; а скажи ему кто-нибудь, что похождения Ренцо и Люции — вымысел, он буквально пришел бы в ярость.

Главнейшая задача поэта — создавать мифы, сказки, истории, которые впоследствии отделились бы от него настолько, что потеряли бы всякую связь с личностью автора и превратились бы в достояние всех, едва ли не перейдя в разряд природных. В архитектуре это уже так: мы часто не знаем имен авторов знаменитых памятников, с величайшей естественностью слившихся с землею и небом своей отчизны.

9. Хотел бы я знать имя того горемыки, который (три, пять, десять лет назад) первым бросил клич «возродим традицию». Однако узнать его будет нелегко. И пусть благодарит бога. Иначе бы его надо было немедленно схватить, высечь при всем народе да вздернуть без суда и следствия. Содеянное им хуже любого наркотика. Если наркомания привилась лишь безмозглым болванам, то традициомания охватила и сделала совершенно ни к чему не пригодными даже тех бедолаг — не очень-то, правда, и стойких, — кто все-таки хоть что-то соображал. Уму непостижимо: ведь неглупый же народ, и воевали неплохо, а по возвращении втемяшили в башку всякие лозунги да тем сами себя и оскопили.

Этим людям и невдомек, что традиция есть самое странное из существующих явлений. Если разобраться, то ее и не существует вовсе. Это формула апостериори, юридическая фикция, с помощью которой История Литературы всегда сводила концы с концами.

И делала это весьма удачно. Традиция, словно тропинка, которая, как долго и замысловато ни петляет, все равно выведет вас к заветному и уютному местечку. Наши пустозвоны еще издалека завидели гладкую дорожку, по которой шествует Данте и Боккаччо, Петрарка и Лоренцо Великолепный, Святой Бернардино, Аретино и Леопарди. Не ускользнули от их ока Ариосто, Парини, Фосколо и т. д. и т. д. Но им и в голову не придет, что в свое время Полициано стал костью поперек горла у поэтов-петраркистов, Ариосто открыто отошел от традиций Данте, а Мандзони во всеуслышание и бесцеремонно восстал против «достолавных традиций крестьянских прозаиков». И это только общеизвестные факты. Не ведают они и другое: среди всех этих дубиноголовых, корпящих у себя в кабинетах и высасывающих из пальца пути «возрождения традиции», неизменно были и, видит бог, есть такие, которых история поэзии всегда выбрасывала за борт: это всевозможные Джусто де'Конти, Бембо, Варано и прочие прилипали того же пошиба.

Ибо традиция, несомненно, существует, и неверно, будто все это одни выдумки. Но традиция соткана из глубокой внутренней преемственности между проявлениями неожиданной новизны. Всякий, кого приемлет традиция, есть мятежник по отношению к предшествовавшему устоям, человек, которому на традицию решительно наплевать.

Здесь-то и кроется разгадка: единственное средство «возродить традицию» — наплевать на нее.

10. Ошибаются те, кто утверждает, будто писатели должны пренебрегать мнением о них Критиков. Слова Критиков оказывают порой неоценимые услуги. Конечно, пользоваться ими нужно с известной осторожностью. Основные же нормы предосторожности следующие:

Если ты видишь, что написанное тобой — не что иное, как пощечина самым маститым Критикам, — все в порядке.

Как правило, Критика доходит до читателей с опозданием не меньше, чем в четыре года.

Когда почувствуешь, что Критика больше не донимает тебя своими пустячными выпадами, оставь перо — это верный признак, что ты исписался.

Март 1927

IV. Аналогии

I. На мой взгляд, живопись XX века еще не объявила о себе в той явственной и богатой форме, в какой за короткое время выявилось наше прозаическое искусство. Пока ближе всего к новечентистам, к их искусству и духу стоит искусство итальянских художников Кватроченто:

Мазаччо, Мантеньи, Пьеро делла Франческа. Они удивительным образом близки нам своим достоверным реализмом, окутанным дымкой светлого изумления.

Если художнику Сейченко интересен прежде всего строго действительный мир, им же изображенный, то творчество художника Кватроченто позволяет предположить существование более потаенного пристрастия. Чем рельефнее и осязательнее вырисовывалась материя, тем яснее становилось: главная приверженность художника отдана чему-то иному, около материи или рядом с ней. С чем большим старанием и совершенством его кисть подчинялась власти трех измерений, тем сильнее пульсировал в Ином разум художника. Чем жгуче была его преданность и ревность по отношению к Естеству, тем отчетливее удавалось это естество обособить, наделив при этом идеей сверхъестества. Отсюда и изумление — магическое таинство, истинное существо живописи Кватроченто; отсюда — момент напряжения, еще более очевидный и проникновенный, чем внешний момент запечатленной материи.

(Таков цельный «новечентизм»: отрицать действительность ради действительности, фантазию ради фантазии и жить магическим чувством, открытым в повседневной жизни людей и вещей.)

Первобытная живопись являла собой искреннюю и пассивную веру. В ней не было изумления, а было лишь произвольное, природное удивление, как у ребенка, когда тот открывает для себя, что деревья цветут, что ноги по желанию переносят его с места на место, что когда спишь — видишь сны, что на заре исчезают звезды. Прошло время, и уже изумление Мазаччо активно и всевластно. Но зрелый Чинквеченто ослабляет напряжение своего предшественника, снимает прежнее удивление. Наконец, Сейченко — эпоха нашего романтизма, долгое потрясение и потеря сил. Его путь безостановочен и неустанен: из Италии в Испанию и затем — во Францию. Достигнув своего пика — импрессионизма, накануне войны он возвращается в Италию, чтобы благополучно разлететься вдребезги в фантасмагориях футуризма. (На протяжении всего этого исхода итальянская живопись XIX века изображала смерть, похороны и безвозвратное погребение Изумления.)

Попытка возродить две грани живописи Кватроченто — реалистическую достоверность и магическое наполнение — была предпринята кубизмом. Кубизм, однако, избрал книжную тактику, вооружившись набором прописных истин диалектики; далекий от народной души, он в конце концов исчез в бушующем пламени футуризма заодно с останками романтизма.

Разумеется, сказанное не ставит себе целью восстановить историю. У нас иная задача: продемонстрировать, насколько подобные аналогии в состоянии выявить наши побуждения, четче разъяснить другим и себе, что же нужно понимать под «новечентизмом». Ни в одном другом искусстве не находим мы столь близкого родства, как в живописи Кватроченто. Нигде не видим

столь полного воплощения того «магического реализма», который могли бы принять в качестве лозунга своего течения. И много вероятнее, что не в сонме писателей, чьи имена без умолку цитируются где ни попадя, а среди итальянских художников Кватроченто отыщут предусмотрительные критики предтеч и учителей нашей современной прозы.

II. Меня спрашивают, не является ли новечентизм по существу копией футуризма.

Мы испытываем величайшее восхищение перед футуризмом. Категорически и бесцеремонно футуризм сжег все мосты между XIX и XX веками. Без убеждений и решимости футуризма призрак старого века, чья агония не прекращалась вплоть до последней войны, преследовал бы нас и по сей день. Никто из новечентистов, не пройди он через горнила увлечений и пристрастий футуризма, не смог бы сегодня сказать слов, знаменующих новое столетие.

Свою избавительную миссию футуризм завершил на такой небывало высокой ноте, что единство всех его созидательных стремлений уже само по себе может быть признано как выдающееся произведение искусства. Футуризм — последняя и ярчайшая вспышка романтизма, в романтизме угасшая, — горделиво венчает долгую летопись его истории.

Только отсюда — от футуризма — берет начало новечентизм, принимая от футуризма почти все его отрицания.

Таковы истинные основания нашей приверженности к футуризму и его отважным, стойким, непревзойденным апостолам.

Предваряя выход в свет настоящего журнала, я писал, что позиция нашего крайнего неприятия какого-либо завоевания или начинания футуризма стала бы возможной по непреклонному и доблестному закону неблагодарности и бунтарства, обязательного для сыновей по отношению к отцам, дабы не умереть в них. Исходя из этого, обозначим наиболее значительные отличия между новечентизмом и футуризмом:

1) главные особенности футуризма — лиричность и ультрасубъективность. Мы отвергаем лиризм и выступаем за создание произведений, которые как можно дальше отошли бы от своих создателей, соединившись с гармонией естества. Этим в литературе объясняется неоспоримый приоритет прозы. Ее назначение — сочинять мифы и сказки, необходимые новому времени, подобно тому, как это было в догомеровской Греции или раннем романтическом Средневековье: возникнув, они разнеслись по свету в пестром многообразии бесчисленных обликов;

2) поэтому мы — антистилисты. Мы стремимся к искусству иносказания, настолько необычному и действенному, что его сюжеты и герои будут жить в нескончаемой веренице форм и стилей, не теряя прежней силы воздействия. Именно так сложилась судьба мифов и их героев за две предшествующие нам эпохи. Между тем футуризм основывался прежде всего на стиле;

большая часть его поэтики строилась на принципах чистой формы;

3) у новечентизма не может быть «поэтики», он максимально далек от того, что принято называть «школой». Главная цель и сокровеннейшее желание новечентизма — отыскать в беспорядочной сумятице старого и нового, умирающего и сущего, оскудевшего и плодоносящего, неисполнимого и предначертанного заветный источник животворного воздуха. Отыскать с тем, чтобы сделать его еще целительнее, прозрачнее, ведь только тогда сможет он утолить жажду нынешнего и грядущего поколений. (В этом мы, несомненно, являемся преемниками замыслов футуристов.) Не указывая на этом пути ни методов, ни форм, мы довольствуемся тем, что выявляем средство нового созидания: воображение;

4) волею эпохи футуризм был авангардистским и аристократичным. Искусство новечентизма стремится стать «народным», завоевать «публику». Новечентизм не верит во всеведущую аристократию, он намерен наполнить обыденную жизнь людей произведениями искусства и перемешать их с жизнью. Иными словами, новечентизм склонен понимать искусство как «прикладное» и питает огромное недоверие к знаменитому «чистому искусству». Художник должен прежде всего быть искусным ремесленником. Конечно, добиться признания «публики» он может и как хозяин, и как слуга ее. Властвовать над публикой не значит еще составить себе мнение о ее вкусах, окажись они даже извращенными и услужливо раболепными. Властвовать над публикой означает умение предугадать, какой из собственных вкусов пророка художник сможет привить публике.

Из всего этого следует, что новечентист никогда не заговорит с вами о «шедевре» — понятии сентиментальном и двусмысленном. Новечентизм намерен служить искусству, которое я бы назвал обиходным. Для современника очертания шедевра всегда расплывчаты. Ведь шедевр — это произведение, выходящее по прошествии времени, его породившего, за пределы этого времени, чтобы пригодиться потомкам — единственным ценителям шедевра. Мы не должны, да и не можем судить о нем: это лишь недостойная трата сил и времени. (Многое из того, что современники считали вершиной творчества, потомки выбросили на свалку);

5) нас обвиняют в «американизме», как обвиняли когда-то футуристов. Причем обвиняют люди, о чьих умственных способностях здесь, пожалуй, лучше умолчать.

По этому поводу достаточно вспомнить, что американизм футуристов выражался главным образом в восхищении стремительным скачком, совершенным человечеством благодаря Америке в области техники. Для новечентистов же это совершенно безразлично. Полагаем, каждый из нас смог бы открыть «свою тайну» равным образом в механизме или в растении. (Заметим попутно, дабы не возвращаться к этому впредь, что нам интересен лишь человек.) В американцах нас привлекает их духовное

целомудрие: они — некое воплощение гомеровского духа. Поэтому неплохо бы ненавязчиво, но пристально присмотреться к их образу чувств и самовыражения. Это поможет очиститься от тяготящей нас вековой скверны;

6) футуризм отрицал любое проявление созерцательности (это также было знаменем того времени и принесло немало пользы). Новечентизм имеет под собой незыблемую и плодovitую почву умозрительно-философского.

И последнее. Маринетти захватил и доблестно отстаивает самые передовые позиции. В тылу этих позиций я взялся за строительство города победителей. Бесспорно, позиции Маринетти более «передовые», но не всякий сможет на них прижиться.

Июнь 1927

АНДЖЕЛО ГУЛЬЕЛЬМИ

ГРУППА 63

Экспериментальный роман

О теоретических основах и предпосылках экспериментальной литературы уже много говорилось, их изучали, о них спорили. И все же разговор еще не закончен: об этих, как и обо всех животрепещущих вопросах, надо говорить постоянно, да к тому же, как и во всяком новом деле, здесь на первых порах неизбежны и не совсем точные, не совсем правильные и не совсем четкие формулировки. Все их нужно уточнить, исправить, разъяснить. Да, все это, конечно, очень нелегко, и здесь нужно быть крайне осторожным — ведь на одно и то же можно посмотреть с разных сторон, с разных точек зрения, с разных позиций. И в зависимости от этого могут получиться два разных высказывания: одно истинное, другое ложное. Поэтому стоит еще раз обсудить основные вопросы экспериментальной литературы, и в частности экспериментального романа. Нужно попробовать поточнее сформулировать эти вопросы и посмотреть, что же за ними стоит. Вот что обычно говорят об экспериментальном романе.

Экспериментальный роман — это описание, а не воспоминание, не воспроизведение чего-то бывшего. Наиболее последовательным воплощением в жизнь поэтики экспериментального романа является *pastiche* — фантазия и одновременно своеобразная пародия. Экспериментальный роман — это нулевая отметка, отправная точка литературы. Экспериментальный роман отбрасывает язык, *langue*, в сосюрровском понимании и пользуется только речью, *parole*. Экспериментальный роман — это *self*, то есть область личного, выражение права на субъективность. Экспериментальный роман по-новому видит мир, вернее, зарождается в лоне нового видения мира. Появлению этого нового мира способствова-

ло, с одной стороны, отмирание прежних философских представлений, которые предписывали человеку, как он должен понимать мир, а с другой стороны, возникновение новых наук и отраслей знания, а они неоднозначны, или, если хотите, у них бесконечные возможности.

Начнем с самого первого вопроса: «экспериментальный роман — это описание» — и посмотрим, как это понимать. На последней, неокapиталистической, стадии существования буржуазного общества уже не может возникнуть совершенно никаких идеалов, им просто нет места в жизни. Идеалы теперь пустой звук, едва различимое эхо, ничего не значащий набор слов. В действительности же им просто неоткуда взяться, не из чего возникнуть. Что же делать в этих условиях писателю? Сказать все, что он об этой жизни думает? Осудить ее? Но тот или иной взгляд на жизнь или же ее осуждение — это не литература, это скорее «мораль» или «политика». И потом, на чем основан тот или иной взгляд на жизнь? Пусть у него есть некоторые основания, но достаточны ли они теперь? Они теперь уже совершенно недостаточны, они сами взяты из той же жизни и культуры. А ведь именно по поводу этой жизни и этой культуры он (писатель) и должен высказаться, именно их он и должен осудить. Так что же тогда делать нашему писателю? Взяться за описание. Одну минуточку: ему вовсе даже не нужно описывать царящий повсюду хаос, беспорядок, отсутствие идеалов. Ему не нужно описывать «бесчеловечный, а значит, хаотичный, трагический, уродливый мир развитого капиталистического общества», как пишет Марио Спинелла. Вовсе нет, так наш писатель не придет ни к чему, кроме позитивизма и натурализма. Более того, по сравнению с зачинателями этого направления, скажем Золя, ему будет не доставать ни пробивной силы, ни гражданского пафоса последнего. Примером такого описания, бессмысленности такого подхода, ложности такого направления являются последние произведения Моравиа, от «Скуки» до «Внимания». *Approach*¹ Моравиа к описанию — это рационалистический подход, и по этой причине Моравиа идет не туда, куда ему нужно, а прямо в противоположном направлении. При описании жизни без идеалов Моравиа непременно так или иначе соотносит ее с такой жизнью, где эти идеалы имеются, вернее, с жизнью, которая сама является идеалом в рамках этой же самой культуры. По-другому и быть не может. Но ведь в рамках этой культуры совсем нет идеалов. Это все равно, что пытаться написать статью о необходимости бросить писать чернилами и в то же время искать чернила для написания такой статьи.

Но если «описание» понимать не в этом смысле (то есть не так, как писатели-натуралисты), то как же его еще понимать? Приведем пример. Передо мной разбитая амфора. Я не описываю

¹ Приближение, подход (англ.).

амфору, которая разбилась. В этом случае мне нужно было бы описывать ее назначение, а как раз по назначению-то ее использовать нельзя. Амфора была зачем-то нужна, но она разбилась и уже не может использоваться по назначению. Значит, при описании разбитой амфоры мне надо описывать что-то вне ее назначения, что-то с ним не связанное. Говорят: жизнь—это хаос, идеалов больше нет. Это значит: жизнь уже не соответствует некоторым своим целям, тем целям, которым она раньше соответствовала. Это несоответствие выражается как в плане идеологии, так и в плане психологии, оно непосредственно ощущается. Другими словами, жизнь уже не та, она не соответствует своему назначению. Но разве кроме назначения у жизни ничего нет? Разве жизнь—это только ее назначение? Мы так не думаем. Это все равно что сказать: разбитой амфоры больше нет—она разбита. Здесь, конечно, есть доля правды, но правды чисто утилитарной, неполной, односторонней. Можно, конечно, и возразить, мол, разбитая амфора все еще может существовать, появившись у нее какое-либо другое, новое назначение (дескать, ладно, с точки зрения прежних идеалов в жизни сейчас ничего нет и быть не может. Но если не терять связи с жизнью, нужны новые идеалы. Жизни без идеалов, каких бы то ни было идеалов, не бывает и быть не может). Да только при такой постановке вопроса опять не выйдет ничего, кроме решения его в духе утилитаризма. Действительность опять будет рассматриваться *sub specie hominis*¹, с одной лишь чисто человеческой, антропоцентрической точки зрения. Выходит, мы опять вернулись к самому началу и можем так крутиться и крутиться до бесконечности, гоняться, как кошка за собственным хвостом. Заменить одни идеалы другими не проблема. Но дело вовсе не в этом. Утратили смысл, скорее, даже не сами эти идеалы, бывшие до сих пор отражением реальной действительности. Исчезла прежде всего (и теперь уже навеки) сама возможность отражения реальной действительности в идеалах, то есть в таких функциональных ценностях, которые шли извне, были вполне по силам человеку и в то же время бесспорными, необходимыми, обязательными для всех. Проблема в другом—раскрыть сокровенные возможности, высвободить внутреннюю энергию всего существующего. И смотреть на эти возможности нужно беспристрастно либо по крайней мере избежать оценок, заключенных в однозначных, раз и навсегда данных, неопровержимых высказываниях и нормах. Эти возможности, напротив, выражаются в различных, не связанных никакими законами, неоднозначных и нелогичных толчках и побуждениях. Они отличаются именно многозначностью, двусмысленностью и противоречивостью.

В свете всего вышесказанного, по-видимому, довольно ясно, в каком смысле надо понимать описательность экспериментального

¹ С человеческой точки зрения (лат.).

романа. До сих пор человек мог подойти к действительности одним-единственным путем — через осознание, что эта действительность зачем-то нужна, что у нее есть какое-то предназначение. А раз реальная действительность теряет всякое значение, мы, по-видимому, не можем уже и воспринять ее. Тогда-то и вступает в силу описательность — дескриптивный approach. Описательность — это скорее даже не определенная стилистика и, более того, это не столько и, возможно, вовсе даже не стилистика, сколько определенное идеологическое направление. Это совершенно неизвестный ранее угол зрения, и как раз под таким углом зрения и можно увидеть реальную действительность, и увидеть ее непосредственно. При этом не нужны никакие использовавшиеся до сих пор и потерявшие теперь уже всякое значение пояснительные схемы. Здесь открывается возможность по-новому подойти к реальной действительности.

Так что же делать писателю-эксперименталисту на усеянном трупами поле битвы, на чью сторону встать, по какому пути пойти? Конечно, путь не один, их много, вернее, путь-то один, да возможностей выйти на него столько же, сколько писателей. Вот и получается: путь один — описательность, дескриптивный approach (в нашем понимании, о нем мы уже говорили), а вот выйти на него можно по-разному как в отношении восприятия реальной действительности, так и в отношении стиля. Здесь и внутренний монолог (Джойс), здесь и монолог внешний (Роб-Грийе), и призрачный мир сна, и агрессивность шизофрении (причем в двух формах: в форме фантазии — пародии — *pastiche* и в форме намеренно провокационного соединения несоединимого) и т. д.

А теперь поглядим-ка (вот здесь парадокс) на нашего писателя, когда он работает. Он измеряет расстояние между двумя запрокинутыми головами, между глазом и ушным отверстием по соединяющей их дуге и видит — это расстояние гораздо меньше расстояния от Москвы до Берлина; затем его взгляд падает на ручеек: он течет прямо из простреленной фляги, а в нем тонет щепка: вот он видит какого цвета квадратик земли в котором попеременно мелькают лица двух малышей а они замечают машину — та не успела затормозить и врзается в стоящую впереди: вот он видит сына хочет спасти его в руках пистолеты но они не стреляют и ножи а ему нельзя убежать, красная легковушка буксует на подъеме, дерево налетает на ограду у железной дороги, ребяташки зимой барахтаются в грязной черной луже; вот он слышит червяк точит льдинку а под ней целый состав с висельниками.

Ясно, такого писателя на самом деле нет, потому он и такой неоригинальный. Пусть его нет, все же надо поглядеть на него, когда он работает. Это поможет нам понять, почему его так мало волнуют реальные факты (то самое поле битвы), почему ему так нужна коренная ломка всего обычного процесса чтения, почему ему так необходимо оборудовать как никогда более широкую и

разветвленную сеть путей сообщения с читателем. В то же время мы сможем оценить, насколько выгодно нам все это. Наша выгода состоит в том, что поле зрения бесконечно расширяется, что намного увеличиваются возможности установления новых взаимоотношений, ассоциаций, взаимосвязей. А значит, увеличиваются и возможности познания. Именно благодаря ломке мы приходим к описательности, именно благодаря этому начинаем активно, творчески, свободно обращаться с действительностью. Эта ломка, однако же, не может быть чисто произвольной, как это получается у писателя, которого мы только что видели за работой. Такая ломка не дает нам ни силы, ни свободы, ни, повторяем, творческого заряда. В лучшем случае мы будем беззаботно и по-глупому счастливы тем, что можно делать все что угодно, идти на любой произвол.

Смысл нашей ломки совсем другой: он определяется не только темпераментом; каждый писатель должен сознавать ее (этой ломки) цели или, точнее говоря, сознавать, когда и при каких условиях нужно к ней прибегнуть. Именно поэтому современный писатель должен быть еще и критиком, он не может обойтись без чтения книг по философии и истории мысли, а вот писатели прошлого могли спокойно обойтись без всего этого. Неудивительно, что творчество Джойса воспринимается на определенном идеологическом фоне, его краеугольным камнем является философия жизни Фрейда; что «новый роман», *nouveau roman*, возникает под влиянием философских течений, близких Гуссерлю; что битники читают буддистские священные книги Дзэн; что Сангвинети на основе юнговских архетипов строит сюжеты, почерпнутые у Проппа.

Итак, для ломки в любом случае нужна достаточно солидная и совершенно особая теоретическая основа. Ломки можно добиться самыми разными приемами. Но наиболее плодотворны из них были пока что три. О них-то и стоит упомянуть, а именно: с помощью поэтики взгляда можно получить совершенно беспристрастное и чистое восприятие. Другими словами, оно ничем не опосредовано: ни чувством, ни идеологией, ни психологией. С помощью внутреннего монолога можно в полной мере использовать таящиеся в глубинах реальной действительности, в ее подсознательной сфере толчки и побуждения. С помощью снов можно расположить существующие в реальной действительности возможности *à rebours*¹, задом наперед, произвольно, а значит, не ограничивать себя заранее заданным направлением. С помощью каждого из этих приемов можно достичь одной и той же, как мы видели, цели: вновь сделать возможной (поставить на повестку дня) связь с жизнью, соединить обрывки нитей, связующих нас с миром. И речь идет об объективных связях, но, конечно, не в том

¹ Наоборот (*франц.*).

смысле, что мир победил нас и мы сдаемся на его милость, а в том смысле, что связи восстанавливаются внутри этого мира.

Вот мы и подошли ко второму вопросу.

Совершенно неверно и довольно бессмысленно говорить, как это делает опять-таки Спинелла, что быть писателем-авангардистом — значит насильно навязывать всем право на «субъективность, выступать против объективности существования мира как такового, против серийного производства всего на свете, против оскудения, против голой объективности, которая может предстать и так, и этак. Все эти явления в свою очередь являются следствием механизации и автоматизации в рамках буржуазного неокapиталистического общества». Упаси бог поставить на этом точку! С чем авангардистская литература борется, против чего выступает, так это буржуазная действительность. Это она ведет и к серийному производству, и к оскудению. Но мы боремся с буржуазной действительностью, конечно же, не во имя субъективности, self. Ведь self — это идеал именно буржуазной действительности, это просто обратная сторона все той же медали, хотя здесь этот идеал и сближается уже с идеалами анархистов.

Как мы уже видели, бессмысленно говорить, что перед современной философией и историей мысли стоит задача вести борьбу со старыми идеалами и создавать новые. Ведь бороться со старыми идеалами уже и значит создавать новые (в том смысле, что нужно бороться именно со стремлением создать новые идеалы — какими бы они ни были, — которые вроде бы полностью соответствуют реальной действительности, а на деле сковывают ее. Идеалы способствуют парцелляризации — обособлению и специализации — отдельных аспектов реальной действительности, ставят ей пределы, ограничивают ее. Если не создавать новых идеалов, сама реальная действительность станет менее жесткой. А в этом и заключается единственная не вызывающая сомнений возможность создать новый идеал). Точно так же бороться с буржуазной действительностью уже означает создавать новую действительность. Ее отличительная черта — то, что она может развиваться самыми различными путями — для этого у нее неограниченные возможности. Это означает также создать новую действительность за пределами обычного противопоставления субъекта и объекта. Говорить же, что авангардистская литература ведет ожесточенную борьбу против серийного производства, связанного с механизацией и автоматизацией в рамках буржуазного неокapиталистического общества, и утверждает право на субъективность, — значит по-прежнему видеть мир в свете противопоставления субъекта и объекта. Но второй член этого противопоставления, объект, уже потерял свое прежнее значение, и поэтому даже внутри старой картины мира становится желательным какое-то перенесение центра тяжести в сторону субъекта. (То же самое, но только в обратном направлении, происходило и в другие исторические эпохи — вспомним эпоху начала промышлен-

ного переворота, а в литературе натурализм.) Но такое истолкование современной литературы будет неполным, не объясняющим ее до конца. Каковы же, однако, причины того несомненного факта, что в современной литературе вообще ощущается (вспомним хотя бы Борхеса, или Гадду, или Селина, или Беккета) сильный привкус субъективного и что на всем сразу же замечаешь неизгладимый отпечаток личного? Как-то мы уже говорили, что писатели-новаторы пытаются по-новому подойти к реальной действительности, к миру вещей и что в этом им никак не могут помочь идеалы, то есть «значения» этих вещей. И поэтому им приходится подходить к этим же вещам с другой стороны, использовать другие средства. Поэтому они «еще больше используют самую богатую такими средствами область, то есть область субъективного, внутреннего, личного». Но само субъективное всегда используется именно как средство. В качестве примера возьмем опять-таки Гадду. Нет писателя, который больше него был бы связан с личным. А материалом для личного служат реальные настроения, обиды и прихоти. И все же вся эта субъективность нужна ему не сама по себе, а чтобы вдохнуть жизнь в имеющийся материал, максимально одухотворить его, чтобы в нем бился нервный пульс жизни. Ему нужно разжечь огонь и в этом огне спалить всю грязь материала (всю его субъективность), и тогда чем же еще становится сам этот материал, как не частью реальной действительности в подлинном, физическом смысле этого слова?

Итак, по-видимому, можно утверждать прямо противоположное тому, что обычно говорится об экспериментальном романе. Область интересов авангардистской литературы — не внутреннее, не *self*, не личное, и, более того, опыт самих писателей-новаторов свидетельствует как раз об обратном. Другими словами, в каждом из них нетрудно заметить стремление как можно меньше выставлять напоказ свое собственное «я» — оно насквозь проникнуто идеологией и оттого лживо. Они не хотят по-своему толковать объект, подходить к нему субъективно, только с какой-то одной стороны. Они доискиваются первопричин, первоисточков самого этого объекта.

Неправильно, значит, утверждать, что область интересов экспериментального романа — это *self*. Точно так же мы не можем принять и другое, кстати, связанное с первым утверждение, будто бы экспериментальный роман отбрасывает «язык» и пользуется только «речью». Несомненно, для писателя-новатора обычный язык — это просто нелепость. Ведь язык является также отражением идеалов, которые теперь равным счетом ничего не значат. И в той мере, в которой язык является отражением таких идеалов, он сам потерял свою силу и действенность. Омертвевшая и закостенелая структура языка уже не позволяет познавать и усваивать реальную действительность, а как средство выражения он может быть проводником только лишь всего недостоверного,

неинтересного, серого, лживого. И все же наивно было бы думать, что проблему можно решить просто отбрасыванием «языка» как всеобъемлющей структуры, служащей средством выражения, и упором на одну только «речь» как ничем не связанное выдумывание знаков. «Речь» без «языка» — это всего лишь эффектный трюк, всего лишь украшательство и обман.

На самом деле писатель-экспериментатор тоже пользуется языком как системой знаков. Но в языке можно выделить различные уровни или, вернее, различные функции: функцию средства общения (коммуникативную), функцию средства выражения (экспрессивную), функцию поэтическую. Говорят, что наш обычный разговорный язык теперь уже нельзя использовать в художественном творчестве. Это как раз и значит, что прервалась какая бы то ни было действенная связь между этими тремя функциями языка, так что первые две (функция средства общения и функция средства выражения) полностью подчинили себе третью (функцию поэтическую) и всячески мешают ей, подавляют, извращают ее. Значит, перед писателем-экспериментатором стоит задача расчистить дорогу поэтической функции языка. Другими словами, он должен очистить язык от обычных закостенелых и омертвелых форм, сделать его гибким, полностью выявить скрытые в его структуре возможности. В этом направлении на наших глазах работали и работают крупнейшие современные прозаики от Джойса до Беккета и Гадды. И в результате, конечно, появляется произвольный язык, то есть для него характерно свободное, вне связи с вещами использование знаков. Другими словами, такой язык тем лучше выполняет свою поэтическую функцию, чем дальше отходит от своей функции просто средства общения. Для завершения такого рода работы писатель-новатор прибегает к свободному обыгрыванию самого разнообразного словесного материала (и вот теперь, и только теперь, мы можем говорить о переходе, но переходе сознательном, автора-эксперименталиста к «речи»). И этот материал он черпает как из местных народных говоров, так и из языка науки и техники. Однако и то, и другое он использует исключительно как средство, то есть для того, чтобы говорить не так, как обычно, или даже совсем необычно. Его цель — расчистить языку дорогу или, что, наверное, будет точнее, осуществить «свободную актуализацию языковой структуры».

Должно быть, в свете вышесказанного довольно ясно, что мы имеем в виду под выражением: экспериментальный роман — это нулевая отметка, отправная точка литературы. Из этого не следует, будто сама возможность осмысления экспериментального романа совершенно исключается, будто область значений экспериментального романа являет собой пустое множество, будто экспериментальный роман существует и развивается в семантическом вакууме. Напротив, он рождается, растет и развивается в семантически крайне насыщенном поле. Это поле тем

более насыщено и богато содержанием, что речь идет о таком поле, которого еще не коснулось извращающее воздействие какой-либо определенной идеологии. Идеология всегда привносит парцелляризацию, и в ее-то узких рамках и выделяется один-единственный смысл, одно-единственное значение. Семантическое поле экспериментального романа жизнеспособно и плодотворно, а его существование не только возможно, но и с необходимостью вытекает, как это теперь уже хорошо известно, из последних достижений теории познания, развивающейся в лоне новейших направлений. В этом поле не выделяется какой-нибудь один-единственный смысл, одно-единственное значение. Экспериментальный роман принципиально неоднозначен, в нем бесконечности значений и смыслов. Возведение многозначности в ранг идеала новаторской литературы как раз и отличает ее как отправную точку литературы вообще. Другими словами, эта литература не дает ответов на вопросы, хотя от нее и ждут ответов, причем ответов «обоснованных» и однозначных. Или, другими словами: эта литература отказывается служить чисто практическим и утилитарным целям.

Точно так же новаторскую литературу часто называют неидеологической. Но это вовсе не значит, что у нее нет стремления к познанию, что в ее задачи не входит связь с жизнью. Просто писатели-эксперименталисты отказываются от достижения этих целей с помощью какой-либо идеологии, ее предписаний и рецептов. И это не прихоть. Просто идеология не только не способствует достижению этих целей, а неизбежно уводит в сторону. Таким образом, новаторская литература неидеологична вот в каком смысле: писатели-эксперименталисты отвергают идеологию как набор предписаний и рецептов. Напротив, они пытаются увидеть в идеологии скорее ее проблематику, то есть ряд вопросов, а не ответов.

Естественно, выше мы обрисовали лишь положение дел в общем и целом. И теперь все это необходимо уточнить и увязать с литературным процессом в той или иной конкретной стране. Что же происходит, например, в Италии? На мой взгляд, итальянский экспериментальный роман является наиболее ярким, точным и показательным примером именно такого положения дел. И причин здесь две. Во-первых, экспериментальному роману в Италии еще нужно завоевать себе место под солнцем — ведь сейчас ключевые позиции занимает литературная продукция, идущая еще от «сумеречников» и натуралистов. Ею нас пичкают изо дня в день, да еще с самым серьезным видом. Ведь еще совсем недавно (пару лет назад) повсеместно царили тупоумие и глухота и не было ни намека (разве что иногда для смеха) на возможность существования другой литературы, не такой, как обычно. Во-вторых, в отличие от литературы других стран у итальянского романа нет прочных и богатых традиций, и писателям-эксперименталистам не на что опереться в создании новых форм романа. Из-за отсут-

ствия подобной традиции писателям-эксперименталистам приходится работать ожесточенно, яростно, упорно, страстно. Однако сами результаты их работы не всегда убедительны с художественной точки зрения, особенно когда знаешь замыслы этих писателей. Вот почему даже самые значительные достижения нового романа — такие, как, например, «Итальянское каприччо», — чем-то напоминают доделанное до конца упражнение, какой-то механизм, где все детали такие, как нужно, какое-то доказательство, но доказательство, скорее, не заранее заданного тезиса, а самой возможности создания подобного произведения. И именно поэтому с точки зрения осознания поставленных им вопросов и обдуманности ответов на них наш экспериментальный роман — это сейчас одна из самых современных, самых совершенных и самых передовых форм литературы во всем мире.

При всем при том наш новый роман особенно ценен потому, что вносит, несомненно, важный вклад в культурную жизнь, в самый ход литературного процесса. К тому же, и это нельзя не отметить, благодаря современному литературному процессу перед нами раскрываются новые горизонты, новые возможности познания мира. Несомненно и другое. Конечно, романы наших писателей-эксперименталистов имеют значение прежде всего с точки зрения осуществления в них идеалов определенной поэтики. Но не будет ошибкой сказать, что благодаря своему месту в литературном процессе данная поэтика приобретает и художественное значение, становится поэзией. [...]

1965

ЛИБЕРО БИДЖАРЕТТИ

ПЕРСТ УКАЗУЮЩИЙ

(Письмо издателю)

C'est un métier que de faire un livre, comme de faire une pendule.

La Bruyère (1688).

Для меня издатель — тот же творец.

Пьеро Гобетти (1925).

Дорогой Валентино, сегодня ты позвонил мне очень уж рано, так рано ты никогда не звонил. Значит, тебе нужно было сказать мне что-то важное. Так оно и вышло. Ты хотел извиниться за то, что обошелся со мной «излишне резко» вчера вечером, когда мы с женами сидели в ресторанчике и болтали о том о сем. Ты человек воспитанный и

¹ Написать книгу такое же ремесло, как и изготовить часы. Лабрюйер, 1688 (франц.).

осторожный, вот наша вялая беседа и показалась тебе резкой. Ну, ладно, неважно, в каком тоне шла беседа. Важно, что мне захотелось сесть и написать тебе ответ. Но это ответ не только тебе, но и самому себе и всем людям твоей и моей профессии.

Должен признаться: всю ночь в полудреме я снова и снова взвешивал твои доводы и свои оправдания и все же не очень хорошо помню твои слова. В ушах до сих пор стоит какое-то жужжание, что-то вроде музыкальной мелодии. И сквозь это жужжание, шум, интонации вдруг прорываются твои слова. Вот они-то меня и ошеломили. Мы, кажется, говорили о моих планах на будущее. Разговор, в общем-то, шел дружеский, но в то же время и официальный—между писателем и издателем. Я объявил: скоро принесу тебе рассказы, а там, глядишь, и роман закончу... В общем, я не хвастал. Часто такие обещания мы даем самим себе, только произносим их во весь голос, будто берем обязательства перед кем-то другим. Пообещал я тебе и другие книги. Но как-то так равнодушно, мол, все это суета, все это бессмысленно и ненужно. У меня всегда такое настроение, когда приходится играть роль автора. А играю я ее, чтобы взбодриться, то есть сам для себя. И все с единственной целью—показать всем и каждому, что я занят серьезным делом. А ведь по большому счету работа моя никому не нужна, за нее плохо платят, да и относятся к ней прохладно. Но я продолжаю ею заниматься, надо же хоть что-то делать. А иногда и в этом начинаю сомневаться. Более того, иной раз придет охота поспорить, и я вдруг начинаю превозносить до небес полное, абсолютное безделье. Хоть в этом-то испытываешь странное чувство солидарности с американской и европейской молодежью. Они-то смело заявляют, что им ничего не хочется делать, не хочется помогать обществу, с которым не хочется делить ответственность за его дела и не хочется быть его сообщником.

Однако я отвлекся. Должен предупредить тебя: то, что я скажу, я скажу просто, как получится, не в форме очерка или рассказа, меня не соблазнит легкость научной, специальной, технической писанины. Это письмо—не литературный прием. Это просто письмо, и больше ничего. Я изливаю в нем душу, но не претендую на анализ сознания, хотя может случиться и такое. Пока не знаю.

Вдруг, нетерпеливо махнув рукой (именно этот жест ты хотел сегодня оправдать выпитым нами вчера отличным вином), ты резанул мне правду-матку в глаза: «Ну, хорошо, ты принесешь мне новые книги, я их выпущу. Это будут отличные книги, будут хорошие отзывы, они пойдут нарасхват. А что потом? По-настоящему свою книгу ты писать не хочешь. Все откладываешь, находишь тысячу оправданий. Пишешь по-прежнему только за счет своих способностей и опыта. Все так же выкладываешься наполовину, максимум на 60%, а ведь можешь больше. Да и не

только ты, другие тоже...» Тут ты говорил о других писателях, тех, что тебе по сердцу.

Все сказанное позже уже неважно. Ты обвинил меня и этим хотел показать свою веру в меня. Я же только оправдывался. И все же не могу забыть, как ты указал на меня пальцем (ведь тогда я был символом и представителем определенного типа писателя) и заявил, что, мол, именно писатели должны дать людям, своим читателям, новую этику, новые идеалы или по крайней мере новые нормы поведения, читатели, мол, уже давно ждут. Ждут слова нового Учителя (ведь все старые Учителя умерли, или их успели забыть). Они ждут скандальной истины, примера самого неподдельного страдания, ну и все такое. Им нужно показать идеалы нашего времени, нашего общества. В общем, все, чем так щедро одаривали нас великие писатели прошлого.

Постой, постой, Валентино, давай-ка спокойно во всем разберемся, раскроем карты — твои, мои и всех тех, кто делает одно с нами дело.

Так вот, в наше время нет Учителей (в старом смысле этого слова, когда это звание нужно было заслужить). Вместо них в наше время есть всезнайки профессора и профессоршкы. Учителями рождаются или становятся? Мне кажется, прежде всего надо хотеть (то есть стремиться) быть Учителем. Надо хотеть сделать что-то большое, отдать себя литературе без остатка, отрешившись от всего, стоять за нее горой. Джорджо Манганелли называет литературу безнравственным занятием: «Не бывает литературы без дезертирства, бунтарства, безразличия и бездушия». Недавно Томмазо Ландольфи ласково и с иронией бранил меня за то, что я отношусь к литературе чересчур серьезно. Кто теперь нравится меньше всего даже нам, писателям? Конечно же, сам писатель, труженик пера. Жизнь — это нечто большее, и она не допустит, чтобы литература выталкивала ее на задворки. Повтори сейчас Пиранделло свое знаменитое: «Жизнь надо или прожить, или в книгу вложить», — ему бы расхохотались прямо в лицо. Да мы же сами и подняли бы его на смех, а ведь в молодости эти слова вызывали в нас душевные порывы. Нынче никто уже не уезжает на семь лет в Круассе, чтобы написать «Мадам Бовари». Да, время от времени мы тоже ездим за город, но совсем ненадолго и при этом чувствуем себя не в своей тарелке. Еще совсем молодому современному поэту Джованни Джудичи удалось очень точно подметить это в стихотворении как раз под названием «Стоит ли переезжать в деревню». Во всяком случае, вместе с нашими привычками мы упаковываем и берем с собой и всю нашу технику: машину, телефон, приемник, а может, и телевизор тоже. Боймся, как бы не остаться утром без газеты — мы уже не можем жить одни и в тишине. Мы тянемся к жизни выдуманной и поверхностной. Тянемся к новостям и сведениям, к «бойне на газетных полосах», по выражению

Витторини. В общем, у нас точь-в-точь те же вкусы и привычки, что и у всех остальных, и ведем мы себя точно так же, как и все остальные, все те, кто не пишет. Я имею в виду не только молодежь. Недостатки молодежи стали и нашими недостатками, мы или перенимаем их, или завидуем им. И началось это не сегодня, не в шестидесятых годах, как обычно считают, то же самое было еще и в пятидесятых.

В деревне, ты знаешь, я живу в бывшем доме Коррадо Альваро. Это был серьезный и маститый писатель, но сейчас его почти не помнят. Даже он не выдерживал больше двух недель в глухой лесной деревушке Валлерано. Другими словами, у Альваро были, как говорится, все козыри на руках, но даже он не захотел стать Учителем, не захотел или не смог остаться просто Писателем — запереться в четырех стенах и писать по пятнадцать часов в сутки. А ведь именно так, кажется, работали всякие там Бальзаки, Золя, Прусты, да тот же Д'Аннунцио, последний — с разумными перерывами.

На днях мы поспорили с Моравиа о нашей профессии (у меня язык не поворачивается назвать ее Искусством). Моравиа опять хвалился своими методами работы: писать только по утрам. После обеда и по вечерам заниматься другим: в театр, в гости и т. д. Особенно же он кичился тем, что в течение целого дня ни разу не подумает, что же напишет завтра. «Я думаю, пока пишу, и писателем бываю только тогда, когда пишу. Самый процесс письма — это действие, и я занимаюсь *action writing*»¹.

Я не говорю, что правила Моравиа хороши для всех подряд или что любой может ими воспользоваться. Взять, например, меня. По своей природе я не профессионал. Очень много думаю о том, что бы хотел сделать, но делаю крайне мало. Когда-то художника считали мономаном, одержимым, *obsédé*². Но и немногие читатели тоже были фанатиками. Их полностью захватывала жизнь «героев прямо для романа», они восторгались ими и на них же изливали свои восторги. В полнейшей тишине того времени, в пустоте или на необозримом просторе при отсутствии или недостатке информации чтение (воспетое Тибоде *volupté nouvelle*³ и восхваленный Валери Ларбо *vice impuni*⁴) оставляло неизгладимый след в воображении. Моя бабушка жила в деревне и круглый год сидела дома, ее нелегкую жизнь скрашивал один-единственный праздник (кроме церковной службы) — еженедельный выход очередной главы какого-нибудь романа в газете «Ла доменика дель коррьере». Этого чтения и раздумий над ним ей хватало на целую неделю — она все гадала, что же будет дальше. Герои романов Мориса Леблана или Баронессы Орцы, думаю, всегда были рядом с ней.

¹ Процессом письма (англ.).

² Фанатиком (франц.).

Новое сладострастие (франц.).

⁴ Ненаказуемый порок (франц.).

Ну а теперь у читателей, у всех нас, множество всяких средств, чтобы развлекаться: кино, телевизор, путешествия и много всякой всячины. Сюда же можно включить и сеансы психоанализа. Бережно и внимательно относимся мы к своим неврозам, мы знаем о них все и вся, до мелочей.

А если мы еще и писатели, то используем эти знания повсюду — и то, что знаем понаслышке, и то, что научно доказано. Неврозы, наверное, были всегда, правда не такие, только раньше их никак не называли, а раз не было названия, не было и неврозов. Секс тоже изобрели не за последние десятилетия, просто раньше его тоже никак не называли. В литературе его не называли в открытую, как сейчас, а всегда прикрывали перифразой, тонким намеком. О нем просто не говорили и таким лицемерным путем хотели навсегда избавиться от него. Зато теперь он не сходит с языка, его выставляют напоказ, им пестрят иллюстрации.

Вернемся же к тому, что мне нужно было сделать, чтобы отвечать твоим требованиям и быть настоящим писателем. Ты простишь меня, если время от времени я буду отходить от темы, даже если это и ни к чему. Я очень спешу, пишу без всякого плана, все вперемешку. И буду писать это «дружеское письмо», пока совсем не устану.

В один прекрасный момент ты вдруг слишком рьяно заговорил о величии и обязанности писателя, и я ответил, что, к нашему общему сожалению, я не гений.

«А откуда ты знаешь,— тут же парировал ты.— Сколько вашего брата писателя могло бы стать Гениями. Но они упускают случай. Они боятся жертв, а без них ведь Гением не станешь». Ну, хватит о гениях. Или нет, постой-ка. Обо всем этом мечтают в детстве, в молодости. Точно так же мечтают стать Пиратом или Адмиралом. А что же, нынешние писатели только и стремятся к славе да к богатству? Получить бы премию, а не выиграть по лотерее Бессмертие? Конечно, сейчас мало кто может дать себе такое же обещание, как Стендаль: «Мои книги начнут читать примерно в 1880 году». Нам нужно другое: наши книги должны читать сразу же. Как говорит Розенберг в одной книге, что ты выпустил: «...художник занял свое место в обществе как профессионал». Это определение, «профессионал», кажется мне более верным. Оно чище слова Художник. Художник звучит как-то подозрительно, от него дурно пахнет. Пару лет назад, еще до выхода «Тревожного объекта» Гарольда Розенберга, то же самое слышал я от одного моего коллеги, П. В. Он как раз опубликовал отличную книгу, о ней тогда много говорили. А П. В. был недоволен. Мол, книга плохо раскупается, не то что книги Х и Y. Тогда Карло Бо (мы были троим, во избежание кривотолков) и я принялись уговаривать его (но, наверное, красноречие нашего поколения не такое, как у поколения В.). Мы говорили: «Да брось ты. Ведь написал отличную книгу. А все остальное ерунда».

В. ответил, что все это только красивые слова. «Пора кончать,—говорит,—писать только для себя и для славы. Я хочу быть профессионалом и видеть высокую отдачу от своей работы».

Потом, мы с головой ушли в так называемое общество потребления. Мы потребляем, должны потреблять (сейчас это даже стало нашим долгом) все, что производится, включая произведения литературы и искусства. И они не обязательно должны быть добротными и рассчитанными на века. Дети уже не носят перелицованные папочкины и дядюшкины костюмы. В огромных фирменных универмагах и супермаркетах им покупают все новое — дешево, но и изнашивается быстро. Там же продаются и книги: и хорошие, и красиво изданные, и просто на выброс сразу после прочтения.

Мы в молодости то и дело носили в починку свои ботинки и годами обсуждали то книгу Кардарелли, то статью Чекки, то стихотворение Унгаретти или Монтале. А теперь даже специалисты не могут припомнить прошлогодний шедевр или бестселлер двухлетней давности. Мы путаем книги, получившие премию «Вьяреджо» в 1965 году и премию «Стрега» в 1964-м. Нам легче запомнить, скажем, фамилии футболистов основного состава «Интера». Футболистов сейчас помнят дольше, чем писателей. Наверное, их не так много, да и отбор там поставлен лучше.

Окружающие нас потребители невнимательны, они мимоходом проглатывают все, что попало. Наше общество жадно до любых предметов потребления, оно может моментально переварить и усвоить даже самые изысканные произведения искусства. В этом мире, где новости и популярность распространяются с быстротой молнии, что же остается делать Гигантам пера, Гениям поэзии и прозы?

Не будем забывать, что Гиганты рождали великих Героев, даже более великих, чем сама истина. Они рождали и великие Чувства. У великих Героев, у Дон Кихотов, Дон Жуанов, Гарпагонов, Отелло, мадам Бовари, Вертеров и даже, наверное, у Робинзонов Крузо, цельные характеры, они живут в ни на что не похожем и цельном мире. Они Заблуждаются, Соблазняют, Завидуют, Ревнуют, Страдают так решительно, что становятся именами нарицательными, живут в пословицах и поговорках, известны даже неграмотным. Так чувства Поэтов прошлого представляли собой обостренную, бесконечную Боль, Страсть, Ярость и т. д. Вечные, но и громоздкие произведения выглядят неуклюже, как огромные семейные гардеробы, и ими приходится жертвовать — ведь они не вписываются в современные четырехкомнатные квартиры с туалетом, ванной, кухней. Как и размеры жилья, рост населения и повышение культурного уровня породили спрос на податливое и по возможности быстротечное, связанное с сегодняшним Вкусом, а не с вечными Канонами. Ни одна женщина не признает сегодня красоту Венеры Милосской — бедняжка слишком толста. Ни одному мужчине не хочется

переживать неудобства душевных бурь или утонуть в океане бесконечности.

Реализм, а за ним и неореализм, психология, а за ней и психоанализ учили писателей создавать героев податливых, мелкокомасштабных, маленьких, с их противоречиями, непоследовательностью, комплексами. Герои без подвигов, персонажи — обыкновенные люди, мужчины и женщины, — еще вчера напоминали нам безликого «Человека с улицы», а сейчас похожи на чудовищного «Человека-толпу». У него нет органов чувств, вместо них — огромный пульт управления. Назови-ка мне главных героев романов за последние двадцать лет, если, конечно, можешь. Или расскажи вкратце, что они чувствуют. Или объясни, почему Микеле или Мерсо поступают именно так, а не иначе. Недавно появился новый роман, роман о романе, роман-вещь, безликий и неопределенный персонаж — он только и умеет, что издавать звуки и говорить, говорить...

Мир таков, как он есть. Все правильно. Это проще, чем, скажем, «мир как воля и как представление». И писатели такие, какие они есть. О связи литературы с обществом уже столько спорили, что у меня нет никакой охоты возвращаться к этому. Я мог бы здесь блеснуть именами самых популярных философов, очеркистов, социологов, лингвистов, этнологов. Правда, их популярность в лучшем случае всегда на две-три недели. И я их всех знаю: кого-то читал, о ком-то рассказывал Арбазино. Черт возьми, мне ведь тоже надо вставить словечко в разговоре или споре о литературе. Я, конечно, сноб, но только шиворот-навыворот. Мне тоже хочется доставить себе удовольствие. А потому я припоминаю слова двухсотлетнего старца Гаспаре Гоцци: «Даже в замысле, в художественных находках писатели исхитряются придумывать что-нибудь такое, что нравится людям их времени. Но даже и это никому бы не понравилось, если бы писатели в своих произведениях не потакали привычкам законодателей мод». Или приведу ясное и точное мнение Лабрюйера: «Я возвращаю обществу то, что оно мне когда-то одолжило».

Рекламные агенты и какие-то темные личности из подстрекателей подняли на щит старый тезис Маркса: «Товар создает потребителя», но только слегка изменили его: «Товар создает необходимость обладать им». Отсюда и писатели таковы, каковы они есть, то есть такие, какими их хочет видеть общество.

Для производства, удовлетворяющего спрос на прозаический и поэтический товар, они, должно быть, сделали операцию по уменьшению своих черепов — такими операциями славились некоторые племена где-то в джунглях Амазонки. И все довольны. Мы, писатели, как попало, в полном беспорядке описываем маленькие сексуальные и психологические сдвиги, маленькие, вполне терпимые драмки о любви и ненависти. Они не слишком отличаются от писанины киносценаристов. Мало того, нам с

этими сценаристами приходится конкурировать. Драматурги записывают на магнитофон матерщину во время своих семейных ссор — сейчас ненависть между супругами так широко распространена. Или выливают бессвязный, но неудержимый поток сплетен про соседа — у него ведь дочка-нимфоманка или сынок-педераст. А поэты только тем и занимаются, что рассказывают нам небылицы о не умеющих приспособиться, о невежах, о мальчиках и девицах всегда к услугам желающих, о некоммуникабельности и отчуждении на производстве. А если нет, то начинают якобы злословить под впечатлением возможности по-новому использовать старые приемы, например словесные коллажи, каллиграммы или футуристское «Слова на свободе».

Все эти произведения и приемы основаны на одном правиле Хемингуэя (сам он им, правда, не пользовался): «Литературы в рассказе должно быть столько же, сколько изюма в пудинге». (Или что-то в этом роде. Никак не могу найти «Зеленые холмы Африки» и цитирую по памяти.) Если под литературой Хемингуэй имел в виду поэзию, он прав. Все стараются отмерять ее все более скудными порциями.

Наверное, когда-нибудь мне придется объяснять молодым, что мы в свое время имели в виду под поэзией и как она соотносится с прозой романа. Только для этого мне пришлось бы изрядно попотеть и даже процитировать Кроче. А как я буду тогда выглядеть перед Умберто Эко? Я и так уже прослыл музейной древностью, конченным человеком. Нет, это не для меня. Хочу лишь подчеркнуть: термин «поэзия» как показатель определенных идеалов уже полностью исчез из языка литературной критики. И наверное, не случайно.

Это моему поколению взбрело в голову хвалить «поэзию» в стихах и в прозе. Мое поколение не рождало фашизм, а вдруг обнаружило его в переходный возраст — где-то между детством и отрочеством или отрочеством и юностью. Обнаружило фашизм, приняло его пассивно и на этом, казалось, успокоилось. А может, сочло его исторической случайностью (кто счастливой, а кто несчастливой). В общем, все это было в стороне и никого не интересовало. Ну, подумаешь, еще одно «нашествие варваров». Отец говорил, что больше двух лет они не продержатся. И для многих из нас альтернативой фашизму были литература и искусство. Они заменяли идеологию или религию. По словам Пьовене, литература того времени была раздвоенной. Нас учили дипломатии чувств, и мы находили подходящие литературные направления и подходящих учителей. Это были последние писатели из «Ла Воче», писатели «Ла Ронды», «художественная проза», «чистая лирика». Для некоторых из нас яростный поиск форм выражения вылился в герметизм с его усложненностью, намеками и аналогиями. Герметизм полностью отвечал более или менее осознанному желанию противопоставить замкнутый, почти зашифрованный язык красно-

байству фашистского режима и прикрыть или замаскировать эстетическое или нравственное отвращение к нему.

Некоторые из нас вновь открыли для себя чувства и жанр романа. Кстати сказать, мы отказались от подпорок в виде добротного построенного повествования и от помощи воображения. Мы немного с прохладцей относились к этому жанру (поверхностно излагали Кроче, опирались на авторитет Кардарелли, и Бальдини, и того же Чекки, и Гарджуло, и де Робертиса). Мы старались не называть вещи своими именами, не выдавать точные сведения о наших персонажах. Сейчас за это выступает Манганелли, но тогда из-за нас герои наших книг могли угодить в участок или в отделение ДМНБ¹. Только Моравиа был исключением. Его семейное и социальное положение были лучше наших, психология устойчивей, а образ мыслей совсем другой. Что до меня, то я в литературу пришел, пожалуй, поздно. Вначале постучался в двери поэзии и не без труда вошел в нее. Я сам клялся своему другу Джорджо Капрони, что никогда в жизни не напишу романа. А на самом деле уже тогда вынашивал один противоестественный замысел, прямо-таки чудовищную хирургическую операцию по пересадке — написать приключенческо-психологический роман прозой Кардарелли. Или использовать печально-напевный тон деревенской и провинциальной прозы Федерико Тоцци в городском романе. Кстати сказать, Тоцци я открыл первым из современных писателей, совершенно случайно увидел его книгу в книжной лавке. Было мне тогда лет шестнадцать-семнадцать. Эта книга была для меня как удар молнии, но обошлось без трагедий, более того, она подтолкнула меня к литературе.

Я просто хочу сказать тебе: с такими идеями в голове и с такими примерами для подражания мы не могли приобщиться к литературе как профессионалы. Это сейчас все пишут профессионально и правильно, ведь сейчас все признали необходимость специализации.

Публикация была для нас самоцелью, а практический результат нас не интересовал. Мы не ждали литературных премий. С нас хватило бы крошечного отзыва за подписью «Червь» (это был псевдоним Чекки), двух строчек Дзаваттини (тогда он писал рецензии) или короткого письма какого-нибудь известного писателя: «Уважаемый господин, я прочитал Вашу книгу с подлинным интересом... От одного этого у нас голова шла кругом. Мы уважали и возраст, и идеалы. Нам хотелось хотя бы пожать руку кому-нибудь из завсегдатаев «Араньо». А опубликовать стихотворение или рассказ в газете «Фьера» было по тем временам все равно, что теперь получить премию «Кампьялло», а то и больше.

Нам и в голову не приходило лезть в Гении. Мы хотели просто

¹ Добровольная милиция национальной безопасности.

хорошо писать, пусть по-ремесленному, но с душой, если уж не удастся создать произведения Искусства (с большой буквы), и мы писали свои книги на уровне ремесленников. Нам и в голову не приходило «создавать великое», сказать свое веское слово, да это было и небезопасно. И на оборотной стороне медали был строгий самоконтроль, самоцензура, добровольный отказ от раздражавших общество проблем, от широко обсуждавшихся за пределами Италии вопросов, даже литературных.

Худо-бедно, но через французов мы узнавали о совсем неизвестных у нас произведениях. А у нас все еще до небес превозносили нашу отсталость и наше высокомерие, их даже считали чисто итальянскими идеалами, которые следовало защищать и оберегать. Ты помнишь, конечно, глупейший спор между «Страчитта» и «Страпаезе». Конечно же, за всем этим скрывалась наша политическая незрелость, многие из нас до самой войны в Испании так ничего и не поняли. Именно тогда столкнулись два мира и два образа жизни, и их стали сравнивать с точки зрения идеологии. Только тогда или чуть позже многие из нас смогли приблизительно определить свое отношение и неуважение к властям, к фашистскому искусству, ко всеобщему соглашательству и подхалимажу. Но это другой разговор, и сейчас не время его заводить. К тому же очень многие уже довольно ясно высказались на этот счет.

Вернемся к первому литературному опыту моего поколения. Я должен признать: в литературной среде политическому соглашательству места не нашлось. Но это не означало, что мы были готовы к бунту и поиску. И в еще меньшей степени это означало, что мы потеряли уважение к «великим» или к тем, кто казался нам великим. В то время политические и общественные обычаи, сами взаимоотношения отличались невероятной неотесанностью (ее принимали за энергичность). А среди творческой интеллигенции все еще сохранялись культурные обычаи. Даже к не соответствовавшим нашим требованиям и нашим увлечениям писателям относились очень уважительно. Может быть, бессознательно мы ощущали свою сопричастность или общее для всех нас чувство вины. Во всяком случае, все это служило нам дорожным знаком, который предупреждал о трудностях, об ограничении скорости, о плохой проходимости по дороге литературы.

Лучшее из написанного пробивало себе дорогу с трудом, через мелкие провинциальные издательства. И выходило-то ничтожными тиражами в пятьсот, самое большее в тысячу экземпляров. В те времена издатели не давали кредитов новым и новейшим писателям, не издавались серии для молодых авторов. На словах фашисты поддерживали молодежь, но только в спорте и политике. Литторьяли становились трамплином для будущих главных редакторов газет и будущих политиков-антифашистов. На них раздавали премии и поэтам с прозаиками, но только чтобы их не поднимали на смех в юмористических изданиях. О проведении же

культурных мероприятий, издании книг, поддержке авторов и речи не было. Молодость была большим недостатком для тех, кто хотел стать писателем, и больше никем. Моравиа пришлось на свои деньги издавать «Равнодушных», и это не единственный случай. Конечно, и тогда то тут, то там появлялись карьеристы и выскочки. По приказу Минкульпопа им давали премию «Вьяреджо» или тепленькое местечко в «Коррьере». Но таких не любили, и никто из них далеко не пошел.

Прошедшие с тех пор тридцать лет показали правильность нашего выбора. а сделали мы его под влиянием внимательной и тщательной критики в наш адрес. Только появившиеся тогда или уже утвердившиеся идеалы до сих пор не исчезли, хотя кое-кто и пытается это отрицать или подменить их искусственными идеалами.

Я не настолько привязан к воспоминаниям о своей молодости, чтобы не признавать законные права нынешней молодежи. Но позволю себе сказать: в наше время молодежь не старалась заживо похоронить стариков. А теперь это в порядке вещей. И если бы кое-кто из нас не следил за порядком с колокольни знающего критика, началась бы самая настоящая резня. Они зализывают раны и продолжают попытки проломить стену молчания вокруг их отчаянной и сознательной работы, вокруг неоспоримого факта — написанных ими книг. Я вовсе не оплакиваю старые добрые времена. А просто хочу сказать вот что: есть молодые или старые писатели А, Б и В. Они — лауреаты, располнели, обленились, как куры на бройлерных птицефабриках. Но, кроме них, есть еще писатели или поэты Г, Д и Е, и о них или не говорят вообще, или говорят с презрением. Как-то одному главному редактору газеты я предложил портрет Палаццески, а он говорит, это никому не нужно, все это старье. Напиши-ка, говорит, лучше о... Не хочется даже называть его имя. Не то, чтобы он этого не заслужил, просто с Палаццески его не сравнить. Составители антологий и обзоров забывают (по рассеянности или из-за незнания) тех поэтов, из творчества которых молодые черпали с той же жадностью, с какой младенцы припадают к материнской груди.

Речь здесь не обо мне. Мне лично грех жаловаться. Пусть поздно, но я свою малость получил. Будь мои запросы повыше, я бы потребовал еще какую-нибудь мелочь. Более того, воспользуюсь этой прекрасной возможностью и скажу: в общем-то, критика со мной дружелюбна, за исключением нескольких случаев, да и те поделом. Можно сказать, что она даже была за меня, вступалась за меня даже тогда, когда читатели не разделяли ее энтузиазма. Так на что же я жалуюсь? Да в общем-то, ни на что. Только на спешку, неразбериху, желание урвать кусок пожирнее, на неспокойную совесть, на жажду власти (именно власти, а не славы), на

взаимное дружеское подсиживание (как говорил мой безумный гениальный друг Луиджи Бартолини), на произвол рекламы, на перевод издательского дела на индустриальные рельсы, на культурные шатания и снобизм среди писателей... Вот дурак! Это все равно, что жаловаться на уличное движение и выступать за запрещение автомобилей. Ничего себе! А потом, мне ведь нравятся автомобили, как и молодые писатели, а особенно новые критики — они знают много нового и действительно стоящего.

Вот здесь, мне кажется, ты остановишь меня и скажешь: «Постой, постой, давай-ка разберемся». И наверное, возразишь мне так: «Тебе все видится в кривом зеркале Рима. И неразбериха, и падение нравов — все это только в Риме... Смотри! Это похоже на очередную главу «Отпущения грехов»...»

Может, на меня и правда очень сильно действует среда. Скорее всего, так оно и есть, да и на кого она не действует? Что же до писательской среды, то римские обычаи сами зависят от положения дел в Милане. Другими словами, политика издательств рикошетом бьет по творческой интеллигенции в Риме. А все издательства находятся в Милане. И потом, не забывай, я ведь плачусь в жилетку, изливаю душу (может быть, это меня и спасет). Конечно же, я не объективен. Но разве может быть объективным человек, который плачется в жилетку, говорит в гнев? Ну ладно, пойдем дальше, а ты уж потерпи.

Теперь о читателях. Они сбросили оковы неграмотности и теперь уже не теряются в книжной лавке. Их науськивает реклама, они оглохли от выстрелов и шума охотничьих рогов. Они бросаются в погоню за всем подряд, проглатывают все что угодно: книги, брошюры, кинофильмы и рекламные ролики. Литературный цех, вернее, его организаторы и финансисты (нередко засекреченные почище главарей «Козы Ностры» и мафии) держат нос по ветру и чутко улавливают вкусы. Складывается черный рынок. То и дело появляются новые премии и жюри по их присуждению. Соблюдается строгий порядок — каждый должен получить хотя бы одну. Все молодцы, все растут над собой, все на коне.

Мы говорим «Литературный цех», а на самом деле он незаметно превратился в производственное подразделение Промышленности культуры. Как и любая другая промышленность, в один прекрасный момент она просто сколотила приличную группу творческой интеллигенции (только бы у нее потом не отбило охоту и не отбило бы охоту у этой интеллигенции). Промышленность культуры наняла (в качестве штатных и нештатных сотрудников и консультантов) писателей, художников, критиков, литературоведов, членов жюри по присуждению премий, дамочек для рекламы, чтобы получать больше голосов в свою пользу. Она подчинила себе представителей власти, небольшие местные ма-

фин, литературные журналы, писателей-авангардистов. Мы все от нее зависим, вот это да! Мы беремся за работу и взамен чего-то ждем — или сценария, или консультации, или публикации книги, или рекламной кампании, или даже присуждения премии. Самой премии или по крайней мере кресла в жюри по ее присуждению. И тогда можно позировать перед телекамерами и строить из себя Ответственное лицо или Обремененного Делами человека.

Но законы Промышленности культуры суровы. Это вам не асфальтовые джунгли, это джунгли бумажные, но и в них кто-то страдает, кто-то корчится от боли, кто-то умирает. Инфаркт Джакомо Дебenedетти, самоубийства Луиджи Инкоронато и Франко Костабиле — не просто несчастные случаи.

Память о наших друзьях будет жить вечно в наших сердцах. К ним хотелось бы добавить неизвестные имена Джулио Трасанны и Лоренцо Калоджеро, самобытных поэтов, умерших непризнанными. И это не единственные жертвы индустриализации литературы. Еще хуже тем, кто заживо вычеркнут из списков. Некоторых молодых «отметил» Витторини, затем вокруг них началась рекламная шумиха, из них выжали все соки и безжалостно выбросили. Они пережили миг славы, неважно, заслуженной или нет. А теперь живут как закотившиеся спортивные «звезды». Мне не хочется называть их по имени, уж очень длинный список получился бы. В основном они с периферии, с севера и с юга. Как Прометей, они мужественно отдают свою печень стервятнику, без которого им уже не прожить. А тем временем мы, счастливчики, хоть и ничем не лучше их, носимся, сплетничаем, лезем в первый ряд — не дай бог, на фотографии или в кино нас не будет видно, — кого-то ругаем, кто-то ругает нас, подсыпая друг другу яду и при этом мило улыбаемся. И должен тебе сказать, дорогой Валентино, что на издателях лежит большая часть ответственности за все это. Издателям обязательно подай книгу-бомбу, чтобы перевернуть все вверх тормашками. Им не нужны вечные произведения. Им подай разудалую книжку, без предрассудков (ее ведь так легко написать). Им подай книжку на злобу дня, чтоб была в русле сегодняшней идеологии. Вот эти книжки они поддерживают, проталкивают их в производство. (Тебе тоже нужно что-нибудь новенькое, чтобы мы сами стали другими, сбросили старую кожу.) Рукопись им подай в январе или в феврале, к большой ярмарке, к весеннему или летнему присуждению премий. Они заключают между собой соглашения по дележу трофеев, переуступают друг другу книжки, которым грош цена в базарный день — на большее читатели не раскошелятся, а пичкать их чем-то надо. Они рассылают вестовых с приказом поднять на щит одних и растоптать других. Хорошие, глубокие книги им ни к чему. Им подавай что-нибудь новенькое, пусть частями, кусками, только бы было красиво и приносило доход. Закон рынка. С помощью оперативных методов исследования можно заранее предсказать нужное качество, спрос и успех

произведения. Литературная верхушка диктует, кто ей нужен, а кто нет,—очень тонкая и очень жестокая игра.

Теперь об ответственности. На нас, уже немолодых писателях, тоже лежит часть ответственности. Кое-что о ней я уже сказал. В графу «пассив» надо еще занести и нашу податливость по отношению к вам, издателям, нашу готовность работать с вами. Уступчивы мы потому, что упали духом и всегда спешим. А готовы работать из-за непостоянства обстановки и из боязни остаться в одиночестве. Я говорю «мы» для удобства. Я прекрасно знаю и заявляю, что и здесь есть похвальные исключения.

Мы предусмотрительно держимся группами, держим нос по ветру (а вовсе не делаем глупостей, как советовал Флобер...), сначала листаем модный журнал, а уж потом садимся писать. Мы подгоняем свои интересы к существующим условиям, вкусам, к так называемому текущему моменту. С 45-го по 50-й год писались романы из народной жизни с социальным звучанием—был расцвет неореализма. С 50-го по 55-й год снова вошел в моду психологический роман от первого лица. С 55-го по 60-й год «заводская интеллигенция» запустила в производство тему отчуждения: все отчуждены и в то же время все разбираются в технике и в социологии. И наконец, целое пятилетие экспериментаторства и использования диалекта наряду с литературным языком. Ну а в прошлом году, помнишь? По меньшей мере пять романов, разных по технике исполнения (от натурализма до кубизма с вкраплениями сюрреализма), и во всех описывается непонимание между мужем и женой. Ясно одно: с таким багажом и с таким подходом мы не можем стать для молодых Учителями. У нас нет права говорить об их ошибках и изъянах с достаточным для нас, и в частности для меня, основанием—и память уже не та, и слишком уж нам дороги эти сказочки об утерянной молодости. Мы видим ее в розовом свете, а потому наша молодость представляется нам идеалом чистоты и мужества.

Вот примерно в таких условиях мы и позволяем себе роскошь привередничать по отношению к некоторым самобытным писателям и поэтам. Точно так же мы позволяем себе роскошь поиграть в безответственность после стольких лет тяжелейшей ответственности.

Для нас избавиться от ответственности не означает сорвать с себя блузы гарибальдийцев и напялить мундиры жандармов. Однако мы должны признать наступление правых на культуру—оно объясняется утратой левыми своих позиций. Например, мы должны признать, что Промышленность—будь то Промышленность культуры или какая другая—пытается прибрать к рукам, подчинить себе присуждение литературных премий. Говорят, в свое время условия в этом вопросе диктовали люди вроде Руджеро Бонги, Кроче, Д'Аннунцио, Борджезе. Теперь же власть над литературой предлагают из-под полы какому-нибудь

оборотистому менеджеру. И поделом нам, левым писателям. Коммунисты что-то уж очень оробели: мы, говорят, уже отрезвели от всего этого. Католики же или слишком хитры, или слишком нахальны.

Вспоминается мне один случай. Ехал я в трамвае с Коррадо Альваро. Было это где-то году в 49-м, в общем после поражения Народного фронта. В вагоне ехало несколько священников. Альваро прошептал мне на ухо: «Ты заметил, попы ходят и обращаются друг к другу, как офицеры Добровольной милиции?» Теперь я бы не назвал их попами, то есть жрецами в сутане. Я бы скорее назвал их неокатоликами, большими шишками, настоящими интеллигентами. По их словам, они заново открыли евангелие. Я так думаю, чтобы стать президентами чего-нибудь или хотя бы пролезть на руководящие должности на радио и телевидении. Между прочим, евангелие у нас в Италии почти не читают. А среди немногих читателей можно отыскать и атеистов, и антиклерикалов вроде меня. Да, конечно, католическая вера все шире распространяется в Америке и в Европе. Но церковь говорит: все меньше людей хотят посвятить себя служению богу (то же самое наблюдается и в политике). В сознании людей все больше растет безразличие и готовность ко всему. Христос наскучил: слишком уж все это нудно. Маркс наскучил: тоже нудно. Никто не нравится—ни Будда, ни Конфуций, ни Магомет. А что же вместо? «Форд» Хаксли? «ФИАТ» Аньелли? Или фестиваль в Сан-Ремо, из-за которого сегодня могут застрелиться?

Литературу, как и искусство вообще, всегда считали выше смерти, гарантией выживания. Сегодня есть надежда с помощью биологов впасть в спячку. Кроме шуток, над какими Идеалами, над какими Ценностями сейчас предлагают размышлять писателям? Что нам остается, когда мы покончим с мистикой, мифологией, когда ничто уже не будет свято?

Наш мир просто от скуки или в силу привычки к жестокости с корнем вырвал из искусства человека или изуродовал и изранил его, а теперь вновь вводит в обиход магическое поражение изображения врага, то есть нас самих. Разве в таком мире может зародиться Гуманизм? Древние еще как-то укрывались под стропилами языческих храмов, а потом под куполами христианских церквей. А теперь в любом храме льет как из ведра, все равно что на улице. Что же нам делать? Накрыться колпаком из плексигласа? Удрать на космическом корабле и где-нибудь на другой планете опять веками замаливать очередной первородный грех?

Знаю, все это сплошная риторика. А ирония в ней от отчаяния. Но посмотри, у нас только и говорят, что об очищении вещей от значений, о необходимости покончить со случайными идеалами, не связанными с Историей, с обычными волнениями, с аппетитами после насыщения. Один из таких Идеалов— Прогресс. Но сегодня мы думаем о нем только как о развитии техники и производства,

как об источнике благосостояния: кроме курицы в кастрюле, у каждого должна быть машина и разные там предметы потребления—без них теперь и шагу не ступить.

И все же нужны другие Идеалы. Мы подтруниваем над молодежью и стремимся показать ее идейную несостоятельность. А между тем эта длинноволосая или стриженная молодежь осмеливается провозглашать Неприменение Силы, призывать к борьбе против пережитков фашизма—активизма, расового и национального угнетения—ведь при анализе крови нашего общества они видны в нашем организме заключенных-освободителей, бывших жертв, обучившихся ремеслу палача.

Эти новые Ценности суть новые Идеалы, и ими уже проникнута народная поэзия. Понемногу они начинают звучать и в стихах больших поэтов. Идеалами могут стать и действия, протест против пороков и уродств современного мира. Против ужасов голода, от которого умирают миллиарды людей. Против ужасов расизма и угнетения (во Вьетнаме, да и не только там). Есть и другие Идеалы, как раз сейчас они и заставляют художника выходить за рамки, нарушать привычные нормы поведения. Они есть, они должны быть, пусть даже за пределами состарившейся вместе с нами, но привычной нам мечты о социализме. С этой мечтой я родился, и эта мечта—единственное, что мне досталось от отца. Я остался верен своей мечте. Хотя нередко изменял ей. Но вот я смотрю вокруг и вижу: Солнце нашего будущего поблекло и стало похоже на нашу демократическую Луну, а борцов за социализм здесь, в Италии, уже вообще не видно. Да... Что они, исчезли или смешались с демохристианами и в самом низу, и на среднем уровне, и в правительстве? Их, наверное, паралич хватил, как точно выразился министр-социалист Манчини.

И все же ты прав: читатели чего-то ждут, ждут доброго слова (пусть глупого, но доброго). Это видно по всему. Читатели, если их, конечно, достаточно много, возможно, уже доросли до Нового Романтизма. Прислушайся к словам песен всех этих молодых длинноволосых: в них больше тоски от неразделенной любви и больше романтического бунта, чем даже в «скептические» времена Анны Фуже и Габре. Рано или поздно, но кто-нибудь напишет роман. Он будет написан не так мастерски, как «Леопард», и не будет таким многозначным. (Я вспомнил о «Леопарде» как о книге, нашумевшей только потому, что она не вошла ни в одно литературное направление.) И напишет его тот, чья очередь придет. Но не я и не мы. Нам уже не смочь. Вот поэтому я и пишу тебе это письмо. И под ним могли бы подписаться многие другие. В этом письме я хочу вскрыть причины, по которым многие из нас не могут стать «великими», прожигают жизнь в безделье и боятся высунуться. Если это так.

Мне бы переписать один мой отрывок 55-го года и не тратить

попусту время, ни свое, ни твое. И тогда, по-моему, стало бы ясно положение современного писателя, такого, как я. На собственном примере мне легче будет разъяснить свою мысль. Пишу, пишу и все время возвращаюсь к самому себе. Ну, так вот, я говорил: «Его пороки и недостатки, его вдохновение, то есть умственный и нравственный настрой, его индивидуальные выразительные средства очень скоро выведут его на широкий простор или на скользкую дорожку. Оставаясь один на один со своей работой, он не может по собственному желанию выбрать тот или иной путь. Художнику, да и любому другому человеку, никогда не добиться полной свободы. Я не говорю о требованиях общества или его собственного сознания (а они часто выдвигают самые решительные требования, и ему приходится подчиняться им). Я не говорю о других настоятельных требованиях, о приличиях, о соблазнах, о чужом примере, о случайностях, о моде. Кроме всего этого, художника окружает стена собственных условностей. Художник—это просто-напросто результат арифметического действия, сумма слагаемых, определяющих всю его жизнь: здоровья, характера, семейного окружения, положения в обществе, случайностей, везения, воспоминаний детства и детской впечатлительности. На этой основе его способности и труд подводят его к вершине, к тому, что он есть на самом деле. Он, писатель или, как раньше возвышенно говорили, творец человеческих судеб, он сам—раб своей судьбы, своей собственной самобытности. Не верьте в героев, в тех, кто вылепил себя своими руками. Если даже это и правда, то только в пределах имеющихся у человека возможностей, материалов и энергии для такой лепки».

Что, узнал? Точно. Я ввернул этот отрывок под самый конец одного из моих выступлений—и ты тогда был. Подвернулся удобный случай, я знал—никто не заметит. Но на днях у Томмазо Ландольфи я нашел еще более точные и впечатляющие слова. Это из его последней книги, из «Des mois». Вот что он пишет:

«...Меня мучит совесть. Мучит совесть—столько времени трачу впустую над этими записками. А нужно бы... Что же нужно? Ну, ждать, пока придет время для по-настоящему своего произведения? Зачем? А если это и есть мое скромное дело? Да, слишком скромное. Но может, его можно как-то отличить, выделить из всего, что мы так или иначе обязаны сделать? Или нужно сесть за работу и работать через силу? Во имя чего и ради чего? По какому праву, в конце концов? С улыбкой вспоминаю одного человека—его тоже мучила совесть. И ничего. Совесть мучила, а он знай сочинял лучшие во всей итальянской литературе сонеты. Но как же быть с его великим произведением на латинском языке, с его долгом перед современниками? А на что могла бы быть похожа моя «Африка»? Свою «Африку» я не написал, да и вряд ли когда-нибудь напишу. Почему же тогда нас

мучит совесть, почему мы страдаем комплексом не написанной нами «Африки»? Просто мы слишком мелко плаваем, отсюда все наши беды. Но, видно, не так мелко, чтобы совсем выйти из игры. Буря в стакане воды. Кажется — шутка, так не бывает. Но это наше обычное состояние».

Все правильно, а? Все правильно, но можно сказать и по-другому. Может, многие из нас уже написали свою «Африку», а о ком скажешь: «Он написал «Канцоньере»? И тогда опять мучит совесть, комплекс «Канцоньере». Может, в этом-то все и дело: может, ни у кого никогда уже не будет такого настроения, охоты, отрешенности, наслаждения, мучения и подходящих слов, чтобы это выразить, а без всего этого до «Канцоньере» не дойдешь. Другими словами, такое произведение появляется из внутреннего напряжения, сильного душевного порыва, частички «личного» и даже удовольствия от того, что пишешь, из наслаждения выразительными средствами, которые западают в сердце читателя и остаются в нем. Может быть, на века.

Но к своему «Канцоньере» просто так не придешь. Надо от чего-то отказаться, а мы, «современники», к этому не привыкли. Надо отказаться от своей «Африки», если следовать сравнению Ландольфи. Надо отказаться от многих внешних возбудителей мысли, а мы уже не можем без них обходиться, как не можем обходиться без возбуждающих и болеутоляющих лекарств. Или же надо отказаться от культурного разврата, а мы предаемся ему целиком и без оглядки, нас манит соблазн невиданной популярности, мелькание самой разнообразной информации и сообщений. Другими словами, мы слишком много читаем и поэтому не можем писать так, как должны бы. Ты, конечно же, понимаешь, что я хочу сказать: мы все больше и больше черпаем свое вдохновение (я знаю, говорить об этом неприятно) из книг. Оно все больше хромает и шагу не может ступить без философских и социологических костылей. Да и мода меняется каждый год.

Мы гонимся за модой не по собственной легкомысленности. Вряд ли сейчас писатели более легкомысленны, чем раньше, — все не так просто. Прежде всего нам надо выжить. К тому же самая яркая отличительная черта современной культуры — внимание к своему времени. Вот поэтому мы и гонимся за модой. Всех нас — и молодых, и старых — совратила очередная Новая Наука. Она раскинула свои щупы с датчиками и перископы во все стороны и дает нам во всех подробностях прочувствовать самые тонкие оттенки нашего поведения в быту и в обществе, подсказывает нам новые пути, даже пути в подсознание. Чуть раньше я сказал, что мы, взрослые или пожилые, повторяем недостатки и верования молодежи. Это проскальзывает и в нашем поведении в обществе, и в наших мыслях. Значит, все неправда, значит, конфликт поколений ничуть не усилился. Даже наоборот, и молодые, и старые — все приняли стойку и застыли с перьями в руках. Все ждут — вот-вот прилетят пчелки и прожужжат самые

последние новости из области этики и эстетики. И под это жужжание мы бросаемся писать и ждем: сейчас это ж-ж-ж превратится в Слово.

Что, и все? Нет, конечно. Но вот этот интерес к своему времени и полное безразличие к самим себе и означает «бурю в стакане воды» и «мелко плаваем», о чем и говорит Ландольфи. (Смотри-ка, я цитирую писателя, который не совсем еще помешался на культуре...) Мы легко берем на себя обязательства и набрали их целую кучу. Но среди них нет обязательств по отношению к нашему внутреннему миру, к душе (можно смеяться), к таинственному реле или электронному устройству, а ведь именно оно отличает нас друг от друга и в то же время дает возможность сравнивать себя с другими.

Я не настолько обнаглел, чтобы предписывать самому себе или другим ту или иную диету или то или иное лекарство. Я прожил уже достаточно, но только сейчас заметил одну вещь. Я слишком долго смотрел в раскрытое окно—мне это было любопытно. И оправдание себе нашел: мол, писатель—это свидетель эпохи. Даже радовался и тому, и другому и нашел для себя еще одно оправдание: писатель должен «с головой окунуться в жизнь»... Чушь несусветная... Нужно с головой окунуться в нашу жизнь, в нашу особенность и оттуда черпать все богатства: уголь, алмазы, руду, торф или глину. Там же надо искать и средства для их обработки.

Легко сказать. Возьмем меня. Но будем говорить с глазу на глаз. Кажется, я знаю, где мое слабое место. Не то чтобы я не предрасположен или не склонен к чему-то. Скорее, мое слабое место в моей застенчивости, а ее причины—самые разные: и психологические, и семейные—всего и не перечислишь. Будь я посмелее, все это могло бы войти в мой образцовый роман. Будь я посмелее и не проси вечно извинения у кого-нибудь, у чего-нибудь, у себя самого. Один из лучших и любимых критиков—Джакомо Дебенедетти—как-то, кажется в 46-м году, говорил об этом в одной статье. Статья называлась «Биджаретти, или Хорошее воспитание». Он увидел мою ограниченность в «чрезмерной вежливости», в «хорошем воспитании». Моя вежливость обманчива. Это вежливость труса или даже страх: вдруг меня будут ругать за то, что моя колода карт чересчур перетасована. Но тогда я был молод и даже гордился: мальчишка-оборванец, темнота, голь перекатная, а выбился в люди, обучился хорошим манерам, одно слово—образованный. А теперь упрек Джакомино поедом меня ест, да так и должно быть. Что же мне делать? Орать, плакаться? Выставить напоказ свои раны, раскрыть душу, показать всем свою бурю в стакане воды? С гордостью заявить, что у меня заготовлены тысячи сюжетов и все они выстраиваются в одну-единственную историю? Ту самую историю души, которую и Леопарди-то не сумел написать. Наверное, можно было бы сказать тебе: принимаю твой вызов—нарасскажу тебе триста

бочек арестантов, навешаю лапши на уши и покажу, где раки зимуют. Но... Как знать... (Тьфу-тьфу, чтобы не сглазить.)

Раньше мне часто снился один и тот же сон. Я видел его много раз, даже наяву, и в нем почти ничего не менялось. Вот он, слушай:

«Я уехал из Рима, живу в деревне (почти у самого моря). Деревенька старая, вроде Валлерано. Она и красивая, и какая-то ветхая, очень напоминает деревни из книг Леопарди и очень похожа на мою родную деревню Мателику. Вижу только жену, детей и внуков (если хочу), да двух-трех старинных друзей, кого еще не скрутило в три погибели. Брожу по тропинкам, по полям, а мимо проходит вся моя жизнь, годы моей бурной молодости: мысленно перечитываю свои первые книги. Писал я их с самыми лучшими намерениями, шуму они не наделали. Эти книги идут за мной вслед и то и дело окликают меня, прямо как сироты. Я даже головы не поворачиваю. И все же как подумаешь: ведь из них я вышел и не должен был бы свернуть с дороги,—сразу становится приятно. Думаю о своих ошибках, просчетах, о впустую потраченном времени. О сотнях и тысячах мужчин и женщин на моем пути—я встречал их, толкал или замечал только краем глаза. Вся моя ничем не выдающаяся жизнь стоит перед глазами, как географическая карта, которая вдруг заговорила. Какой длинный путь... А какой смысл во всех моих путешествиях, переездах? Теперь, кажется, понятно. Я слишком часто останавливался по пути и оглядывался назад. Вот и провалился, правда не в преисподнюю, а всего-навсего в какое-то там чистилище. Теперь я должен идти только вперед, не отвлекаться, не плакаться. Во сне я пишу—смотрю на себя будто со стороны,—пишу часами, никто не мешает. Останавливаюсь, только чтобы подобрать нужное слово, чтобы по воле судьбы заложить душу черту или победиться.

Во сне ни о чем больше не думаю, только о том, что пишу. Во сне никто не пристает со своими статьями, «несколькими словами для читателей», пресс-конференциями, предисловиями, интервью и т. д. Сколько времени я на все на это потратил, и все впустую. Пишу, и больше ничего. Значит, прав Моравиа: процесс письма—это действие. Но это действие доводит до судорог. Все равно что пробежать стометровку за десять секунд. Для отдыха у меня есть карандаши, пастель, краски, бумага (нас с тобой неизвестно почему тянет рисовать, но я не занимаюсь этим уже много лет, и, наверное, напрасно. Врач говорит, это очень сказывается на психике). Есть у меня и кой-какие книги, пластинки. Для отдыха есть еще несколько старых каштанов. Они то в зелени, то оголены. Или старые дубы, смотря куда меня забросит во сне—в Лацио или в Марке. Я долго гуляю, а рядом бежит дворняжка Докс. Каждый куст обнюхает, у каждого дерева ногу поднимет. Кто-то (может, ты) присылает мне деньги на жизнь.

Кто-то еще платит за меня налоги, взносы, покупает продукты и все остальное. Ничего мне не нужно — ни помощи, ни авансов, ни займы, даже без отдачи. И пока пишу, ничто меня не беспокоит. Я стал гением! (Многие гении ведь жили на ренту.)» Вот это сон, а?

Уже давно я не согласен с этим сном, он мне не нравится. Говорю: а если бы все это оказалось наяву, тогда что? А ничего. Жил бы тихо, сытно, спокойно и делал бы примерно то же самое, а может, и чуть получше. Моя производительность оставалась бы такой же низкой, и ты получал бы от меня те самые 50—60%, за которые на меня напустился. Надо бы раздобыть себе какой-нибудь другой сон, и пусть себе повторяется (уверен, Наука и сны может раздавать по заказу). Или выбросить из головы все теперешние. Надо попробовать раскурочить стену вокруг себя, а там будь что будет — или перелезу через нее, или сверну себе шею.

Перелезу, если буду относиться к литературе как к бесконечной игре, к бесконечному пасьянсу, смело экспериментировать с языком и психологией. Может показаться, что эта игра для бездельников, но это не так. Именно она и может вывести из Лабиринта.

Сверну себе шею, если захочу любой ценой выжать из каждого камня, то есть из каждого житейского эпизода, какую-то Истину, какой-то Смысл. Значит, надо броситься вперед очертя голову, не на шутку обозлиться и разъяриться, не на шутку полюбить.

У писателя есть всего лишь две возможности сохранить здоровье. Можно рискнуть и начать игру, довести ее до конца, до полного краха и возродиться из пепла. А можно наплевать на все примеры и советы и свернуть себе шею. Но ни в коем случае нельзя откладывать все на завтра, мол, «еще не время», «еще не вечер». У меня все эти «завтра» все быстрее и быстрее мелькают перед глазами. А сколько же их осталось? Сколько мне еще вот так же стучать на машинке: тук-тук, тук-тук? На этом последнем и чисто риторическом вопросе заканчиваю и сердечно прощаюсь с тобой,

Либеро Биджаретти.

1967

АЛЬБЕРТО АРБАЗИНО

ПОСЛЕСЛОВИЕ 1977 ГОДА К «СОБРАТЬЯМ-ИТАЛЬЯНЦАМ»

«Собратья-итальянцы», вернее, их первая редакция появилась в ту пору, когда Италия была полна самых радужных надежд на будущее. Было это не так давно. В конце 50-х — начале 60-х годов, во времена Бума — «итальянского экономического чуда». Но теперь эти времена «скакнули» в

далекое прошлое, и вряд ли можно более или менее толково рассказать о них молодым, которых тогда еще и в помине не было. Это послесловие как раз и обращено к «новому поколению» читателей. (Как говорил Палацески: «Люди вдруг узнают, что я, старый футурист, еще пыхчу себе помаленьку. Кто пишет диплом по футуризму, приходит и спрашивает. А мне кажется, все это было бог знает когда...») И все же причины всех наших сегодняшних бед — это вовсе не события 40—50-х годов и даже не то, что было после 68-го. Настоящие причины — это именно события тех лет.

Так называемое «итальянское экономическое чудо» вызвало как известно, резкий подъем потребительских настроений. Это теперь все, кого ни возьми — политические деятели, экономисты, профсоюзные активисты, предприниматели, газетчики, статистики, всякие там прорицатели, предсказатели, ясновидцы, говорящие сверчки, — обвиняют нас в расточительстве, во всех «смертных грехах», говорят, что мы жили не по средствам. Это теперь они призывают «резко сократить расходы», «положить пределы росту», «перестать катиться в пропасть». А тогда все было у них как надо, и это им в голову не приходило. Тогда они призывали нас совсем к другому: тратить, «швыряться деньгами направо и налево», в рассрочку, в долг, но покупать, потреблять и потреблять — «Кейнса в Италию!» Необходимо «пустить деньги в оборот» и «дать работу»! Это неперемное условие роста производительности труда во всех отраслях промышленности и в торговле, а значит, роста благосостояния и богатства родины, — вперед, только вперед за Кейнсом, и ни шагу назад...

И вряд ли кто в Италии тогда по-настоящему понимал, что это внезапно свалившееся на нас богатство недолговечно и преходяще. Разве такое могло быть у нас, в нищей перенаселенной стране, где процветают мотовство, продажность властей, головотяпство в определении целей и средств их достижения (об этом говорит и вся наша История, Антропология, Экономика; об этом постоянно твердили нам все Иностранцы). А может, нас еще ненадолго обманула «показуха» — современные шоссейные дороги, множество машин, повсюду рестораны для автотуристов. Да и в нашей допотопной культуре начало что-то меняться. Об этом во всеуслышание вещали «ответственные лица», тогда они еще пользовались кое-каким доверием... Так или иначе, а все это — тоже исторически сложившийся характер итальянца — беспечный, ветренный, *volage* (*qui est changeant et léger*, по определению словаря Литтре, то есть «непостоянный и легковесный») и дурашливый, *folâtre* («кому нравится шутить и беситься», по тому же Литтре). И это несмотря на напускную угрюмость, серьезность и мрачность. Об этом можно было бы написать целую книгу — ведь это и есть наша культура и антропология вдобавок к истории.

Теперь вновь появились и другие характерные для итальянцев явления, такие, как базарность, преступность, бандитизм, воров-

ство. Но если не обращать на это внимания, то начало 60-х годов, все тогдашние мечтания и безумства (а отсюда-то и все наши дальнейшие несчастья)—все это, конечно, как во сне. Этот период, как никакой другой, оторван (также и в плане психоаналитическом, а не только политическом, и на это, по-видимому, есть серьезные, весомые причины) от нашей истории со времени объединения Италии, да и от нашего национального самосознания: «годы Бума? ах, какой ужас! но я тут ни при чем!» (То же самое было уже и с другим весьма похожим историческим периодом. Тогда тоже итальянцы тужились изо всех сил, и ненадолго это обмануло всех — и нас самих, и иностранцев. Но тогда дело было не в промышленности и торговле, а в ратных подвигах и колониальных захватах. Это был конец 30-х годов...) Лишь в очень немногих произведениях делается попытка «осмыслить» этот столь бессмысленный период, тогдашние мечтания и разочарования и наконец-таки возникшие трагические противоречия. Разве что кое-где идет речь о том, что лежит на самой поверхности: о разгуле потребительского отношения к жизни да вдруг прорвавшемся алчным желанием взять от жизни все. По этим, да и по другим причинам через пятнадцать лет я еще раз вернулся к старому произведению «эпохи 68-го года», шире развернул повествование, добавил новые материалы.

А что делалось тогда в культуре! И куда девалась наша провинциальность? Правда, все это должно было случиться гораздо раньше, сразу же после войны и падения фашизма. Так думали все. Раньше, для официальной культуры Италии, не было ничего, кроме куцевого списочка дежурных имен. Однако благодаря журналу «Политехник» в нем появилось еще десять-двенадцать достойных упоминания писателей. А чуть позже благодаря журналу «Оффичина» еще десяток новых имен. Но ведь нужны были сразу сотни славных имен и книг наших современников, все их надо было еще хорошенько разрекламировать, они должны были еще стать ходким товаром и продаваться по сходной цене. Да еще нужно было совершенно новое литературоведение для «научного» изучения творчества этих писателей. И все это за два-три года. Такое как раз и началось на рубеже 50—60-х годов, и все это оставило неизгладимый след.

И как раз в это время, когда все как будто началось заново и можно было перепробовать все что угодно, когда не было еще хорошей рекламы, не было серийного выпуска ходкой литпродукции, ни нового литературоведения, ни распродажи по сходной цене, нам, по счастью, стали известны открытия и методы критики, разработанной русскими формалистами и французскими структуралистами. Формальное изучение различных типов повествования породило целый ряд широких планов и проектов. Но впервые речь зашла о сознательном использовании в творчестве в процессе формирования замысла романа тех же самых приемов, при помощи которых критик разбирает, раскрывает, «как устро-

ено произведение». (Ах, как сладко и увлекательно для художника и для критика было разбирать и вновь собирать эту игрушку, когда вокруг все кипело... Все эти ящички с многочисленными потайными механизмами... один «ключик» за другим, и вдруг «замочек» открывается...)

Другими словами, само появление в эти теперь уже далекие годы «Собратьев-итальянцев» было прежде всего данью любви и восхищения некоторыми произведениями и эпохами Современной Классики. Это и такие «глобальные» романы-исследования, как «В поисках утраченного времени», «Человек без свойств», «Доктор Фаустус». Это и такие явления, как «в искусстве и художественной критике нет ничего невозможного»,—примером может служить поистине чудесное воскрешение на самом современном уровне такого устаревшего и отжившего свой век жанра, как опера («Похождения повесы» Стравинского на либретто Одена, еще раньше «Кавалер роз» Штрауса на либретто Гофманстала). Сюда же относятся и обычные для обладающих выдающимися критическими способностями писателей и поэтов (таких, как Джеймс, Конрад, Форстер, Элиот) размышления о своем ремесле и его технических приемах. Эти размышления сравнивались (и нередко результаты совпадали) с исследованиями русских формалистов и французских структуралистов, посвященными формальной стороне литпродукта. И конечно же, литературная критика в форме Великого Мимесиса, приспособление, подлаживание под какого-нибудь писателя и даже *pastiche*—пародия-фантазия на его темы в исполнении такого писателя-критика, как Пруст...

Так в 50-е годы долго, неторопливо обдумывался этот роман, а в 1961—1962 годах был написан на одном дыхании всего за несколько месяцев. Этому способствовало восторженное знакомство с «устройством литературного произведения» по Шкловскому (в мутоновском издании «Русских формалистов» Эрлиха), первыми ростками структуралистской деятельности по Барту, а также произведшее большое впечатление точное совпадение этого уже ранее задуманного романа с исследованиями Пуле, Руссе, Ришара и Старобинского о «моделях» у Пруста и Флобера. Да, это была поистине «творческая эпоха» и вместе с тем эпоха постоянно, можно даже сказать неотвязно возникавших один за другим планов и проектов касательно производства литпродукта. И не только там, где формализм встречается со структурализмом. Новая критика гостеприимно и широко распахнула свои объятия самым различным «междисциплинарным» исследованиям, объединила и соединила их все под своей эгидой. Здесь открывались новые имена и произведения (не только Реймон, Беген, Шпитцер—эти были уже «схвачены и проглочены» гораздо раньше). Благодаря всему этому наша культура вроде бы *должна* была как-то избавиться от своей «провинциальности». Ведь в период с 30-х по 50-е годы она топталась на одном и том же месте и была очень далека от реальной жизни. И это несмотря на великое

множество событий, таких, как война, движение Сопротивления, переход от фашизма к демократии и от герметизма к «участию в жизни» (Тольятти), «Сладкую жизнь» и возникновение в который уже раз противоречия между Долгом и Наслаждением, Страданием и Поисками Веры.

Так каждый день приносил открытия, восторг был безудержный и увлекал все дальше. И никак нельзя было предугадать, что очень скоро многим из превосходных Зарубежных Писателей придется на себе испытать обычное для нас, итальянцев, непостоянство. Тут и то больший, то меньший интерес к данному автору, и бесконечное цитирование одних и тех же мест и соответственно *surcroît*¹ и *surenchère*², искажение и извращение авторского облика, и превращение в «достоянье доцента», и эпигонство («от деда к внуку» — как по наследству или по причине личной преданности нынешнему держателю места передаются казенные должности), а также мода на всякие там «школы» и «течения»... Под влиянием всего этого я и задумал расширить и без того уже толстенный роман за счет своего рода дневника. День за днем там отмечалось бы, что нового прочитано, как, естественно, это водится в лучших домах (как-никак Поставщики Двора Его Императорского Величества!). Но этот дневник задуман был уже не как приложение к роману, а как центральная его часть, так сказать, самая «сердцевина», как продолжение или же развитие тех заметок в конце книги, где ей придается тот или иной «смысл». И желательно — в самой непринужденной форме...

Так и появились «Вот эти вот Романы». Здесь все те же писатели, которые «стоят у колыбели» «Собратьев-итальянцев» (ее композиция гораздо современнее, *up to date*³, чем населяющие ее герои, чем непрерывные разговоры, что составляют этот роман. Сами же герои — такие типчики в духе Э. М. Форстера, которому всегда хотелось казаться несколько старомодным). И возможно, именно здесь их впервые и увидели многие наши сверстники, увидели и теперь уже не расстанутся никогда... Только из-за объема «Вот эти вот Романы» пришлось вырвать оттуда, где они первоначально возникли, и напечатать отдельной книжкой. Но, как это нередко случается с вещами слишком «открытыми» и «сознательно незавершенными», *in progress*⁴, именно на страницах этой «отдельной» книжки 1964 года и затерялись первые наброски других эссе. Впоследствии они были использованы, вылились и в «Шестьдесят позиций», и в другие вещи, и, наконец, в различные приложения к настоящей книге.

Ну вот, а теперь в последний раз оглянитесь (уже в педагогических целях... чтоб чему-то научиться...) на великие мечтанья

¹ Прирост (франц.).

² Надбавка (франц.).

³ Здесь: актуальнее (англ.).

⁴ В развитии (англ.).

того периода планов и проектов. По первоначальному плану «Собратьев-итальянцев» мощная тема Странствий (странствий среди книг и в то же время странствий по Италии) должна была совпасть с другой мощной темой — Годов Учения в духе немецкого Bildungsroman — романа о Воспитании. Такое бывает только раз в жизни, в годы формирования человека, и имеет для него решающее значение. Однако сейчас (по большей части) это не годы, а отдельные эпизоды, недели, когда человек лихорадочно и от случая к случаю пытается чему-то научиться... Этому Странствию в Годы Учения в духе немецкой школы от Новалиса до Гессе соответствует кольцевая замкнутая композиция из больших блоков с единым центром, причем последний смыкается с первым — ты возвращаешься туда, откуда вышел, но уже не такой, как раньше, никогда уже ты не забудешь о том, что видел и понял. Так и в «Поисках утраченного времени» у романа появляется смысл, и он раскрывается только тогда, когда конец романа смыкается и совпадает с началом. (Но, как уже говорилось, здесь именно из-за конца начинаешь сомневаться прямо-таки во всем романе в целом. К чему же относится этот финал — к Реальной Действительности, Художественной Литературе, — «Голубым заметкам» или же «Моллоу» Беккета?.. И вот уже сам роман распадается на сотни разлетающихся в разные стороны листков и вдруг пробует наконец зажечь «сам по себе», воплотить в жизнь «авторский» замысел...)

Однако с самого начала на эту тему Странствий плюс Годы Учения и на ее круговую композицию наложился еще один план: это литературный ужин, междусобойчик или же надерганный отовсюду литературный букет. Это план, так сказать, интеллектуалистский, высокоученый и, может, даже «эпический». Но Эпика связана со Странствиями, ведь Странствия — не редкость в плутовском романе. А вот к каким жанрам отнести Странствия преимущественно по книгам и почти целиком и полностью состоящее из одних только разговоров? И вот уже роман-исследование, роман-эссе превращается в роман-беседу, здесь все без исключения идеи из «романа идей» — цитаты в кавычках. Здесь толпа героев-«интеллектуалов» пронесится по городам, прославившимся или в эпоху Возрождения, или в эпоху Бума, или же своими фестивалями. Но они пронесятся и по всем четырем временам года Италии, от весны до зимы, — и это как бы четыре части симфоний у Малера, где такое изобилие «вкусных» эпизодов и подробностей... или же как композиция, но уже не круговая, а в виде шпилья, а может, лучше сказать, эта композиция — фокус-покус наподобие фонтана, во всяком случае, по принципу «таскать — не перетаскать»... И вот опять на сцену выходит мениппова сатира по теории жанров Фрая: и это уже не какая-то бутафория, экстравагантные выходы где-то чуть ли не за пределами «жанров», вроде Novel или Romance, а имеющая длительную традицию благородная «форма». Ее образцы дали

еще и Петроний, и Апулей, и Лукиан, и Макробий. А потом были Бозций, Кастильоне, Эразм, Бертон, Рабле, Стерн, «Бувар и Пекюше», а также путешествия Гулливера, и Кандида, и Алисы, пожалуй, вплоть до «Поминок по Финнегану». Эту прозаическую форму неизменно отличали «хорошо заметные швы»: так рассказывалось «не о людях, а об умонастроениях», сюжет же представлял собой «драму идей, теорий и абстракций». Как в анатомическом театре или в энциклопедии, перед нами проходят разъятые и распластанные диалоги, рассуждения, отступления, пародии на разные «жанры», а также и донкихотство, и ирония. Ведь (как уже стало ясно) у этой литературной традиции тема всегда одна и та же — осмеяние *philosophus gloriosus*, «достопауного философа» как «воплощения дурацкой серьезности, доходящей до помешательства». Все это весьма любопытно сравнить не только с работами Шкловского, с которыми я познакомился уже потом по книге «О теории прозы» — «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа» и «Как сделан «Дон Кихот», но и с наблюдениями М. М. Бахтина о серьезно-смеховом. Речь как раз идет и о «Сатириконе», и о Странствиях, и о Беседе, и о Смехе; удивительны некоторые совпадения с Фраем: «...роль (менипповой сатиры) в истории романа огромна и еще далеко недостаточно оценена наукой... Впервые предмет серьезного (правда, одновременно и смехового) литературного изображения дан без всякой дистанции, на уровне современности, в зоне непосредственного и грубого контакта... В далеком образе предмет не может быть смешным; его необходимо приблизить, чтобы сделать смешным; все смешное близко; все смеховое творчество работает в зоне максимального приближения. Смех обладает замечательной силой приближать предмет... Воляность в грубых снижениях и выворачивание наизнанку высоких моментов мира и мировоззрения могут иной раз шокировать. Но с этим исключительным смеховым фантазерством сочетается острая проблемность и утопическая фантастика. От эпического далевого образа абсолютного прошлого ничего не осталось; весь мир и все самое священное в нем даны без всяких дистанций, в зоне глубокого контакта, за все можно хвататься руками. В этом до конца фамильяризованном мире сюжет движется с исключительной фантастической свободой: с неба на землю, с земли в преисподнюю, из настоящего в прошлое, из прошлого в будущее. В смеховых загробных видениях менипповой сатиры герои «абсолютного прошлого», деятели различных эпох исторического прошлого... и живые современники фамильярно сталкиваются друг с другом для бесед и даже потасовок; чрезвычайно характерно это столкновение времен в разгаре современности... Мениппова сатира диалогична, полна пародий и травестий, многостильна, не боится даже элементов двуязычия... Что мениппова сатира может разрастись в громадное полотно, дающее реалистическое изображение социально многообразного и разноречивого мира современности, свидетельствует «Сатирикон»

Петрония... Почти для всех перечисленных нами жанров области «серьезно-смехового» характерно наличие намеренного и открытого автобиографического и мемуарного элемента. Перенесение временного центра художественной ориентации, ставящее автора и его читателей, с одной стороны, изображаемых им героев и мир, с другой стороны, в одну и ту же ценностно-временную плоскость, на одном уровне, делающее их современниками, возможными знаковыми, фамильяризирующее их отношения... позволяет автору во всех его масках и ликах свободно двигаться в поле изображаемого мира, которое в эпосе было абсолютно недоступно и замкнуто... Показательно появление в этом жанре утопического элемента, правда неуверенного и неглубокого... Роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего, что и не дает этому жанру застыть. Романист тяготеет ко всему, что еще не готово. Он может появляться в поле изображения в любой авторской позе, может изображать реальные моменты своей жизни или делать на них аллюзии, может вмешиваться в беседу героев, может открыто полемизировать со своими литературными врагами...»¹

Значит, мениппея—этот литературный междусобойчик или букетик—в основном создается за счет целого ряда очень хорошо «работающих» литературных призраков. Это и четкий план-проект, конкретный график работы, и максимальная формализация литературных приемов и средств, но затем писание на одном дыхании, как попало, *à la diable*. Это и создание и организация трагедии приемами комедии, приемами даже несколько затасканными и грубыми (ведь все настоящие трагедии, по правде сказать, несколько глуповаты—это и есть, не правда ли, их настоящая трагедия). Это и выделка литературной продукции прямо на глазах публики—так, как это делают ремесленники, а не Загадочные Творцы: читателю показывают все приспособления, все трюки, все тайные механизмы (конечно, это и «последовательное обнажение Выдумки» в «Тристрате Шенди», но также и «а ну, покажите-ка ему наши орудия» Урбана VIII испуганному Галилею—испуганному как раз этими самыми орудиями). Это и книга «из сплошных цитат»—безумная затея Флобера и Бенямина; и описание несуществующих литературных, живописных и музыкальных произведений и еще более призрачные рецензии на них; и рассказчик, который не только сам «видит», но и «находится на виду», прежде всего как раз тогда, когда он «видит». Это и обращение к таким достопочтенным формам, как Странствия в Плутовском Романе, и Литературный Ужин, и Роман в Романе, и «сведение счетов с Отцами», а то и с Дедами и вообще с Плохими Учителями по вопросу о наилучшем использовании литературных приемов при благоприятном или неблагоприятном положении дел в Обществе и на Рынке. Это и целая галерея или же цепь самых

¹ Цит. по: «Вопросы литературы», 1970, № 1. . 109—112.—Прим. перев.

различных «жанров» и «стилистических манер», а потом все они как бы собираются вместе и предстают под большим увеличением в ретроспективной сцене, и все это под самый конец, а не в начале... И «воплотить в жизнь Неуловимое»!

А также «давайте договоримся о том, чем была—и чем стала—эта страна», для этого годятся даже репортажи и экспедиции на «место происхождения», и литература только и исключительно для «взрослых» (другими словами, в книге речь идет о том же самом, о чем говорят и в реальной жизни); и одержимость Словом и возвеличивание его тогда, когда самое время Помолчать. Вот так роман о «безумном идалго», конечно же, «раздвигается, как обеденный стол», его эпизоды, по Шкловскому, нанизываются, как мясо на вертел. Ведь мы же в Литературной Харчевне, здесь за одним и тем же столом кто только ни сидит—здесь и Нарцисс, и Доктор Фаустус, и Палинур Сирила Конноли, и фельдмаршалыша из «Кавалера роз», и Люсьен де Рюбампре, и Отто Клемперер—он-то и сказал по поводу «раздвижения»: безумием было бы «укорачивать» произведения Малера или Брукнера—тогда бы стали длиннее, а не короче отдельные части... Чего здесь только нет—и свидетели, и тайные дары, и соотнесенные друг с другом планы, и приемы замедления повествования, и перенесенные на другой объект дословные цитаты, и мелодрама, и пародия-фантазия—*pastiche*, и телесность, и поперечность, и очарования, и иступленность, и разрыв, и Размах, и Удадь, разудалое декаденство, возведенная в систему фрагментарность, затаившиеся в замедлениях—*ralentis* и заводях—*trips* ускорения, а еще нерелигиозные обряды, неведомые божества, повальные похороны, вестники смерти...

Так вот, междусобойчики устраивались уже и раньше, и для них наиболее подходили такие образные выражения, как «котел», «кастрюля» или же «вертел». На этот же раз накопилось так много всего, что при виде нынешнего междусобойчика скорее вспоминается какой-то шпиль, не то барочный, не то рококо, и как стол ломится от пирогов, пирожных и сладостей, так и шпиль этот все больше кренился от своей собственной тяжести... Шпиль раскачивается и наклоняется все больше и больше и вот-вот рассыплется мелкими бомбочками или же пирожными-корзиночками. Но тут, в эту самую минуту, вдруг как струйка пластмассовых шариков в тире—«рассказ в рассказе», и это вовсе не какая-нибудь побочная линия, или отступление в общей рамке, либо интермеццо, или же дивертисмент—нет, никак нет, да еще в таком месте! Как бы еще раз в память о Прусте здесь словно в миниатюре и в быстром темпе воспроизводятся, отражаются и вновь излагаются все темы того большого произведения, составной частью которого является этот рассказ. Но стоит он в конце, а не в начале, и это краткий конспект предыдущего, а не экспозиция. А за ним развевается целый шлейф всяких примечаний и отрывков—по-видимому, влияние Досси. Они вылетают

оттуда и попадают прямо в эту книжку объедков, в этот альбом вырезок, в эту *scrap book*—в «Вот эти вот Романы»...

Такое понимание и построение композиции было неизменным, а тогда за этим стояли еще по крайней мере две мечты. Придать вот этому вот роману-исследованию, идущему, скорее, от немецкой и общеевропейской традиции, форму романа-беседы, связанную, скорее, с английским влиянием (от Пикокка до Хаксли, так что это где-то и *comedy of manners*, «комедия нравов»). Другими словами, весь мир идей воплощается в бесконечную беседу, пусть даже за счет исчезновения героев и сведения их просто к «нейтральным» и «низким» актам в духе *Nouveau Roman* и его Разрастания Обыденщины. Ведь эта беседа является скорее «поведением» («языковой жест»), чем «комедией». Эта беседа полностью устраняет весь «сухой осадок» психологии (и психологии экспериментальной, и психологии сентиментальной, психологии чувств). «Характеристике» героев не придается совершенно никакого значения... Поэтому-то все и говорят совершенно одинаково, «сниженно»—ведь Разговорность «характерна» для всех подряд, а не как в XIX веке—только для некоторых отдельных героев...

Ну а также великая мечта Шкловского «собрать текст» по тому же самому принципу, по которому он «разбирается». И конечно же, текст сразу же начинает проявлять свой собственный характер, хитрить. Вот так и возникают различные круги, блоки и шпилевидные завершения книги, а в это время он начинает мало-помалу походить на времена года или же на четырехчастную симфонию. В некоторых отдельных блоках вдруг появляется сонатная форма (некоторые главы строятся как раз по схеме аллегро—адажио—аллегро). Иногда у формы с широким дыханием, свойственной Малеру, как отсохшая рука или нога, появляется вдруг веберновская «краткость», она появляется робко и в то же время решительно, без оглядки на прошлое и в то же время с дальним прицелом на будущее. И в данном случае это одна из «движущих сил» всего процесса творчества...

Значит, у этой формы, романа-беседы, были свои собственные цели: во-первых, обеспечить возможность хотя бы поверхностно прочесть текст и в то же время сделать повествование более многоплановым, расширить его возможности и выбросить всякую там психологию, а вместе с ней целую кучу всяких ненужных ни с точки зрения новейшей стилистики, ни с точки зрения китча «современных» приемов. Во-вторых, и это самое главное, вынести на страницы итальянского романа всю животрепещущую проблематику сегодняшнего дня. В нашей общественной жизни мы часто с ней сталкиваемся, не перестаем о ней говорить, она нас волнует (и для каждой эпохи она своя). А вот в литературе она почти не встречается. Вот так мы и пытаемся заниматься «серьезной» литературой. Эта литература давно уже переросла всякие там примитивные чувства, страсти-мордасти, переливание из пустого в

порожнее, само собой разумеющиеся потребности. Она уже вышла из своего затянувшегося детства, перестала плакаться в жилетку и валить все на Судьбу... А в голове все время вертится навязчивая мысль: насколько же непрочны, преходящи все эти давно похороненные «типично» Итальянские Темы. Они нужны были только для осуществления вполне определенного замысла. Замысел этот состоял в увековечивании и отнесении к определенной эпохе всего того, что было «актуально» в эпоху, о которой говорится в романе. Да и сам роман создавался, что называется, «по горячим следам». Таково было начало 60-х годов, время бурное и бестолковое. А теперь оно представляется как время упадка, обманутых надежд и гибели («мрачно-веселая комедия», как говорилось в авторской аннотации к книге) [...]

1977

УМБЕРТО ЭКО

ИЗ ЗАМЕТОК К РОМАНУ «ИМЯ РОЗЫ»

Развлечение

Мне хотелось развлечь читателя. По крайней мере не меньше, чем развлекался я сам. Это очень важный вопрос, и, похоже, он противоречит всем нашим наиболее продуманным представлениям о романе.

Развлекаться не означает от-влекаться, уходить от проблем. Робинзону Крузо хотелось развлечь своего образцового читателя, и он выкладывает перед ним расчеты и ежедневные занятия очень похожего на него умелого «человека экономического». Подобный Робинзону, увидев себя в Робинзоне и развлекшись, должен каким-то образом понять нечто большее, стать другим. Развлекаясь, он учится. Читатель может узнать что-то новое о мире или о языке. Эта черта присуща самым различным поэтикам повествования, что, однако, не меняет сути дела. Идеальный читатель «Поминок по Финнегану» должен развлекаться не меньше читателя Каролины Инверницио. А точно так же, но по-другому.

Кроме того, развлечение — понятие историческое. Для каждой эпохи романа были свои способы развлекаться и развлекать. Современный роман пытался подавить развлечения интриги и заменить их другими видами развлечения — в этом нет никаких сомнений. Я, большой почитатель аристотелевской поэтики, всегда думал: несмотря ни на что, роман должен развлекать, в том числе, и особенно, своей интригой.

Ясно, если роман развлекает, публика его одобряет. А ведь одно время считали: раз роман одобряют — это нехорошо. Если

роман одобряют, значит, в нем нет ничего нового, он дает публике то, что читатели уже ожидали от него.

Только мне кажется, сказать «если роман дает читателю то, чего тот ожидает, то его одобряют» и «если роман одобряют, он дает то, чего от него ожидают» — не одно и то же.

Второе утверждение не всегда справедливо. Достаточно вспомнить Дефо или Бальзака и дальше, до «Жестяного барабана» или «Ста лет одиночества».

Возможно, кто-то скажет: равенство «одобрение=отсутствие идеалов» основано на некоторых наших спорных принципах, почерпнутых у «Группы 63» и даже раньше; тогда пользующаяся успехом книга приравнивалась к книге примиренческой. А примиренческий роман — к роману с интригой. На щит поднимались экспериментальные произведения, которые вызывали скандал и отвергались читателями. Обо всем об этом говорили, и правильно делали. Именно эти разговоры вводили в конфуз благонамеренных писателей, именно их не забыли летописцы. И совершенно справедливо — ведь как раз для этого все это и говорилось. И при этом думали как раз о традиционных, основанных на примиренчестве романах, без каких бы то ни было интересных находок по сравнению с проблематикой романов прошлого века. Были, конечно, и группировки, и частенько доставалось и своим и чужим. И все это плохо кончалось. Помню, Лампедуза, Бассани и Кассола были злейшими врагами авангардистов. А сейчас я лично указал бы на тончайшие различия между ними. Лампедуза написал хороший роман, но он оказался не ко времени. Тогда много выступали против его восхваления за то, что он якобы открыл новую эпоху в итальянской литературе. На самом же деле он торжественно закрыл старую. Мое мнение о Кассоле не изменилось. А о Бассани я бы высказался сегодня гораздо осторожнее; будь я в 1963 году, я считал бы его своим попутчиком. Но проблема-то совсем в другом.

Теперь уже никто не помнит о событиях 1965 года — вот в чем дело. Тогда группа опять собралась в Палермо для обсуждения экспериментального романа (подумать только, материалы встречи все еще входят в каталог: «Экспериментальный роман», издательство «Фельтринелли», 1966).

Так вот, в ходе дискуссии выяснялись очень интересные вещи. Прежде всего, вступительное слово Ренато Барилли. Уже тогда он слыл теоретиком экспериментального Нового Романа. А теперь перед ним был новый Роб-Грийе, Грасс, Пинчон (не следует забывать: теперь Пинчона ставят в один ряд с зачинателями постмодернизма. Правда, тогда и слова-то такого не было, по крайней мере в Италии. А пошло все из Америки, от Джона Барта). Барилли упоминал заново открытого Русселя, которому нравился Верн, а о Борхесе у него не было ни слова — его переоценка еще не началась. Так что же говорил Барилли? Что до сих пор казалось, что главное — это отказаться от действия, от сюжета, и что новая

эпоха в прозе начиналась с переоценки действия, пусть даже *autre*¹ действия.

Я вспоминал, какое впечатление произвел на нас просмотренный накануне киноколлаж Барукелло и Грифи «Нечеткая проверка». Он был составлен из сюжетных кусков, даже из стандартных ситуаций, из отрывков коммерческого кино. Я заметил: наибольшее удовольствие зрители выражали в тех местах, которые еще несколько лет назад вызывали бы неудовольствие, которые нарушали логическую и временную причинность традиционного действия и тем самым обманывали их ожидания. Авангард становился обычным делом. То, что всего несколько лет назад воспринималось как неправильное, начинало ласкать слух (или зрение). Из всего этого можно сделать только один вывод. Неприемлемость сообщения больше уже не была основополагающим критерием экспериментальной прозы (и любого другого искусства), поскольку неприемлемое стало приятным. Уже вырисовывался примиренческий возврат к новым формам приемлемого и приятного. И я вспоминал, что если во времена футуристических вечеров Маринетти ни один из них не проходил не осужденным слушателями, то «теперь споры с теми, кто считает эксперимент провалившимся только потому, что он воспринимается как вполне нормальная вещь, бессмысленны и никчемны: такая позиция означает возврат к ценностной схеме отжившего свое авангарда. И в этом случае возможный критик авангардизма будет не более чем припозднившимся приверженцем Маринетти. Отметим, что неприемлемость сообщения для аудитории стала гарантией ценности лишь в строго определенный исторический момент... Думается, нам придется отказаться от *aggrège pensée*², постоянно присутствующей в наших дискуссиях — хорошая работа совсем не обязательно должна возмущать зрителя или читателя. То же самое противопоставление порядка и беспорядка, потребительского и новаторского произведения по-прежнему остается справедливым, но на него, видимо, нужно взглянуть под другим углом зрения. Другими словами, в кажущихся на первый взгляд чисто потребительскими произведениях наверняка есть элементы разрыва и спора. И наоборот, некоторые новаторские произведения, которые еще вызывают бурное негодование, являются, по сути дела, совсем не новаторскими. На днях мне встретился один человек. Его беспокоило, что ему слишком понравилось одно произведение, и поэтому на всякий случай он отнес его к разряду сомнительных...» Ну и так далее.

1965 год. Это было время появления поп-арта, когда рушились представления о традиционных различиях между экспериментальным, неизобразительным, массовым, повествовательным и изобразительным искусством. Время, когда Пуссёр сказал мне о «Битлз»:

¹ Иного (*франц.*).

² Задней мысли (*франц.*).

«Они работают на нас». И даже не замечал, что и сам он работал на них (только Кэти Берберман смогла показать, и совершенно правильно, что произведения «Битлз» можно исполнять в концертах вместе с Монтеверди и Сати).

Постмодернизм, ирония, удовольствие

С 1965 года к сегодняшнему дню совершенно очевидными стали две мысли. Что сюжет можно отыскать даже в пересказе других сюжетов и что пересказ может оказаться менее примиренческим, чем сам пересказываемый сюжет. Значит можно было написать бунтарский, достаточно проблематичный и все же приятный роман.

Такое совмещение, поиск не только сюжета, но и удовольствия должны были выполнить американские теоретики постмодернизма.

К сожалению, термин «постмодернизм» может относиться к чему угодно. Похоже, сейчас им называют все, что нравится самим употребляющим его людям. С другой стороны, похоже, сейчас пытаются оттянуть его значение в прошлое. Сначала, казалось, он подходил к некоторым писателям и художникам последних двадцати лет. Потом постепенно он начал относиться к началу века, затем к еще более далекому прошлому. И продолжает отодвигаться все дальше. Так постмодернистом объявят самого Гомера.

Вообще-то, по-моему, постмодернизм — тенденция, которую нельзя отнести к какому-то определенному времени. Это категория духовная, вернее, стремление к искусству, способ действия. Можно сказать, у каждой эпохи есть свой постмодернизм, точно так же как у каждой эпохи должен быть свой маньеризм (более того, мне кажется, что постмодернизм — это просто современное название маньеризма как метаисторической категории). Думается, в результате исследований прошлого в любую эпоху наступали кризисные моменты, подобные описанным у Ницше в «Несвоевременных размышлениях». Прошлое ставит нам условия, не отпускает, шантажирует нас. Авангардизм прошлых времен (но и авангардизм я понимаю как метаисторическое явление) пытается рассчитаться с прошлым. Футуристский лозунг «Долой сияние луны!» — типичная программа любого авангарда, стоит только заменить сияние луны чем-нибудь подходящим. Авангард разрушает прошлое, традиционную образность: «Девушки из Авиньона» — типичный авангардистский жест. А после этого авангард идет еще дальше, разрушив образы, уничтожает их, доходит до абстракции, до бесформенности, до чистого холста, до изодранного холста, до выжженного холста. В архитектуре это, наверное, заполняющая стена, здание в виде стелы, параллелепипед в чистом виде. В

литературе это нарушение речевого потока до коллажа в духе Борроуза, до полнейшей тишины или чистой страницы. В музыке это, видимо, переход от атональности к шуму и к абсолютной тишине (в этом смысле ранний Кейдж является образцом).

Но вот наступает момент, когда авангарду (модернизму) некуда уже идти, ведь он уже создал свою собственную метаречь и произносит на ней свои невозможные тексты (понятийное искусство). Ответ постмодернизма модернизму состоит в признании прошлого: раз его нельзя разрушить, ведь тогда мы доходим до полного молчания, его нужно пересмотреть — иронично, без наивности. Подход постмодернизма кажется мне похожим на подход человека, влюбленного в просвещенную даму. Он знает, что не может сказать: «Я безумно тебя люблю», потому что он знает, что она знает (и что она знает, что он знает), что это уже написал Лиала. И все же выход есть. Он может сказать: «Как сказал бы Лиала, я безумно тебя люблю». Вот так, обойдя ложную невинность и четко сказав, что невинного разговора уже больше не получится, он в то же время сказал даме все, что хотел, что любит ее и любит во времена утраченной невинности. Если дама поддержит игру, она поймет это как признание в любви. Никто из них не будет чувствовать себя невинным. Оба принимают вызов прошлого, уже кем-то сказанного, чего уже нельзя уничтожить. Оба будут сознательно и с удовольствием играть в иронию. Но оба смогут еще раз поговорить о любви.

Ирония, метаречевая игра, пересказ в квадрате. Поэтому, если в модернизме кто-то не понимает игры, ему только и остается, что отрицать ее. А вот в постмодернизме все можно воспринимать серьезно и не понимая игры. А это и есть свойство иронии. Всегда находится кто-то, кто принимает ироничное всерьез. Думается, коллажи Пикассо, Хуана Гриса, Брака принадлежат модернизму. Поэтому обычная публика их не принимала. А вот коллажи Макса Эрнста — к постмодернизму. Он нагромождал фрагменты гравюр XIX века. Их можно читать как фантастический рассказ, как пересказ сна, и даже не замечаешь, что это повествование и о гравюрах, а может, и самом коллаже. Если это и есть постмодернизм, ясно, почему Стерн и Рабле принадлежат именно к постмодернизму, почему к нему же явно принадлежит Борхес, почему в одном и том же художнике могут уживаться, или вплотную следовать друг за другом, или чередоваться элементы модернизма и постмодернизма. Смотрите, что происходит с Джойсом. Его «Портрет» — попытка произведения в духе модерна. «Дублинцы», несмотря на то что написаны раньше, — ближе к модерну, чем «Портрет». «Улисс» где-то на границе. А вот «Поминки по Финнегану» — уже постмодернизм, во всяком случае, начало постмодернизма. Для его понимания нужно не отрицание уже сказанного, а его ироничное переосмысление.

О постмодернизме с самого начала сказано уже почти все (то есть в очерках вроде «Литература и истощение» Джона Барта,

1967 года: недавно его опубликовали в седьмом номере «Калибано», посвященном американскому постмодернизму). Не все, конечно, совпадает с ярлыками, которые теоретики постмодернизма (включая Барта) навешивают на писателей и художников: этот постмодернист, а тот еще нет. Но меня интересует правило, выводимое теоретиками этого направления из своих предпосылок: «Идеальный для меня писатель постмодерна не подражает и не отрывается от своих отцов из двадцатого века и от своих дедов из девятнадцатого. Он усвоил модернизм, но тот не давит на него непосильной ношей... Может, этому писателю нечего и мечтать привлечь внимание или взволновать почитателей Джеймса Мичинера и Ирвинга Уоллеса, не говоря уже о неграмотных и тех, кому запудрили мозги средства массовой коммуникации. Но он должен надеяться, что привлечет внимание и развлечет более широкую аудиторию, чем те, кого Томас Манн называл первыми христианами, фанатиками Искусства... Идеальный постмодернистский роман должен преодолеть убийственную взаимную критику реализма и нереализма, формализма и «сюжетизма», литературы элитарной и литературы ангажированной, литературы элитарной и литературы массовой... Я бы провел аналогию с хорошим джазом или с хорошей классической музыкой: при повторном прослушивании или чтении партитуры выявляется то, что в первый раз не было замечено. Но этот самый первый раз должен настроить на повторное прослушивание. И это одинаково справедливо как для специалистов, так и для любителей». Вот так Барт в 1980 году снова обратился к этой теме, но теперь озаглавил статью «Литература полноты». Конечно, можно вернуться к теме и с большой степенью парадоксальности, как Лесли Фидлер. В том же номере «Калибано» напечатан его очерк 1981 года, а совсем недавно в новом журнале «Теневая линия» помещена его дискуссия с другими американскими авторами. Конечно, Фидлер бросает им вызов. Он хвалит «Последнего из могикиан», приключенческую, готическую литературу — в общем, все эти поделки, вызывающие гнев критики, но умевшие создавать мифы и занимать воображение многих поколений читателей. Он спрашивает, появится ли когда-нибудь другая «Хижина дяди Тома», чтобы книгу можно было с одинаковым интересом читать в кухне, в гостиной, в детской. Он относит Шекспира к тем, кто умеет развлекать, его произведения ставит в один ряд с «Унесенными ветром». Он всем нам известен как очень тонкий критик, и вряд ли он сам в это верит. Просто он хочет взломать стену между искусством и удовольствием. Он понимает: сейчас привлечь внимание широкого читателя и наполнить содержанием их мечты — значит писать по-авангардистски. Но он оставляет нам возможность сказать, что наполнить содержанием мечты читателя — это не значит обязательно быть примиренцем. Может быть, это значит сделать его одержимым.

ИСПАНИЯ

М. ДЕ УНАМУНО
Г. ДЕ ТОРРЕ
С. ДАЛИ
С. ГАШ
Ф. ГАРСИА ЛОРКА
А. МАЧАДО
М. ЭРНАНДЕС
Р. АЛЬБЕРТИ
Л. ФЕЛИПЕ КАМИНО
Г. СЕЛАЙЯ
Б. ДЕ ОТЕРО
А. САСТРЕ
Д. АЛОНСО
Х. ГОЙТИСОЛО

МИГЕЛЬ ДЕ УНАМУНО

ИСКУССТВО И КОСМОПОЛИТИЗМ

Мой лучший друг и земляк Грандмонтань решил, как видно, что пришло время познакомить публику с нашей частной перепиской, и выбрал для этого как раз то письмо, где я, полагаясь на нашу старую дружбу, откровенно делюсь с ним своими соображениями по поводу состояния аргентинской литературы, которые я сам, за недостатком необходимых в подобных случаях доказательств, не сделал достоянием публики. Не буду, однако, осуждать Грандмонтаня за его дружескую расторопность. Напротив, я был вознагражден за появление в свет моего письма интереснейшим и пока еще не опубликованным ответным письмом, полученным от господина Мартиньяно Легисамона, и я смог, таким образом, завести знакомство с этим замечательным писателем и насладиться его «Воспоминаниями о родной земле», «Горным жаворонком» и «Рожденным в горах», любезно присланными мне в дар. И поскольку мысли, возникшие у меня при чтении письма Легисамона и его произведений, могут заинтересовать постоянных читателей «Ла Насьон», предлагаю их вниманию нижеследующие рассуждения на тему космополитизма в искусстве.

Легисамон пишет, что при чтении моего письма его укололо, как я, по его забавному выражению, «надраиваю уши» его собратьям. Я сочувствую ему всей душой, но что поделаешь — уж больно удобный мне представился случай.

Я принадлежу к числу тех испанцев, которые, коль скоро им в руки попадает книга американского автора, хотят почувствовать дыхание породившей ее жизни, услышать голос земли и народа, ждут от нее глубокой и настоящей поэзии, а не литературного набора декадентских финтифлюшек и экзотических бумажных цветов. С тех пор как несколько лет назад, прочитав великолепнейшую поэму «Мартин Фьерро», я посвятил ей свою статью, мой земляк и друг детства Кармело Уриарте стал буквально засыпать меня степными цветами литературы гаучо. Не так давно он прислал мне популярные романы Эдуардо Гутьерреса, писателя, богато одаренного поэтическими задатками, хотя и не всегда искусного в воплощении своих замыслов, и, читая «Хуана Морейру», я восклицал поминутно: «Какие залежи!» Автор превосходной поэмы «Настасьо», мой хороший приятель Сото-и-Кальво, также подарил мне свои произведения, ознакомив меня попутно с другими креольскими писателями и среди них с Фраем Мочо. Сколько прекрасных минут доставило мне «Путешествие в разбойничий край»! Все это, вместе взятое, родило во мне желание написать книгу о современной аргентинской литературе — литературе аргентинской не только по имени, но и по духу. И вот теперь письмо Легисамона заставляет меня поторопиться и хотя бы вчерне наметить те две основные тенденции, которые, как мне кажется, оспаривают друг у друга первенство в нашей литературе,—я имею в виду борьбу между национализмом и космополитизмом.

В письме к Сото-и-Кальво, предпосланном им своему «Гению расы», этой «попытке напомнить о существовании аргентинской поэмы», я уже изложил в самой общей форме мою концепцию космополитизма в поэзии. И, как бы возражая мне, критик, занявшийся «Гением расы» на страницах «Эль Паис» от 25 июня, снова долдонит, что нельзя поэзию втиснуть в узкие рамки, что ей тесны границы нации, религии, языка и родной страны и что, будучи дочерью чувства, воображения и вдохновения, она универсальна, патриотизм же в искусстве — опасная выдумка, могущая привести литературы, лишенные традиций, к неизлечимому рахитизму. Что за редкостное знание психологии и какая глубокая философия искусства!

Чем, собственно говоря, были заняты поэты всех времен и народов, если не вопросами нации, религии, языка и родины, что, как не эти вопросы, кормит, поит и одевает воображение и чувство и что может быть более губительным для поэзии, чем бесплодный и абстрактный космополитизм, враждебный по самой своей сути глубокой и положительной универсальности. Знаменитый португальский поэт Герра Жункейру сказал мне как-то, что похоже, в Испании нет поэтов. «Вашей стране был нанесен сильный удар,—рассуждал он.—В конце концов вы оправитесь от него и залечите раны—время, правильный образ правления, трудолюбие и терпение помогут вам в этом. Момент же, который

вы пережили, требовал жалобы, крика боли. А поскольку никто из вас особенно не жаловался, я по крайней мере не помню таких,— у вас в Испании нет поэтов». — «Или это значит, что они плохие патриоты», — пытался я защититься. «Нет, это невозможно! — воскликнул он. — Человек мысли, философ или социолог, может не быть патриотом, но поэт, если он не переживает то, что вокруг него творится, с большей силой, чем далекое и абстрактное, кто угодно, но только не поэт». Такая постановка вопроса, без сомнения, несколько узка, но она включает в себе большую долю истины, чем противоположные идеи критика из «Эль Паис».

Я всегда говорил и не устану повторять это снова и снова: «Внутри человека, а не вне его, должны мы искать Человека, в глубинах местного и частного — универсальное и в глубинах временного и преходящего — вечное». Вне каждого конкретного клочка земли нет ничего, кроме геометрического пространства, абстракции холодных евклидовых или неевклидовых построений; вне конкретного времени, в котором мы страдаем или радуемся, нет ничего, кроме математического времени; бесконечность и вечность мы обретаем лишь на своем месте и в свой час, в своей стране и в своей эпохе. Будем «вечнистами», а не модернистами! — вот к чему призываю я. Ведь то, что сегодня слывет модернизмом, покажется нелепой рухлядью лет этак через десять, когда изменится мода.

Так же как я не знаю учения, более подавляющего индивидуальность человека, чем то, которое по принципу от противного, должно быть, называют индивидуализмом, я не знаю символа веры более далекого от универсальности — от общечеловечности, я бы сказал, — чем расхожий космополитизм. Говорят, что это путь к всечеловеку, человеку-типу, на самом же деле он приводит лишь к схеме человека, полученной способом отвлечения, как выразился бы схоласт, к бедному бесперому двуногому, скроенному по одной и той же мерке во всех частях света, как того требует последний крик парижской или нью-йоркской моды, и непременно с эдакой трубой, напяленной на вместилище разума. Выходит «человек для платья» вместо «платье для человека» — старого правила, которому подчиняется и наряд здешнего пастуха, проходящего под окнами моего дома в Саламанке, в шапчонке, штанах в обтяжку, подпоясанных широченным кожаным ремнем, и в летрах, чтобы удобнее было восседать на лошадке посреди стада коров, и одежда, в которую условия жизни одели вашего гаучо.

Человеческая природа универсальна — правильно, но это живая, плодотворная универсальность; она свойственна каждому отдельному человеку лишь постольку, поскольку одета плотью нации, религии, языка и культуры и коренится в них, а не в абстрактных свойствах участника «общественного договора» руссоистов. Разве не универсальны гении, раскрывающие в индивиду-

альном и временном вечное? Шекспир, Данте, Сервантес, Ибсен принадлежат всему человечеству как раз в силу того, что один из них был англичанин, другой — флорентиец, третий — кастилец, четвертый — норвежец.

Данте стал гражданином вселенной и гражданином веков именно потому, что, будучи более всех итальянцев XIV века итальянцем и человеком XIV века, он воплотил в себе и сделал вечным тип человека всех времен и народов, Человека.

Разбирая творчество Редьярда Киплинга на страницах «Меркюр де Франс» — органа, я думаю, пользующегося почтением у аргентинских приверженцев космополитизма, — Анри Д. Деврей убедительно доказывает, что писателю этому более всего удаются вещи, действие которых или происходит в Индии, или как-то связано с этой страной, где Киплинг провел годы детства, сохранив об этом времени самые живые воспоминания. И критик приходит к следующему глубокому выводу: «Но никому не дано пережить детство дважды, в двух разных странах, и это хорошо понимаешь, читая романы Киплинга, посвященные какой-нибудь другой теме. В них с избытком дает о себе знать натужность автора, взгляд стороннего наблюдателя, словно бы по возвращении с экскурсии прилежно заносящего в записную книжку то, что он увидел».

Как верно сказано: «Никому не дано пережить детство дважды, в двух разных странах»! Можно пережить детство единожды, и только в одной стране, и должно в этой стране в какой-то степени продолжать оставаться ребенком, чтобы быть поэтом, ибо поэт — это человек, душа которого в наибольшей степени проникнута воспоминаниями детства. В изящном прологе к «Рожденному в горах» Легисамона Пайро очень к месту напоминает нам, что «национальный писатель, наделенный тою *детскою душой*, которую Коро полагал необходимой, чтобы видеть Природу, должен черпать вдохновение в окружающем его мире непосредственно и простодушно». Непосредственно и простодушно — это и значит по-детски.

Когда я захотел создать произведение искусства, исполненное поэзии, произведение, на которое затратил десять лет размышлений, наблюдений, любви, я обратился к земле моего детства, к горам родной Басконии, к той борьбе между карлистами и либералами, эхом которой отзывается мое детство, когда оно просыпается в душе, навевая мне воспоминания. Мои ученые занятия, прочитанные книги, философия — все пришло на помощь, чтобы ярче увидеть бомбардировку Бильбао — событие, всплывшее из глубины памяти и представшее как живое перед моим мысленным взором.

Да, я за универсальность, но за универсальность богатую и всеобъемлющую, рождающуюся из соперничества и столкновения различий. Здесь, внизу, в оркестровой яме, нам слышна только разноголосица инструментов, но там, вверху, на небесах искус-

ства, звучит гармоническая симфония, и нации, религии, языки и страны вносят в нее собственные ноты, колебля каждая собственную струну, со своим особым звучанием.

Так пусть и аргентинский народ, подобно другим народам, внесет свою ноту, присущую только ему, или, как призывает Сото-и-Кальво в «Гении расы»:

Крупца пусть и твоего металла,
восстав из недр неистощимых духа,
украсит новой славой нашу славу.

Все остальное — *литература* в худшем смысле этого слова, то есть литературщина, профессиональное сочинительство, интересное одним профессионалам. Книга — хорошая вещь, но она хороша лишь тогда, когда сквозь нее, как сквозь протертую лупу, лучше видишь жизнь, а самое ее даже и не замечаешь.

А литература ради литературы, библиотечная алхимия, аптекарская тарабарщина школьных рецептов, понятная лишь посвященным, — как все это ничтожно! От необъятного наследия александрийской школы, наследия декадентского по своей природе, что осталось нам? Главным назначением пейзажной живописи, быть может, является научить нас видеть красоту реального пейзажа. И в этом смысле декадентство и экзотизм в нашей литературе, как и повсюду — следует отдать им должное, — сослужили хорошую службу: научили поэтов умению видеть, сделали их способными, когда они обратятся к земле и к окружающей жизни, увидеть эту жизнь и эту землю. Но никто ведь не станет настаивать, чтобы мы предпочли *этюды*, как бы сложны они ни были и какого бы мастерства и *виртуозности* они ни требовали, сонатам, полным трепета земного воздуха на ваших просторах — не эллинского зефира, шелестящего в струнах эолийской лиры, а задорного ветра пампы, качающего кроны омбу и рокочущего в переборах старой гитары под пальцами славных *пайадоров*. Играть *экзерсисы* — полезное занятие, но лишь для упражнения, не более. Профессионалы потеют, преодолевая заданные трудности, а у простых смертных уши вянут.

Все помнят — кажется, еще со времен «Тартарена в Альпах», — что швейцарские *сувениры*, разные безделушки с изображением альпийских пейзажей, стоят в Париже дешевле, чем в самой Швейцарии (чему тут удивляться — ведь в Париже их и делают!), и всем известно также, что некоторые японские художники специально приезжают в Париж, чтобы научиться рисовать в японской манере в парижском ее понимании. Это естественно; и тщетны усилия Мирового Мозга сделаться универсальным — в этом стремлении больше претензий, чем обоснованности. На самом же деле, при всей его широте, нет сознания более узкого, чем сознание французов. Что бы они там ни говорили и как бы ни верили в то, что говорят, но и сегодня, как и во времена Вольтера, они в глубине души продолжают считать Шекспира

варваром. Прочтите Золя, Фаге, Леметра, внимательно их прочтите, и в первую очередь прочтите Тэна — француза, может быть больше всех потрудившегося над расширением своего кругозора; сравните то, что он пишет о Карлейле, Вальтере Скотте, Диккенсе, Вордсворте, с тем искренним энтузиазмом, который вызывают у него *Gaulois*¹ Лафонтен, Расин, Кондильяк. Но это приводит нас к другой теме: пагубному и почти безраздельному влиянию французской литературы на литературы американского континента. Прежде в моде был Гюго, ныне — «Меркюр де франс». Что ж, если вам нужны переводы, то «Иносенсия» Таунея, конечно, лучше невыносимой «Белкис» Эуженио де Кастро, от которой за версту несет библиотечной пылью, замешенной на лампадном масле, и *затертым до дыр* ориентализмом.

Существует, разумеется, космополитическая поэзия, поэзия вне нации, религии, определенной культуры, вне языка — не знаю, разве что на эсперанто? — как существуют тепличные цветы, прекрасные, как настоящие, и даже благоуханные. Я не отрицаю ее, избави бог! Но такая поэзия живет лишь в тени другой, предоставленная самой себе, она погибла бы тотчас, потому что она бесплодна. Она — как побег культурного дерева, привитый к дичку. Но остережемся причислять к космополитическим явления специфически французские, в большей или меньшей степени несущие на себе печать вырождения!

Складывается впечатление, что некоторые американцы как будто бы стыдятся предстать перед миром такими, какие они есть, словно боясь, что их примут за редких зверей, за каких-то неведомых птиц — предмет минутного любопытства, развлечение для зевак, — а ведь именно так ведут себя парижские критики, когда в погоне за экзотикой снисходят до того, чтобы остановить свое внимание на иностранце, на варваре. С другой стороны, густонаселенность наших городов и разреженность сельского населения приводят к тому, что многие аргентинские писатели, выросшие в городе, впадают в урбанизм. Но насколько глубже, человечнее и поэтичнее этих сочинений, с их рафинированными персонажами и декадентскими изысками, настоящая креольская литература, литература народная!

Следует оговориться, что «народная» литература совершенно не обязательно значит «написанная простонародным языком». Вот что говорит по этому поводу Пайро в уже цитированном прологе к «Рожденному в горах»: «Чтобы создать национальное произведение, писателю не обязательно пользоваться местным просторечием... Описания природы и действия, картины чувств и страстей не требуют элементов, чуждых литературному языку, пока речь идет о вещах просто своеобразных, а не единственных в своем роде, и, напротив, проявляют больше блеска, завершенности и силы, если для их создания послужил совершенный инструмент,

¹ Галлы (франц.).

отточенный вековым употреблением». Таким языком рисует нам Легисамон в своей книге «Рожденный в горах» жизнь родных просторов — настоящим, текучим, чистым, литературным (в лучшем смысле этого слова) кастильским языком. Я знаю, я хорошо усвоил это: лишь из чистого и природного сока виноградной лозы, взращенной под ветром и солнцем, могут получиться благодаря кропотливым и долгим процессам декантации и брожения изысканные и редкие вина, а грубое пойло, которым веселят себя пьянчуги в тавернах и пультериях, — просто спирт, разбавленный краской, тошнотворное зелье. И я не забываю, что Шиллер в прекрасной своей «Пуншевой песне» назвал искусство «даром небес». На что же способно оно в этом мире? Искусство может сделать живое более живым, но не может ни дать жизнь мертворожденному, что бы там ни говорили, ни воскресить из мертвых; оно может сделать Ахилла из Мартина Фьерро, но не из *гомункулуса*, выведенного в реторте; оно очищает и облагораживает сок виноградной лозы, но не производит шампанское, херес или портвейн из простых элементов в лаборатории путем химического синтеза или при помощи реактивов. А нас хотят одарить «илиадами», созданными в лаборатории из простых элементов путем литературной химии при помощи реактивов космополитизма. Куда ближе к «Илиаде» «Мартин Фьерро»!..

Не знаю, есть ли у вас оригиналы, спешащие вслед за Д'Аннунцио воспеть «божественного Цезаря Борджа», имея в виду известного тирана итальянского Возрождения, но тиранов — а ведь и морально уродливое может стать предметом искусства, — тиранов, которые так и просятся в герои драмы, американская история знает предостаточно, и таких, что заткнут за пояс и Медичи, и Борджа, и Сфорца. Богата она также героями и патриотами. Разве Парагвайская война не достойна лиры Гомера?

Похоже, впрочем, что предмет этот неисчерпаем, так что опустим занавес — для первого раза, думаю, достаточно.

1912

УЛЬТРА

(Манифест молодых писателей)

Мы, нижеподписавшиеся, молодые. Мы начинаем свой творческий путь, мы верим в себя и в то, что будущее принадлежит нам. Поэтому мы считаем нужным заявить о своем стремлении к новому искусству, которое сменило бы последнее достижение словесности — так называемую литературу двадцатого века. Мы требуем кроме того, чтобы нас заметила пресса.

Почитая то, что сделали крупнейшие представители литературы нового века, мы предполагаем пойти дальше их — первенцев

нового искусства. Мы заявляем, что нужен ультраизм, и зовем к сотрудничеству всех молодых испанских писателей.

Литература наша должна обновиться, она должна превзойти самое себя, как будто бы превзошла себя наша научная и политическая мысль. От литературы—к ультралитературе!

Слово «ультра» станет нашим лозунгом, а наш символ веры вместит все тенденции, лишь бы они стремились к новому. Пусть позже эти тенденции сформируются и определятся, они могут даже размежеваться. Для нас пока важно одно: призвать к обновлению и сообщить об основании журнала, который так и будет называться—«Ультра» и печатать станет только новое.

Молодые писатели, выйдем на волю и заявим твердо, что мы хотим превзойти наших предшественников!

Хавьер Боведа
Сесар А. Комет
Гильермо де Торре
Фернандо Иглесиас
Педро Иглесиас Кабальеро
Педро Гарфиас
Х. Ривас Панедас
Х. де Арока

1919

ГИЛЬЕРМО ДЕ ТОРРЕ

УЛЬТРАМАНИФЕСТЫ

Эстетика ультраизма

1. Я сам
Ты сам
Он сам

Так, отринув множественное число, станем читать молитву Ячества.

Единственные

Невписанные

Неповторимые

А главное—упорно держащиеся за свое «Я», которому нет и не будет равных.

Тщеславие, скажете вы? Нищезанятие?

НЕТ

Поклонение самому себе? Антропоцентризм?

Быть может.

И твердая, убеждающая вера в гордыню, которая призвана осветить и оплодотворить путь молодого и творческого ячества.

2. Я

сам себе причина

сам себе критик

сам себе предел

На пороге славных деяний, которыми чреват ультраизм, я утверждаю

высоту и незаменимость ЯЧЕСТВА

которое было и будет первой из духовных добродетелей новатора и бунтаря.

Тем самым я выправляю уклонения и ошибки некоторых глашатаев авангарда—скажем, Альбера Глеза в его размышлениях «Du cubisme et des moyens de le comprendre»¹,—которые хотят объединить разрозненные, но родственные дерзания и потому ратуют за коллективное искусство, исключающее личность.

Нет! Будем строить многоличностное искусство, обращенное ко всем и вбирающее в себя мощь всех витков современности, но сохраним и возвеличим долю каждого творческого «Я»! Зачем пренебрегать светоносной силой неповторимых, мятежных дарований, которая лишь увеличит энергию могучего культа собственной личности?

Тайна умозрительных открытий, ключ к ним и к свежим эстетическим мерилам, порожденным лучшими умами,—в предельном возвеличении единственной, исключительной личности; в рождении, росте и вызревании именно этого Я, запечатленного славной печатью неповторимости и неотторжимости. Оборвав пуповину былых «влияний» и влекущих вспять реминисценций, должен родиться ТЫ САМ, несущий весть другому.

Мы похожи друг на друга, мы близки, темпераменты наши кровно связаны, но сквозь единство это незаметно проходит черта, разделяющая личные, неповторимые оттенки заведомо свободной мысли.

Ячество! Торжество «Его» над аморфной пошлостью уравниловки. «Его», живущего в могучем ритме духовного избранничества.

3. Ячество—высший синтез всех родственных течений, которые наперебой пытаются овладеть доблестным бастионом духовного авангарда.

Потому осознающая себя, исполненная жизни личность больше всего на свете хочет одного: самобытности.

Нам особенно близок герой, который мучительно тщится разгадать тайну собственного Я. Так, Пер Гюнт у Ибсена, остановившийся в сомнении, как герой сказки, перед загадками Великой Кривой, хочет вывести у этого египетского сфинкса тайну своего «я», растворившегося и распавшегося, пока он, словно во сне, бродил по жизни кривыми путями.

Могучий Уолт Уитмен, вобравший в себя и возвестивший миру биение толп, славит в «Песне самому себе» неповторимые доблести своего громоподобного Я, умножившего то, что дано

¹ «О кубизме и как его понять» (франц.).

ему при рождении, и с дивной легкостью выражающего себя в космических частицах.

Мне кажется, своеобычность — не в том, чтобы высветить видимым светом новые горизонты прекрасного. Она — внутри нас, когда проясняется наш бодрствующий разум, мы порожаем ее произвольно и вне разумно. Ее приуготовляют долгие размышления, словно в сознании нашем творят свое тайное дело железы внутренней секреции. И выйдя наружу, своеобычность творит новые структуры, ставит небывалые цели, пролагает нехоженные, невиданные пути сквозь мглу запредельных просторов.

4. Но как определить и очертить, чем ценны, чем неповторимы, неотъемлемы и врожденные самовыражения художника или писателя-новатора? Как различит он драгоценный камень самобытности среди свойств и дарований, которые есть у него, но не у него одного?

А вот как, друзья мои! Озирайтесь вокруг, глядите сквозь косную толпу, прикладывайте ухо к бесстрастным сердцам и непроницаемым лбам. Вы услышите глухой ропот непонимания или предвзятого презрения к тому, что мы творим. Но вот кто-то протянет руку, вытянет палец, ткнет в какую-то фразу и предъявит нам конкретный упрек.

Тогда, минуя обиду, радуйтесь странной радостью и кричите: вот оно, ваше и только ваше «я»! Палец невежды, движимый злобой или пошлостью, сурово карает мою фразу и тем высвечивает ее и обнаруживает ту самую особенность, то еще небывалое, что отличает именно меня и, преломляясь в сознании рядового читателя, вызывает его невысказанное негодование. «Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi»¹, — мудро советует нам Жан Кокто в «Петухе и Арлекине», молитвеннике авангардиста. Кокто дает нам мерило нашей самобытности, — ведь ей ни за что не пробиться сквозь кожу заурядного человека. И впрямь, читатель наш, слушатель или зритель — над книгой стихов, в концерте, в театре — непременно проявит недовольство всем, что не впишется в принятые нормы, в дурацкие условности и прочные привычки. Следя за его круглой физиономией, мы обнаружим то, что у нас самобытно, — оно выйдет за рамки его понимания...

Ты нетерпеливо перебил меня, мой почтенный читатель. Нет, в этом откровенном признании я не играю парадоксами; я ни в малой мере не смеюсь над твоим сословием и не желаю ему зла. Ненависть тупицы и равнодушие литератора всегда обрамляют у нас чертой молчания и презрения неповторимые и самобытные сокровища, которые несут стране посланцы новых поколений. Так случилось и с нами, ультраистами, когда мы, порвав пуповину, дерзновенно возвестили о себе.

5. Мучительно ощущение одиночества и несвободы, когда ты страдаешь от избытка своеобычности. Но в то же время как

¹ Взрасти то, чем тебя попрекает читатель, ибо это — ты (франц.).

прекрасно, что ты вознесен над окружающей заурядностью, чужд ей и непонятен! Только вера в свою высоту, только избранность, только упоение своим «я» поддержит нас в благородном и тяжком одиночестве. Только они помогут нам бесстрастно глядеть, как скопища паясничавших павианов, перепевая старомодные пошлости, красуются на низкопробных выставках псевдолитературы, тогда как мы обречены на одиночество и безвестность. А все же теперь и у нас, порождающих пламенную поэзию будущего, есть свои радости, и будут еще!

6. Так примемся же, братья мои и поэты, исповедовать единственную религию ячества! Доведем до предела наши особенности и возможности, вознесем их над серостью, царящей вокруг, выйдем за пределы заурядности.

Провозгласим же ЯЧЕСТВО—вершину, куда стремятся все пути авангарда! Сольем воедино наши голоса! Пусть наш вещий клич прорвет нетронутую пелену небес.

Призыв к богохульству

Отрицание — начало сомнения.

Сомнение родит мятеж разума.

Из вихря тайны властно встает Новый Человек и доблестно противоборствует чуждой среде, отдаляясь от нее или против нее бунтуя. Последнее содроганье мятежного страха, разряжаясь словом, дарит миру жестокие, кощунственные стихи.

Мы, ультраисты, высадились на левый берег. Рубеж позади. Преисполненные разрушительного пыла, мы хотим все преобразить, очистить и строить заново в светлом, как заря, порыве (об этом читайте мою «Вертикаль»). Мы, авангард будущего, чувствуем, как возникает новый мир, новый простор. Но пока еще длится трудный предутренний час, нас гонят и осмеивают, а мы отвечаем сокрушительным отрицаньем, резко отделяя себя от врага.

На том берегу спит смертоносным сном тяжкая глыба — подслеповатая, слабоумная публика. Поймите правильно эту брань — к туманному понятию публики, к этой низкопробной массе, я причисляю ради вящего пренебреженья замшелых поставщиков царящего ныне лжеискусства, жуликоватых сутенеров, бесстыдно скрывающих свое бессилие, прелюбодействующих со старухой по имени Академия или в мазохистском раже отдающих себя на растерзание похотливых покровителей. Поистине гнусно унижение, в котором прозябают пошлые прислужники тайных пороков. Книги их, картины и стихи вконец сбивают людей с толку, читатель и зритель видит все хуже и рьяно противится нашему всеобновляющему вторжению. Допотопные чудища тем временем обмениваются тайными знаками, стремясь разъярить толпу и покончить с нами. Но мы смутим их, хохоча, срывая с них личины, побивая камнями смеха их благоглупости.

Да, пора высказать все: мы, презирающие прежние проповеди,

вводящие новое в жизнь, готовы орать даже то, «чего не говорят об искусстве», как блестящий автор дадаистских памфлетов Рибмон-Дессен. Мы обнажаем заразу и застой почитаемого всеми слабоумия. Говорим правду в лицо. Бьем наотмашь, бичуем словом. Рвем в клочья запреты и ханжеские умолчания трусливых лицемеров. Мы не стесняемся, когда надо поскорее открыть истину; мы не гнушаемся сортирным лексиконом, когда надо вскрыть тайные пороки или «духовные добродетели», присущие заурядности: врожденную трусость, патологический образ мысли, унаследованные от предков залежи заблуждений.

Слушайте и содрогайтесь, словно это каркает вещий ворон: все гниет, все истощено до смерти! Официальная жизнь и привычные ритуалы — лишь призраки, заражающие трупным ядом. Рядом громоздятся горы ни мертвого, ни живого. И мы должны также ненавидеть все, что предлагают отсталые поборники полумер. Их пресную всеядность вполне удовлетворяют те, кто ловко балансирует между замшелыми пошлостями и сверхновыми откровениями. Но им противны наша тяга к свободе и наши явные успехи, они обвиняют нас в ереси, зовут смутьянами, лженоваторами и вопят, что творчество наше темно и непонятно.

Окажу им честь, опровергая одно за другим их нелепые обвинения. Мы смутьяны и ересиархи? Конечно, как же иначе, благодарим за комплимент — мы польщены им так же сильно, как разъярены бессчетные невежи — писаки и трусы-мещане, трясущиеся над своим добром и сожителями. Мы злорадно смеемся, ибо в подлинности нашего всеобновляющего творчества сомневаются слабые духом, жалкие создания, которые, вообще-то говоря, собравшись с силами, могли бы прыгнуть через голову и понять хоть что-то, если б не долгие годы бесплодия и застоя. Им кажется, что они-то и есть истинные поборники нового, тогда как на самом деле они тормозят все новое, страдая неизлечимой отсталостью.

На третье обвинение я отвечу подробней. Да, есть невежественные и темные читатели, которым застит взор собственная заурядность; именно они и упрекают нас в том, что мы пишем непонятно, что теории наши сложны и запутаны, а попытки выразить невыразимое неизвестно к чему ведут. Точно зная, какому пороку зрения мы обязаны этими укорами, я злорадно усмехаюсь, а порой довожу до предела присущие нам лаконизм и игру словом, чтобы перед ними мелькало, словно в кинематографе, как можно больше образов, новых по самой своей структуре. Однако на самом деле язык ультраистов предельно прост по сравнению с тягучей жвачкой — усладой извращенного вкуса.

Нужно безжалостно резануть по живому, чтобы понять, почему публика не может ни разглядеть, ни принять свалившихся ей на голову нововведений. Если бы я описал, во что публика верит и что думает, получился бы трактат по психологии чудищ. Грозный дракон, страшный спрут, зверь, не ведающий зла, — вот

в каких образах предстала бы публика, как она есть. Врожденное невежество, которое в своем высокомерном дендизме прозрел Уайльд, необоримая приверженность старому, верность обычаю искони присущи публике — их ничем не сломишь. А невыносимей и занятней всего то, что публика непременно спешит утвердить и высказать свой (как она его пышно называет) «критерий». Неужто у этого убогого скопища есть свой критерий, свое мерило ценностей? Вопрос риторический; мы в это не верим и заявляем прямо: публика всегда враждебна новому, она держится за свои предрассудки, противится всякому неожиданному вторжению, всему непохожему на принятые нормы. Никакого критерия у нее нет, в чем она и расписывается, стараясь удержать и усилить привычный застой, заповеданный предками. Быть может, когда-то ценности эти и были ценны, но время их миновало; теперь они, как стена, преграждают путь очистительной лавине поколений, несущих новое.

Однако прямое противление легче вынести, чем претензии публики на роль непогрешимого судии. Как я говорил, новые творения и новых творцов, выходящих за пределы нормы, упрекают в том, что те непонятны, недоступны уразумению заурядности. Конечно, иногда мы намеренно отъединяемся, чтобы достигнуть чистоты идей или небывалой новизны самовыражения. Тупая публика этого не приемлет, упорно называя темным то, что стремится к предельной ясности, присущей высокому духу, к которому мы и обращаемся. Но как сказал Лотреамон в своих «Стихах» — «непонятного нет». А Ницше, предваряя многих теоретиков символизма, подтверждает эту мысль: «Желает ли творец, чтобы его понял любой? Тонкий и наделенный вкусом поэт находит своего читателя, когда хочет найти. Выбирая его, он охраняет себя от «остальных». Отсюда и происходят все тонкие особенности стиля: они отдаляют, создают зазор, запрещают вход непосвященным и открывают его тем, кто умеет слышать». Точные и ясные эти слова оправдывают эстетическую позицию поэта, стремящегося в чистой высоте самовыражения и символической замкнутости встать над уровнем повседневности. Однако я, как и Гегель, полагаю, что «надо понимать непонятное».

Но сейчас нам ни к чему эти оговорки. Мы создаем искусство, нацеленное в будущее, но средства наши просты и первичны. Потому ли, что мы действительно хотим обратиться к массе, освобожденной от привычных пороков? Нет, скорее, мы хотим поднять ее на высоты эстетических абстракций. Уже Оскар Уайльд сказал, в чем тут разница: «Искусство не может стремиться к тому, чтобы все его понимали. Публика, как это ни трудно, должна подняться к искусству». Не утрачивая высоты, люди искусства втянут нового читателя и зрителя в круг своих воззрений.

Но чтобы добиться такого сближения, надо преодолеть несколько препятствий. Прежде всего, не совпадают основные

понятия. Те, кто мнят себя знатоками, верят еще в сусальное Искусство с большой буквы, отводя ему то священное место, которым некогда наградили его допотопные жрецы. Нам же, ультраистам, совершенно чужды эти восторги. Мы сводим искусство на землю, лишая его и ложной запредельности, и официального статуса, без которого его не мыслят пресмыкающиеся чудища. Кроме того, мы свободны от того цехового чувства, которое, словно список служащих, держит вместе целые поколения тупых и забитых людей. Наперекор смехотворной пошлости мы вносим в литературу новые мотивы, порожденные жизнью и техникой. Новое чутье помогло нам открыть их, и мы облакаем их в новую форму, выводя за пределы плоской реальности.

Сметая с пути соглашательскую неподвижность, мы противопоставляем ей могучий и молодой девиз «Ультра», как противопоставляют дадаисты свое *rien*¹ пустозвонству и пошлости официального искусства. Конечно, это выводит из себя бессильных старцев, прозябающих в трясине компромиссов.

Кампания набирает силу, стремится все сокрушить и громко это возвещает. Ретрограды тщетно обороняются, пытаются преуменьшить и принизить наш перешедший все пределы порыв. Мы же усмехаемся, глядя на этих мертвецов, и идем своим путем.

Дабы окончательно утвердить наш разрыв, я предлагаю слить воедино все мятежные действия и злые насмешки и призываю моих сотоварищей к кощунству. Очистим воздух бранным словом, очень уж навоняли! Хватит с нас похабных фарсов, в которых еще подвизаются мнимые свободолюбцы! Заявим прямо о том, что мы — дикари, что мы ни от кого не зависим и защищаем лишь пыл, искренность и своеобычность! Пронзим пространство богохульной бранью:

Проклятье искусству, поработенному кровожадной публикой!
нелепым «высшим ценностям»!

и т. д., и т. п.

Всю эту и прочую брань вы — учителя действенного богохульства — должны изрыгать стройным слаженным хором.

1921

КАТАЛОНСКИЙ АНТИХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МАНИФЕСТ

Не ищите в этом манифесте вежливости. Ее не будет. Бессмысленно спорить с теми, кто делает нашу культуру, которая ничего не может дать искусству, хотя

¹ Ничто (франц.).

немало дает в других областях. Соглашательство или уговоры ведут лишь к тому, что ценности смещаются или вовсе исчезают, дышать становится нечем, и распространяется зараза. Пример: «Новый журнал». Непримируемая вражда, напротив, четко определяет ценности и взгляды и очищает воздух.

мы	не приводим доводов
мы	не разводим лирики
мы	не плетем словес
мы	не мудрствуем
	В защиту наших идей
мы	объективно излагаем факты
	и больше ничего
мы спасаем	тех, кто пока не заразился.
мы знаем	что не скажем ничего нового.
	Однако мы убеждены, что именно
	наши взгляды — основа того ново-
	го, которое уже есть, и того ново-
	го, что может родиться.
мы живем	в новое время, полное неожидан-
	ной красоты.
Техника	перебунтовала мир.
Безвестные	противостоящие искусству, каж-
массы	додневным трудом утверждают
	вместе с нами новую эпоху, ибо
	живут в лад со своим временем.

ФОРМИРУЕТСЯ ПОСТТЕХНИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ ДУХА

Писатели	наших дней создали новое искус-
и художники	ство, созвучное этому состоянию
	и своей эпохе.

ОДНАКО ЗДЕСЬ ПРОЗЯБАЮТ, КАК ПРОЗЯБАЛИ, И НЕ ЧЕШУТСЯ

Культура	сегодняшней Каталонии никак и
	ничем не питает радости наших
	дней. Она опасна, фальшива и
	обманчива.

МЫ СПРАШИВАЕМ КАТАЛОНСКИХ ИНТЕЛЛЕКТУАЛОВ

что принесло вам учреждение, названное именем Берната Метже, если вы путаете античную пластику с балетной классикой?

Мы утверждаем	что спортсмены ближе к духу
	Греции, чем наши интеллектуалы
Мы утверждаем	что спортсмен, не тронутый зна-
	нием и не ведающий художеств,

Для нас	лучше поймет современное искусство, чем подслеповатые умники, отягченные ненужной эрудицией
Мы напоминаем	Греция жива в чертеже авиационного мотора, в не претендующей на красоту фабричной спортивной ткани, в американском футболе
Мы свидетельствуем	что театр умер для многих, если не для всех
НО	что нынешние концерты, диспуты и спектакли все больше отдают затхлостью и скукой, молодежь обращает свой взор к новому, дарящему силу и радость
есть	кинематограф
есть	стадион, бокс, регби, теннис, словом — спорт
есть	нынешняя народная музыка, джаз и новые танцы
есть	выставка автомобилей и аэропланов
есть	пляж и мяч
есть	конкурсы красоты под открытым небом
есть	демонстрация мод
есть	голое тело в электрическом свете
	мюзик-холла
есть	современная музыка
есть	автогонки
есть	выставка современной живописи
есть	блистательные детища инженеров и великолепные лайнеры
есть	современная архитектура
есть	удобная утварь, современная мебель
есть	современная литература
есть	новая поэзия
есть	новый театр
есть	граммофон — машина, хоть и небольшая;
есть	фотоаппарат, тоже небольшая машина
есть	газеты с самыми полными и новыми последними известиями
есть	энциклопедия с несметным количеством знаний
есть	наука в полном расцвете сил

есть	критика, осведомленная и основанная на фактах
есть	и т. д., и т. д., и т. д.
есть	наконец, недвижимое ухо того, кто не слышит шороха справа.
Мы отвергаем	выжимающие слезу патриотические благоглупости из пьес Гимера.
Мы отвергаем	худосочные сантименты, которые нам предлагает «Орфео Каталá» в виде народных песенок, опохабленных на потребу тех, кому чужда музыка, и в собственных сочинениях. (Утешимся мыслью об американском хоре «Ревеллерс».)
Мы отвергаем	полное отсутствие юности в наших юнцах.
Мы отвергаем	полное отсутствие дерзости и смелости.
Мы отвергаем	страх перед необычным поступком или словом, боязнь показаться смешным.
Мы отвергаем	полный произвол тех, кто толкует о нынешнем и былом искусстве.
Мы отвергаем	молодых художников, пишущих под старину.
Мы отвергаем	молодых литераторов, пишущих под старину..
Мы отвергаем	изысканную архитектуру.
Мы отвергаем	изысканный интерьер.
Мы отвергаем	тех, кто живописует прекрасные виды.
Мы отвергаем	современную каталонскую поэзию, слепленную из самых захватанных банальностей в духе Маргальо.
Мы отвергаем	художественную отраву типа «Жорди», предназначенную младенцам (дети прекрасно поймут и легко полюбят Руссо, Пикассо, Шагала).
Мы отвергаем	психологию девочек, поющих слащавые песни.
Мы отвергаем	психологию мальчиков, поющих слащавые песни.
ПУСТЬ НАС ЗАЩИТЯТ И ПОДДЕРЖАТ ЛУЧШИЕ ЛЮДИ НЫНЕШНЕГО ИСКУССТВА, ПРИНАДЛЕЖАЩИЕ К САМЫМ РАЗНЫМ ШКОЛАМ:	

Пикассо, Грис, Озанфан, Кирико, Хоан Миро, Липшиц, Бранкузи, Арп, Ле Корбюзье, Реверди, Тристан Тцара, Поль Элюар, Луи Арагон, Робер Деснос, Жан Кокто, Маритен, Рейналь, Андре Бретон и другие.

Сальвадор Дали
Луис Монтайа
Себастьян Гаш

1928

САЛЬВАДОР ДАЛИ

ФОТОГРАФИЯ—СВОБОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО ДУХА

Кристалльная объективность маленького фотоаппарата—беспристрастный хрусталик—стекло подлинной поэзии.

Рука человека уже не вмешивается. Хрупкая гармония физики и химии. Чувствительная пластинка, ловящая самые тонкие детали.

Сама экономичная структура этого точного и совершенного механизма свидетельствует, что его поэтическая деятельность радостна.

Легкое смещение, едва уловимый наклон, верно угаданное расстояние—а все затем, чтобы, повинаясь теплым кончикам пальцев и никелированной пружине, выпорхнули из чистой хрустальной объективности стекла тридцать шесть новых, исполненных духовности взглядов на мир и сорок импульсов вдохновения.

Когда рука не вмешивается, дух начинает постигать, что отсутствие неточных касаний пальцев—благо; вдохновение освобождается от ремесленного навыка, доверяется только бессознательному расчету механизма.

Новая манера творчества духа—фотография—наведет наконец необходимый порядок в фазах поэтического производства.

Доверимся новым средствам фантазии—они рождены естественными объективными смещениями пространств и масштабов. Только придуманное лишено оригинальности. А чудо свершается с той же непреложной точностью, что и банковские операции. Дух—дело особое...

Удовлетворимся же чудом, свершенным в мгновение ока: раскроем глаза и будем, схватывая все на лету, учиться истинному видению. Закрывать глаза—значит воспринимать отзвуки внешнего мира антипоэтически. Анри Руссо видел лучше импрессионистов. Вспомним, что они смотрели, полузакрыв глаза, и ловили лишь музыку объективного, единственно способную просочиться сквозь их полусмеженные веки.

Вермеер Дельфтский—явление другого рода. В истории виде-

ния его глаза—это случай максимальной честности, не избежавшей, однако, соблазнов игры света. Ван дер Меер, новый святой Антоний, сохраняет предмет в неприкосновенности с подлинно фотографическим вдохновением—так проявляется его смиренная и пылкая деликатность.

Умение видеть—это вообще новая система измерения духовных пространств. Умение видеть—это нечто вроде изобретения. А есть ли изобретение безупречнее, чем анестезирующий взгляд четко видящего глаза, глаза, лишённого ресниц и цейсовских стекол—дистиллированного, пристального, не зянутого розовой пленкой конъюнктивита.

В наш век, когда живопись все еще топчется в области проб и ошибок, фотоаппарат мгновенно дает практические результаты. Фотография с неиссякаемой фантазией осваивает формы новых предметов, которые на плоскости полотна остаются всего только символами.

Глаз объектива придает очарование холодной белизне умывальника, передает тягучую дремоту аквариума, проникает в сердцевину хрупких суставов электроизмерительных приборов—его магия поразительно точна. А в живописи—иначе, и если ты хочешь изобразить, например, медузу, то тебе совершенно необходимо нарисовать гитару или арлекина, играющего на дудочке.

У фотографии—новые возможности, рожденные самой ее природой.

Вспомните фотографию Ман Рея—портрет несчастного Хуана Гриса в ритме банджо. Задумайтесь над его новой естественнейшей манерой, ведь она—результат всего-навсего точного технического процесса, результат лучезарного созидания фотоаппаратом!

О фантазия фотографии! Она удачливее и проворнее мутных процессов подсознания!

Простое изменение масштабов вызывает необычные ассоциации и реальные—вы о них и не подозревали!—анalogии.

Четкий портрет орхидеи и разинутая тигриная пасть на фотографии предстают в интимном единстве, а солнце тысячью бликов играет в анатомии мышц гортани.

О фотография, ты схватываешь тончайшую, не подвластную контролю поэзию!

В огромном, блестящем глазу коровы сферически преломляется уменьшенный светлый пейзаж в духе постконструктивизма—он точен до пятнышка на небосклоне, где плавают миниатюрные светящиеся облачка.

О новые предметы, с блеском поданные фотоплакатами торговой рекламы!

В новые механизмы—свежие, как роза,—приносят не растраченное покуда тепло своего металла в дар весеннему эфиру фотографического творчества.

О фотография, свободное творчество духа!

ПОЭЗИЯ СТАНДАРТА

«...поэзия фактов сильнее. Предметы, которые что-либо значат и талантливо, со вкусом скомпонованы, становятся поэтическим фактом».

Ле Корбюзье-Сонье

Мы уже имели случай сказать: умение видеть — это совершенно новая система измерения духовного пространства. Ле Корбюзье в работе «Глаза невидящие» неоднократно пытался, следуя гибкой, первозданной логике «*Esprit Nouveau*», раскрыть нам глаза на простую и волнующую красоту волшебного индустриального мира, красоту техники. На красоту этого новорожденного мира, совершенного и девственного, как цветок. Подавляющее большинство, а в особенности художники и обладатели пресловутого художественного вкуса — люди с беспорядочным внутренним миром, противящимся всякой логике, — до сих пор шарахаются от веселой и четкой ясности уникальных предметов эпохи бесспорной гармонии и совершенства.

Тончайшие механизмы и телефонные проводки таятся под уродливым платьем мадам Помпадур. Робкая нежность черных и красных цифрочек электрического счетчика, чья жизнь, пульсируя, трепещет в кровеносном проводочке, тоже упрятана в безобразный вычурный резной шкаф. Если только вообще счетчик не загнали в затхлый угол под паутину!

Телефон, унитаз с педалью, белый эмалированный холодильник, биде, граммофон — вот предметы, полные истинной и первозданной поэзии!

Асептическая, антихудожественная и ликующая точность — вот дистиллят чудесной технической эпохи, когда впервые в истории человечества само количество стандартных изделий (а это — результат экономной и строго практической логики) стало залогом их совершенства. А так называемый художественный вкус в порыве унылого идиотизма подменяет их предметами, лишенными всякой поэзии, смысла и формы, не годными ни на что! Вместо стандарта нам подсовывают кладбищенскую гниль и рухлядь — след эпох, растраченных впустую. Доколе же рыться в похоронном хламе антикварных лавок? Это, наконец, негигиенично.

О волшебный мир техники! Металлические приборы, в чьем лоне ночь неспешно переливается в плоть, стебель, море, звезду...

Если поэзия — любовное сплетение возвышенно дальнего с абсолютно ему чуждым, то никогда прежде луна не сочеталась так интимно с водой, как сочетается теперь с никелированной физиологией механизма и с сомнамбулой-пластинкой, вертящейся на граммофоне.

О антихудожественный мир торговой рекламы!

Как чудно зовет он нас погрузиться в океан неведомых вещей: серебряная резина шин, гладь ветрового стекла, сладостный вкус дурманных сигарет в пачках цвета губной помады, чехол для биты, россыпь мармелада всех расцветок, пакетики с чаем высших сортов. А еще—новейший агрегат с фотоснимками, поясняющими тайну его устройства, и целая вереница вещей самых разных размеров; игра света в извивах громадной окаменелости на спине махонькой улитки—такой огромной на фотографии. Туфли размером в целую страницу—высшее качество, игра ритма кривых и касательных, калейдоскоп материалов и поверхностей—гладких, замшевых, лакированных, пестрых. Ясные, холодные, исполненные смысла блики—символы выразительных объемов, точные метафоры физиологии ступни. Чудесны фотографии туфель—они поэтичны, как самые волнующие творения Пикассо.

Типографская ипостась торговой рекламы диктует строгую последовательность существенных и логичных ракурсов—таков гибкий союз фотографии и полиграфического искусства: ритм передан в шрифтах и красках, музыка видима, калиграмма рождается подсознательно, инстинкт рискованно сливается со всеобщим здравым смыслом. О антихудожественное типографское искусство промышленной рекламы, окрыленное и пластичное! Неиссякаема даруемая им радость!

Что в сравнении с ним жалкая художественная реклама! Невнятная, путаная, она не способна пробудить какие-либо чувства, восхваляя вещь, не имеющую отношения к реальности. Грубый символизм, уродливая пластика.

А ведь и такая реклама подделывается под современное искусство! Но тем не менее остается поверхностной, убогой карикатурой на кубизм. Кубизм—дитя эпохи, он слит со своей эпохой. Но не имеет касательства к тому смехотворному влиянию, которое оказывает его живописная форма на мелкие снобистские умишки.

Современность—это не картины Сони Делоне и не «Metropolis» Фрица Ланга. Это спортивный костюм анонимной английской фабрики. Это кинокомедия, тоже анонимная, из разряда пресловутых дешевок.

Сегодняшнее декоративное искусство—это не керамика, не мебель, не кубистические аппликации. Это—английская курительная трубка, это прибор, определяющий качество стали. А также прибор из алюминия и красной резины, откуда, не торопясь, выбухает пластинчатая слюда гениталий и пробивается, чтобы цвести, дрожащее медузообразное растение.

Стакан сделан из стекла.

Пленка «Кодака» запеленута тщательно, как египетская мумия, и запятана в сумрак чувствительных рамок.

Новую—высшую—ценность получают любые вещества, впервые познав в совершенных механизмах безупречную завершен-

ность. Сияя полировкой, едва сойдя с конвейера, неведомый механизм самолюбиво и робко шевелит суставами—образцами совершенной конструкции—и дарит нам свою поэзию.

Можно ли быть до такой степени слепым, чтобы не замечать одухотворенности и благородства предмета, прекрасного самого по себе, прекрасного своей уникальной, утилитарной и гармоничной структурой, свободной от украшательства, всегда потакавшего наиболее диким и отсталым инстинктам?

Как чудовищен путь украшения, оскверняющего стеклянный стакан или белую тарелку!

Как отвратителен декоративизм! В смехотворных витринах—приютах пыли—красуются убогие плоды мертвого труда: разукрашенные, ни на что не годные вещи.

Мерзкие поделки из эмали, кованого железа, тисненой кожи, печатки, камни, инталии. Рукоделие! Жалкие усилия возродить мертвые приемы и мертвую технику. Усилия обреченные, суетные, неуместные и бессмысленные.

1928

РЕЧЬ НА МИТИНГЕ В СИТЖЕС

Господа!

Покуда башмаки нам служат, мы их носим, когда же они стопчутся, мы их закинем на чердак и купим другие.

Почему не требовать того же от искусства? И если уж оно устарело и перестало служить нашим чувствам, вышвырнем его на чердак. Пусть принадлежит истории.

Искусство, которое сегодня действительно служит нам и которое нам впору,—это, несомненно, искусство, названное авангардизмом или новым искусством. Древнее искусство любой эпохи было, будьте покойны, для своего времени новым и кроилось, как и сегодняшнее, по меркам и, следовательно, по законам гармонии тех людей, которые им пользовались.

Только что построенный Парфенон не был развалиной. Он стоял новенький, как наши автомобили, без патины и плесени.

Сколь ни велико наше уважение к усопшему родителю, пора выяснить: до каких пор мы будем волочь на плечах его труп, претерпевая все стадии разложения? Предадим же его наконец земле со всеми почестями и сохраним наилучшие воспоминания.

Было бы лучше, если б возвышенное чувство уважения к прошлому искусству и вообще ко всему, что уже относится к области археологии, не укоренилось в нас столь прочно. Ведь это оно велит нам благоговейно хранить все, оставленное предками. Сдуваем пылинки, молимся, бережем—до тех пор, пока гниль не пропитает собою все, сводя на нет и наш комфорт и репутацию цивилизованного общества.

Так расцветает культ нечистот. Что такое плесень? Это нечистоты, которые время копит на стенах, вещах, мебели и тому подобном...

И поклоняются—плесени! Нашим художникам нравится все, что отмечено рукой времени или антиквара—эдаким желтоватым мерзким оттенком, под стать штукатурке в подворотне, где мочатся мальчишки.

Наши художники обожают плесень, купаются в ней, их произведения уже рождаются заплесневелыми, как их души.

А если что-нибудь еще не покрылось плесенью или плесени маловато, ее изобретут или подделают: заполняют углубления в статуях фальшивой зеленью, тщательно воспроизведут патину, дробинками изрешетят мебель, чтобы она казалась изъеденной червями.

Наши художники—истовые почитатели нечистот.

Поэтому-то, когда у наших художников, поклонников руин, трупов и гнили—лишь бы отдавало археологией!—спросили, как поступить с Готическим кварталом Барселоны, им в голову не пришло, что логичнее всего для цивилизованного человека стереть с лица земли этот квартал, место, абсолютно негодное для жилья, смрад и стыд Барселоны!

Сохранять Готический квартал в его теперешнем виде—значит постоянно осквернять его; провести туда электричество и водопровод—значит искалечить громадные старинные окна. А все это вместе означает унижение и стыд. Ибо что же еще может вызвать вид гниющих грязных улиц—сточной ямы, где невозможно жить современному человеку.

По счастью, у нас есть фотография и кино: в их силах создать прекрасный архив всех высочайших археологических ценностей. И архив этот ближе к реальности, чем непосредственное созерцание этих ценностей сегодня.

В самом деле, фотография или фильм могут с абсолютной точностью при наиболее выигрышном освещении дать нам верное представление, скажем, о капители, расположенной в полной темноте на высоте около двух метров.

Чего бы не отдало человечество за полный комплект негативов и подробную ленту, где заснят только что отстроенный Парфенон! И в первую очередь—его жалкие останки.

Фидий предпочел бы руинам фильм. А наши художники—нет, они вцепились в руины, этот стыд прошлого. Они цепляются за то, что уже полностью разложилось и потому способно прошибить броню их грубого восприятия.

Мы хотим, чтобы на месте теперешних закоулков нашего Готического квартала встали новые светлые и радостные силуэты построек из железобетона.

Господа! Когда мы замечаем, что крестьянский сын предпочитает традиционному берету кепку и джемпер, мы восторженно предугадываем, что он вот-вот потянется к зубной пасте и

впервые переступит порог ванной.

Сознательная молодежь Каталонии должна сконцентрировать свои усилия в первую очередь на подавлении местного колорита и типа.

Местный колорит — это шаг назад, это антицивилизация. Японцы уже одеваются по-европейски, так порадуемся же этому!

А художники все еще восхищаются типичным, восхищаются любой печатью местного колорита. Им дорог тяжеленный кувшин, который девушки таскают на головах, от чего у них выпадают зубы; художники наши восхитятся даже водопроводным краном — если только он ржавый и торчит из фонтанчика, выложенного растрескавшейся, засиженной мухами плиткой, а потому наводит на мысль не о воде и не о кране, а о дантовой терцине!

Мы же, не склонные к гениальным идеям такого рода, любим сверканье никелированных кранов и фарфоровых умывальников с горячей и холодной водой.

Разве надо объяснять, что танцевать сардану в соломенной шляпе — кощунство, что сегодня этот милый танец — ярчайший образец аморальности, которой предается молодежь?

Господа, можно ли сегодня, в разгар XX века, питать иллюзии по поводу жизненной силы местного колорита?

Всем приверженцам цивилизации мы предлагаем:

I. Отменить сардану.

II. Бороться против всего провинциального, типичного, местного и прочее.

III. Презирать всякое сооружение, простоявшее более двадцати лет.

IV. Проповедовать, что настала эпоха конструктивизма.

V. Убеждать, что железобетон существует на самом деле.

VI. Что на самом деле существует электричество.

VII. Что гигиена требует ванны и смены белья.

VIII. Что облик должен быть чист, а не покрыт плесенью.

IX. Что надо пользоваться новинками современной эпохи.

X. Что художников следует считать препятствием для развития цивилизации.

Господа! Из уважения к искусству, из уважения к Парфенону, Рафаэлю, Гомеру, египетским пирамидам, Джотто объявим себя антихудожниками.

Когда наши художники научатся ежедневно купаться, заниматься спортом и стирать с жизни плесень, тогда и придет время беспокоиться о судьбах искусства. Только беспокоиться — иначе.

Наша эпоха поразительно антихудожественна. Сегодня чудеса творит не одиночка, а безликая толпа, не имеющая ни малейшего представления об эстетике, чуждая каким-либо художественным замыслам,—однако ее энергии и оптимизму позавидует любой художник. Инженеры и техники, конструкторы автомобилей и самолетов, паровозов и пакетботов создают все новые модели, в которых—каково бы ни было их предназначение—живет подлинная поэзия. Подлинная, ибо естественная: она возникла сама собой—ее не предваряла никакая художественная идея, всегда искажающая действительность.

В стороне от этой кипучей деятельности еще, правда, копошатся ошметки прошлого. Наряду со сдержанными интерьерами наших офисов, фабрик и мастерских—интерьерами, которые создают необходимую спокойную обстановку,—еще встречаются вычурные, перенасыщенные лишними деталями интерьеры—наследие приевшегося и давно изжившего себя барокко. В уличной толпе, где властвуют четкие линии английского костюма, среди людей, привыкших ежедневно бриться и мыться, шныряют еще без толку суесящиеся личности в какой-то рванине, а то и весьма потасканные субъекты с карабинерскими усами, шевелюрой на итальянский манер, лицом сутенера или хуже того—манекена с витрины, а то и вообще неизвестно что за люди—разодетые, вернее, разряженные в пух и прах подобно дикарям, они не одеваются, а украшают себя—отсюда их страсть к кольцу в носу, перьям на голове и немислимым жилеткам. Им под стать и люди искусства, обитатели грязных кварталов, откуда они выныривают—поражая наше воображение нечистоплотностью—с гениальной идеей в зубах. Художники эти находят пристанище в душных залах выставок и мастерских, неизменно пополняя собой ряды извращенцев и проституток,—и они-то еще пытаются соперничать с ясностью и естественностью мышления инженеров.

Наша эпоха поставила эти жалкие создания «вне закона»: только небольшая кучка одураленных, сама себя именующая «избранной публикой», принимает их всерьез, большинство же относится пренебрежительно. Они, следовательно, безобидны. Опасность в другом—и с нею надо бороться,—опасность в том, что искусство все еще влияет на некоторые уже упомянутые нами антихудожественные по своей природе виды деятельности; они иногда сливаются с искусством и теряют связь с реальностью. Я говорю о кино и архитектуре—двух видах антихудожественной деятельности, которым не удалось обойтись без художников.

Кино родилось в Америке и поначалу развивалось по своим специфическим законам, однако этот естественный процесс был

прерван, едва французские и немецкие корабли доставили в голливудские студии образчики европейской кинопродукции. И теперь американское кино, плененное искусством отживших свое, дряхлеющих наций, все более склоняется к сложным художественным трюкам, завезенным из Берлина и Парижа. Сам Чарли после первых самостоятельных шагов, после механического балета первых лент (только они чего-то стоят) заразился сентиментализмом и оказался великим художником—к вящей радости интеллектуалов старой школы. Остались, правда, еще Бестер Китон—сама будничность—и Гарри Лангдон, скромный цветок в тени. Да еще идиотские комедии вроде «Кадеты из Вестпойнта». Все остальное—искусство. Это Яннингс. Это Албада. То есть—индустрия янки под властью гниющего европейского искусства. Спасибо ему. А Европе? Европе не за что. Европа—это Дюпони, Мурнау, Фейдеры, которые задумали поразить Америку умением отрегулировать частоту киносъемки и техническими трюками. Ну, а авангардистское кино? А сюрреалистическое кино Ман Рея? Какой дикий гибрид—Ман Рей! Такой же гибрид, как звуковое кино! Но хуже всего все-таки искусство, искусство, искусство...

Что же до архитектуры... Дом, как утверждают архитекторы,—это устройство, предназначенное для обитания. Разумеется, это мысль не архитекторов старой школы, а современных архитекторов, логичных до мозга костей. Если дом—устройство, машина, почему бы не заняться домом инженеру? Машины—дело инженера, а не архитектора. Прежде, например, художник создавал карету, автомобили же создает конструктор. Почему бы не распространить это правило на архитектуру? Ведь как ни стремись к чистой архитектуре, абсолютно чистой она не будет. Так надо ли усложнять ясный и четкий замысел инженера эстетикой—этим совершенно бесполезным украшением? А Ле Корбюзье?—спросят нас. Ле Корбюзье вопреки его представлениям об эстетике, вопреки его «художественным» (как их ни назови, а они остаются художественными) результатам, несмотря на слияние инженерной и архитектурной мысли в его творчестве, Ле Корбюзье—наименьшее из зол: он как линейный, разделяющий боевые ряды, указывает предел пока еще господствующей, уродливой традиционной архитектуры; он—мост между старой, архитектурной эпохой и современной—инженерной. Ле Корбюзье имеет право на существование, как имеют его Миро, Пикассо и Дали—их антиживопись убивает живопись, готовя почву другому виду деятельности, трудно сказать какому, но думаю, он будет отвечать потребностям нашего времени.

Нам выпало жить в прекрасную антихудожественную эпоху.

ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА О ВОООБРАЖЕНИИ И ВДОХНОВЕНИИ

Прекрасно сознавая всю сложность темы, я не претендую на завершенность; я хочу сделать лишь набросок—не обрисовать, а навести на мысль.

Миссия у поэта одна: одушевлять в буквальном смысле—дарить душу. Только не спрашивайте меня, что истинно и что ложно, поскольку «поэтическая правда»—это фраза, смысл которой зависит от говорящего. То, что ослепительно у Данте, может быть безобразным у Малларме. И конечно, ни для кого не секрет, что поэзия влюбляет. Никогда не отговаривайтесь: «это темно»—потому что поэзия проста и светла. Но это значит, что мы должны всеми силами, всем, что есть в нас лучшего, помогать ей, если хотим, чтобы она далась в руки. Мы должны уметь полностью порвать с ней, и тогда она сама падет нагая в наши объятия. Чего поэзия не терпит ни под каким видом—это равнодушия. Равнодушие—престол сатаны, а между тем именно оно разглагольствует на всех перекрестках в шутовском наряде самодовольства и культуры.

Для меня воображение—синоним способности к открытиям. Воображать—открывать, вносить частицу собственного света в живую тьму, где обитают разнообразные возможности, формы и величины. Воображение дает связь и жизненную очевидность фрагментам скрытой действительности, в которой движется человек.

Подлинная дочь воображения—метафора, рожденная мгновенной вспышкой интуиции, озаренная долгой тревогой предчувствия.

Но воображение ограничено действительностью—нельзя представить себе несуществующего; воображению нужны вещи, виды, числа, планеты и необходимая логическая связь между ними. Оно не может броситься в бездну и отвергнуть реальные понятия. У воображения есть горизонты; оно стремится охватить и конкретизировать все, что способно вместить.

Воображение поэтическое странствует и преображает вещи, наполняет их особым, сугубо своим смыслом и выявляет связи, которые даже не подозревались, но всегда, всегда, всегда оно явно и неизбежно оперирует явлениями действительности. Оно остается в рамках человеческой логики, контролируемое рассудком, которым не в силах порвать. Его творческий процесс предполагает организацию и ограничение. Это воображение придумало четыре стороны света, это оно открывало причинную связь вещей; но оно никогда не могло погрузить руки в пылающий жар алогизма и безрассудности, где рождается вольное и ничем не скованное вдохновение. Воображение—это первая ступень и основание всей поэзии. С его помощью поэт воздвигает башню против стихий и тайн. Он неприступен, он распоряжается—и его

слушают. Но от него почти всегда ускользают самые чудесные птицы и самые чистые лучи. Очень трудно «поэту от воображения» (назовем его так) достигнуть сильного поэтического переживания. Здесь не поможет стихотворная техника. Можно достичь той сугубо романтической взволнованности, которая почти всегда отъединена от глубокого духовного чувства, но волнения поэтического, чистого, бессознательного, безудержного, поэзии безусловной, со своими собственными, только что созданными законами — конечно, нет.

Воображение бедно, а воображение поэтическое — в особенности. Видимая действительность неизмеримо богаче оттенками, неизмеримо поэтичнее, чем его открытия.

Это всякий раз выявляет борьба между явью и вымышленным мифом, — борьба, в которой, благодарение богу, побеждает наука, в тысячу раз более лиричная, чем теогонии.

Человеческая фантазия придумала великанов, чтобы приписать им создание гигантских пещер или заколдованных городов. Действительность показала, что эти гигантские пещеры созданы каплей воды. Чистой каплей воды, терпеливой и вечной. В этом случае, как и во многих других, выигрывает действительность. Насколько прекраснее инстинкт водяной капельки, чем руки великана! Реальная правда поэтичностью превосходит вымысел, или, иначе говоря, вымысел сам обнаруживает свою нищету. Воображение следовало логике, приписывая великанам то, что казалось созданным руками великанов, но научная реальность, стоящая на пределе поэзии и вне пределов логики, прозрачной каплей бессмертной воды утвердила свою правду. Ведь неизмеримо прекраснее, что пещеры — таинственная фантазия воды, подвластной вечным законам, а не каприз великанов, порожденных единственно лишь необходимостью объяснить необъяснимое.

Поэт всегда бродит в пространстве своего воображения, ограниченный им. Он уже понимает, что его фантазия — это способность к совершенствованию, что тренировка воображения может обогатить его, усилить его световые антенны и излучаемую волну. Но поэт по-прежнему один на один со своим внутренним миром, со своим печальным «хочу и не могу».

Он слышит скольжение великих рек, его лица касается свежесть тростника, который зыблется «в никакой стороне». Он хочет понять разговор муравьев под непознаваемой листвой. Хочет проникнуться музыкой древесного сока в темной тишине тяжелых стволов. Хочет постичь азбуку Морзе, звучащую в сердце спящей девочки.

Хочет. Все мы хотим. Но не может. Потому что, пытаясь выразить поэтическую правду, он вынужден опираться на свои человеческие ощущения, исходить из того, что увидел и услышал, прибегать к пластическим аналогиям, которые никогда не достигнут той же степени выразительности. Потому что одно воображение никогда не достигает подобных глубин.

Пока поэт не ищет освобождения, он может благоденствовать в своей раззолоченной нищете. Все риторические и поэтические школы мира, начиная с японских канонов, предлагают богатейший реквизит закатов, лун, лилий, зеркал и меланхолических облаков применительно к любым вкусам и климатам.

Но поэт, который хочет вырваться из вымышленных границ, не жить лишь теми образами, что рождены окружающим,— перестает грезить и перестает желать. Он уже не желает— он любит. От «воображения» — духовного продукта — он переходит к вере. Теперь все таково, потому что оно таково, без причин и следствий. Нет ни границ, ни пределов — одна упоительная свобода.

Если поэтическое воображение подчиняется логике человеческой, то поэтическое вдохновение подчинено логике поэтической. Бесполезна вся выработанная техника, рушатся все эстетические предпосылки, и подобно тому, как воображение — открытие, вдохновение — это благодать, это неизреченный дар.

Такова моя сегодняшняя точка зрения на поэзию. Сегодняшняя — потому что она верна на сегодня. Не знаю, что я буду думать завтра. Как настоящий поэт, которым я останусь до могилы, я никогда не перестану сопротивляться любым правилам в ожидании живой крови, которая рано или поздно, но обязательно хлынет из тела зеленой или янтарной струей. Все что угодно — лишь бы не смотреть неподвижно в одно и то же окно на одну и ту же картину.

Светоч поэта — противоборство. Разумеется, я не рассчитываю кого-либо убедить. Вероятно, такая позиция была бы недостойна поэзии. Не сторонники нужны поэзии, но влюбленные. Терниями и битым стеклом выстилает она путь, чтобы во имя любви кровоточили руки, ее искавшие.

1928

РЕЧЬ О ТЕАТРЕ

Дорогие друзья! Уже давно я взял себе за правило отказываться от разного рода чествований и банкетов, которые могли бы иметь касательство к моей скромной персоне. Во-первых, потому, что всякое чествование ложится еще одним камнем в литературное надгробие, а во-вторых, потому, что слишком печально слышать холодную хвалебную речь и обязательные аплодисменты, пусть даже от чистого сердца.

А кроме того — так уж и быть, признаюсь вам, — мне кажется, что банкеты и поздравления приносят несчастье, и накликают его друзья уж одним тем, что устало думают: «Справили — и гора с плеч».

На банкете обычно собираются за одним столом коллеги, здесь чаще, чем где-либо, встретишь людей, которые терпеть тебя не могут.

Я предложил бы поэтам и драматургам вместо банкетов устраивать состязания и турниры. Принимай дерзкий вызов неукротимого врага: «Тебе этого не суметь! Разве ты сможешь наделить своего героя всей тоской моря? Или, может быть, отважишься передать словами отчаянье солдата, ненавидящего войну?» Художника закаляет борьба, он нуждается в требовательности, рожденной любовью, не дающей поблажек, а дешевая лесть расслабляет и разъедает душу. Сирены с оранжерейными розами в кудрях заманивают нас сегодня в театр и лгут нам, а публике лишь покажи сердце, набитое опилками,—и она счастлива и готова взорваться овацией, стоит только прошамкать монолог! Но драматург, поэт, если он не хочет обречь себя на забвение, пусть помнит о тех, кто возвращает розы в аллеях, омытых утренней росой, о голубке, раненной неведомым охотником,—никто не слышит ее предсмертного стога, канувшего в тростники.

Я бежал от сирен, поздравлений и похвал и ни разу не принял приглашения на банкет по случаю премьеры «Йермы», но я был счастлив, когда узнал, что мадридское актерское братство обратилось к Маргарите Ксиргу—чистейшее имя и солнце нашего театра!—к изумительной исполнительнице главной роли и ко всей ее труппе, блистательно сыгравшей спектакль, с просьбой дать специальное представление «Йермы».

За это свидетельство вашего внимания и интереса к тому, что нам удалось сделать, я и хотел бы от всего сердца поблагодарить всех здесь присутствующих.

Сейчас к вам обращается не поэт, не драматург и не прилежный ученик, увлеченный изменчивой картиной жизни человеческой, но пламенный сторонник театра социального действия. Театр, может быть, самое могучее и верное средство возрождения страны; как барометр, театр указывает на подъем или упадок нации. Чуткий, прозорливый театр (я говорю обо всех жанрах—от трагедии до водевиля) способен в считанные годы переменить образ чувств целого народа, и точно так же увечный театр, отравивший копыта вместо крыльев, способен растлить и усыпить нацию.

Театр—это школа смеха и слез; это свободная трибуна, с которой должно обличать лживую или ветхую мораль, представляя через живые судьбы вечные законы сердца и души человеческой.

Если народ не протянул руку помощи своему театру, он либо мертв, либо при смерти. Но также и театр, если он бесстрастен, глух к биению общественной жизни, к пульсу истории, к трагедии народа, слеп к исконным краскам родной земли и чужд ее душе, не смеет называться театром. Игорный дом, заведение, где

предаются гнуснейшему пороку — «убивают время», — вот ему имя. Я не хочу никого оскорбить, я никого персонально не имею в виду, я говорю о театре вообще, о том, что надо решать проблему.

Изо дня в день я слышу о кризисе театра и каждый раз думаю, что зло не в том, в чем его обычно усматривают. Зло вытекает из глубинной сути вещей; оно не в плодах — не в спектаклях, но в корнях их, в театральной организации. Если актеры и драматурги будут и впредь оставаться марионетками в руках коммерсантов, не способных оценить произведение и не ограниченных никаким художественным или государственным контролем, то и актеры, и драматурги, и театр вместе с ними ежедневно будут увязать все глубже безо всякой надежды на спасение.

Комедия-буфф, водевиль, ревю — эти легкие жанры, до которых я сам большой охотник, — может быть, еще и спасутся, но драма в стихах, историческая драма и то, что называют испанской сарсуэлой, не смогут выжить, изо дня в день терпя ущерб, потому что они требуют постоянного обновления и вообще многого, а сегодня нет среди нас никого, кто мог бы увлечь за собой, пойти на жертвы, решиться на единоборство с публикой, взять ее приступом и укротить. Театр должен властвовать над публикой, а не публика над театром. Поэтому драматургам и актерам придется во что бы то ни стало завоевать публику. Ведь зрители — те же дети, а дети любят строгого и дельного учителя, если он справедлив, и, жестоко потешаясь, втыкают иголки в стул тому, кто робок и угодлив с учениками, но не способен их ничему научить и мешает учить другим.

Публику можно учить — обратите внимание, я говорю «публику», а не народ, — можно и нужно. Недавно, уже на моей памяти, освистали Дебюсси и Равеля, а прошло несколько лет, и я своими ушами слышал громоподобные овации, которыми публика наградила прежде отвергнутые произведения. И только потому, что публику сумели повести за собой Ведекинд в Германии, Пиранделло в Италии и другие авторитеты.

Как это нужно и театру, и исполнителям! Надо держаться достойно и верить, что наши усилия оправдают себя. Иначе мы так и будем дрожать от страха за кулисами и душить свои мечты и самую душу театра, этого высочайшего искусства, которому выпало пережить тяжелые времена, когда искусством стали называть все что угодно — лишь бы нравилось, когда сцена превратилась в разбойничий притон, где нет места поэзии.

Главное — искусство. Благороднейшее искусство. А вы, друзья мои, прежде всего — художники. Художники с головы до ног, раз уж призвание и любовь привели вас сюда, на подмостки, и заставили жить в иллюзорном мире кулис и пить горькую чашу театра.

Художник — это не просто звание, это призвание. Над всеми

театрами, от самых скромных, провинциальных, до больших столичных театров, должно реять слово «Искусство», не то придется водрузить на театр вывеску «Купля-продажа» или того хуже. Так пусть же реет над театром это слово—Искусство. А еще—Служение, Честность, Самоотречение и Любовь.

Я не хочу, чтобы слова мои были восприняты как поучение. Я сам мог бы многому у вас научиться. Любовь и надежда—вот что заставило меня говорить. Я не мечтатель. Я долго обдумывал это, хладнокровно взвешивая все «за» и «против», ведь я коренной андалузец, а умение владеть собой издревле в крови у андалузцев. И я знаю, что истина не с тем, кто бубнит «сегодня, сегодня, сегодня», жуя свой ломоть в теплом углу. Истина с тем, кто бесстрашно глядит вдаль, встречая зарю в чистом поле.

Я знаю—прав не тот, кто говорит «сейчас же, сейчас», вперив глаза в пасть билетной кассы, а тот, кто скажет «завтра, завтра, завтра», предчувствуя новую жизнь, что занимается над миром.

1935

АНТОНИО МАЧАДО

О ЗАЩИТЕ И РАСПРОСТРАНЕНИИ КУЛЬТУРЫ

Поэт и народ

Однажды, много лет тому назад, меня спросили: «Как по-вашему, должен ли поэт писать для народа или ему подобает замкнуться в башне из слоновой кости (это выражение было тогда в большом ходу) и посвятить себя аристократической деятельности в высших сферах культуры, доступных лишь избранному меньшинству?» Я ответил такими словами, которые многим в то время показались несколько уклончивыми или наивными: «Писать для народа, говорил мой учитель, чего же большего могу я еще желать! Охваченный стремлением писать для народа, я научился от него всему, чему мог, и, конечно, усвоил только малую толику того, что знает он. Писать для народа—значит, прежде всего, писать для человека нашего племени, нашей земли, нашего языка, этих трех источников, неисчерпаемые глубины которых мы никогда не познаем до конца. И более того, чтобы писать для народа, мы должны перешагнуть через границы нашей родины и писать также и для людей иных племен, иных земель, иных языков. Писать для народа—значит зваться в Испании Сервантесом, в Англии—Шекспиром, в России—Толстым. Это чудо, доступное только гениям слова. Быть может, иные из них сотворили его, сами того не ведая и даже не желая. Придет день, когда потребность писать для народа будет высшим и вполне сознательным устремлением

поэта. А я, простой ученик в «веселой науке» поэзии, думаю, что я остался всего лишь фольклористом, учеником — на свой лад — в школе народной мудрости».

Я ответил, как и подобало ответить испанцу, проникнутому сознанием своей испанской национальности, который понимает, обязательно должен понять, что в Испании почти все великое создано народом или для народа, что в Испании все по-настоящему аристократическое в известной мере является народным. В первые месяцы войны, в которой сегодня истекает кровью Испания, когда вооруженная борьба еще сохраняла обличье простой гражданской распри, я написал эти слова, с тем чтобы оправдать свою веру в демократию, свою убежденность в превосходстве народа над привилегированными классами.

Милисиано 1936

(Фрагменты)

У нас, испанцев, человеческая сущность, в ее самом чистом виде и в наиболее ярком выражении, скрыта в народной душе. Не знаю, можно ли это сказать о других народах. Мои фольклорные познания не переступают границ моей родины. Но осмелюсь утверждать, что в Испании аристократический предрассудок, состоящий в стремлении писать исключительно для достойнейших, может быть принят и даже превращен в правило для литераторов с одной лишь оговоркой: подлинная испанская аристократия — это народ, и тот, кто пишет для народа, пишет для самых достойных. Если бы мы, пожалев так называемые «высшие классы», решили не лишать их радостей, даруемых народной литературой, то нам пришлось бы понизить уровень человечности и художественности тех произведений, которые народ сделал своими, и начинить их флиртом и ученой премудростью. Наши классики нередко именно так и поступали и делали это более или менее умышленно. Все, что есть лишнего в «Дон Кихоте», объясняется уступками не народному вкусу или, как говорили в то время, «глупой черни», а совсем напротив — извращенному эстетическому вкусу двора. Кто-то сказал, может быть, слишком категорично, неприемлемо *ad pedem litterae*¹, но глубоко верно по существу: «В нашей великой литературе почти все, что не фольклор, — ученое педантство».

Но, оставив в стороне испанскую или, лучше сказать, испанистскую сторону вопроса, который, по моему суждению, заключает в себе ясную дилемму — либо мы пишем, не забывая о народе, либо мы пишем одни только глупости, — и возвращаясь ко всеобщему аспекту проблемы, то есть к вопросу о распространении и защите культуры, я хочу прочесть вам слова Хуана де Майрены, апокрифического или гипотетического профессора,

¹ Дословно (лат.).

который намеревался создать в нашей стране Народную школу высшей мудрости.

Культура, если на нее глядеть со стороны, глазами людей, ничем не содействовавших ее развитию, может показаться капиталом в звонкой монете или товарах, который, будучи распределен между многими, между возможно большим количеством людей, окажется недостаточно большим и никого из них не обогатит. Для тех, кто так мыслит—если это называется мыслить,—распространение культуры означало бы воистину прискорбное расточение или растрату ее. Все весьма логично!.. Удивительно только, что столь материалистическую концепцию распространения культуры порой выдвигают противники марксизма, воюющие с материалистическим пониманием истории.

Действительно, культура, если на нее смотреть со стороны, или, как мы бы сказали, глазами невежд или глазами ученых педантов, может нам показаться неким сокровищем, владение которым, а также и его охрана составляют привилегию избранного меньшинства; с этой точки зрения тяга к культуре—а усилению ее в народной среде мы хотели бы содействовать—будет выглядеть как угроза священному хранилищу. Но мы, те, кто смотрит на культуру изнутри, я хочу сказать—глазами самого человека,—не думаем ни о капитале, ни о сокровище, ни о хранилище культуры, мы не усматриваем в культуре каких-то фондов или запасов, которые могут быть, с одной стороны, монополизированы, а с другой—торопливо разбазарены или, что еще хуже, разграблены толпой. Для нас и защита и распространение культуры означают одно и то же, увеличение на земле запасов подлинного человеческого сокровища—недремлющего сознания. Каким путем? Пробуждая спящих. И чем больше людей проснется... Для меня, говорил Хуан де Майрена, мог бы существовать только один заслуживающий внимания довод против широкого распространения культуры, или перемещения культуры, сосредоточенной в узком кругу избранных, привилегированных, в другие, более широкие сферы—это если бы подтвердилось, что принцип Карно применим и для данного вида энергии, духовной энергии, которая будит спящего. Тогда нам пришлось бы действовать с величайшей осторожностью, ибо чрезмерное распространение культуры в конце концов привело бы к такому ее упадку, что культура практически стала бы бесполезной. Но никакого подтверждения тому, что я сказал о принципе Карно, я не вижу, и мы не можем выдвинуть сколько-нибудь серьезных возражений против другого тезиса, утверждающего с полной очевидностью постоянную обновляемость духовной энергии, которая вырабатывает культуру.

По нашему мнению, культура не является ни продуктом энергии, выдыхающейся при распространении, ни капиталом,

который при разделении уменьшается; защита культуры— благородное дело, и в основе его скрываются два глубочайших парадокса этики: то, что бережешь,— теряешь, то, что даришь,— наживаешь.

Обучите того, кто не знает, разбудите спящего, стучитесь во все сердца, ищите путь к сознанию каждого. Не человек создан для культуры, а культура для человека— для всех людей, для каждого человека, и она вовсе не огромное бремя, которое могут поднять только все люди вместе, и таким образом только тяжесть культуры может быть разделена между всеми. Не пугайтесь, если завтра шквал цинизма, человеческой первоосновы, потрясет древо культуры и увлечет за собою не одни только сухие листья. Деревья со слишком густой кроной должны терять часть ветвей ради своих плодов. И там, где нет мудрой стрижки деревьев,— там может быть хорош и ураган.

1937

КОЛЛЕКТИВНОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ, ЗАЧИТАННОЕ АРТУРО СЕРРАНО ПЛАХОЙ

Может быть, вам кажется странной или, хуже того, преувеличенной и нарочитой наша благодарность за то, что именно сейчас, движимые благородными устремлениями, вы приехали в Испанию. Может быть, вам покажется странным и опять-таки нарочитым то, что мы выступаем здесь коллективно, сообща. Поэтому прежде я хотел бы объяснить, как составила наша группа писателей, от имени которой я произношу этот доклад.

Когда мы собрались решать вопрос о нашем участии в Конгрессе и стали обсуждать, кто из нас должен выступить, когда мы искали форму, соответствующую нашим намерениям в отношении Конгресса, который имеет большое значение для культуры в целом, и в частности для испанской культуры, вот тогда-то единодушно и даже как-то стихийно возникло решение сделать наш доклад коллективным, поскольку точки зрения на все главные вопросы были у нас согласованы и чаще всего совпадали.

Мы сообща наметили моменты, которые каждый из нас считал главными вопросами нашей культуры, которой угрожает фашизм, и решили сказать свое— общее— слово на Конгрессе.

После моих объяснений, надеюсь, никто не станет думать, что в основе нашего решения лежит примитивное, демагогическое намерение сыграть на оригинальности, представить цельным то, что разобщено внутренне.

А то, что мы чувствуем себя по-настоящему сплоченными (хотя это не значит, что наши взгляды сходятся во всем), то, что мы преодолели свой эгоизм,—это как раз одно из многих завоеваний, подаренных нам Революцией и необычайной борьбой нашего народа, которым мы гордимся. И поэтому не так уж важно то, что члены нашей группы отличаются друг от друга не только разной степенью восприимчивости и различным пониманием задач нашей профессии и вообще художнического призвания, но и по своему социальному происхождению — здесь и крестьянин Мигель Эрнандес, и выходец из среды крупной буржуазии Хиль-Альберт. Вот каков глубочайший смысл этого явления, если рассматривать его значение для испанской нации в целом: в минуту войны, когда наш народ борется за свою национальную независимость, все истинные испанцы, все, неспособные на предательство ради интересов капитала, все, склоняющиеся к гуманизму, ощутили себя сегодня в Испании единством. Нас сплотила Революция.

Но не только эти обстоятельства сегодня объединяют нас в отношении к проблемам культуры, если возможно понимать под культурой определенную категорию, узко культурную, стоящую в стороне от живых, реальных и повседневных явлений. Нас связывают и другие узы — именно они, а не только наша свободная воля привели нас сюда. Какие же это узы? Мы — разные, и каждый, как писатель и художник, стремится быть собой, но у нас есть и нечто общее — это испанская Революция, рождение и развитие которой совпало с нашей жизнью. Или вернее — это наша жизнь совпала с Революцией. В окопах — наши ровесники, их там большинство. И если сегодня мы здесь, а они — там, то завтра, возможно, мы поменяемся местами, все мы в равной степени захвачены драматизмом нашей борьбы. Мы, конечно, не выставляем себя здесь воплощением героической готовности к борьбе *всего* испанского народа. Но с полным на то основанием мы заявляем, что наш долг — выразить мысли и чувства сражающегося поколения, *нашего* поколения. С тою же страстностью, с которой мы чувствуем себя этим поколением, мы говорим о своей готовности быть с ним во всех испытаниях — безо всякой парадности, без показного героизма, но со спокойствием, присущим нашей молодежи.

Молодежь нашей Республики, исполняющая сегодня свой воинский долг, дает нам высокий пример и незабываемый урок. И наша цель будет достигнута, если в своих будущих произведениях мы воплотим те самые человеческие ценности, которые своей горячей благородной кровью, своим героическим поведением утверждает сейчас наша молодежь.

Когда мы говорили о том, что объединяет всех нас — о Революции, — мы имели в виду не только борьбу, которую ведет сегодня испанский народ (вооруженную борьбу, начавшуюся 18 июля 1936 года), но и его драматическую борьбу против

международного фашизма, борьбу, которая вызревала постепенно. Мы были детьми, когда она зарождалась.

Не пытаясь охарактеризовать то время в целом, скажем лишь об одном. Наша история острее, чем когда-либо, поставила нас перед проблемой, которая существует вот уже по крайней мере четыре столетия—с тех пор как Мартин Лютер обосновал вольное толкование священных текстов.

Такова эта коллизия: вера и разум, воля и разум; как заметил потом Достоевский, эти понятия яростно противоречат друг другу — разум *категорически требует*, а воля *страстно, божественно желает*. Нет возможности примирить их. И теологический тезис о том, что вера, имеющая божественное происхождение, может и должна сдерживаться разумом, природа которого тоже божественна, остается лишь тезисом.

Столкновения их все яростнее: разум не объясняет волю, воля не желает разума. И проблема по-прежнему неразрешима.

Обратимся к последнему периоду испанской истории. Погрузив нас в горнило борьбы, он поставил нас перед мучительной необходимостью решать драматические уравнения. С одной стороны, это время неясной революционности, с другой—экстремистов. Решений, удовлетворяющих всех, нет: одни хороши для культуры, но плохи для жизни, другие наоборот. В народе виделся импульс, но только импульс, а этого, казалось нам, недостаточно.

Нас мучили противоречия. Чистое дегуманизированное искусство не могло по существу удовлетворить нас, революционное же искусство предлагало нам только убогие пропагандистские формы, в необходимость которых мы не верили; примитивность же их содержания нас удручала. Однако скорее инстинктивно, чем сознательно мы становились все-таки ближе к народу. И даже, возможно, в политическом, социальном и экономическом смысле мы приняли бы и Революцию. Приняли бы, но целиком ли? То искусство, которое нас интересовало, не было революционным искусством, оно не было следствием идеологии, а если и было, то исключительно в области политического лозунга. Это не разрешало проблему. Мы пресытились скептицизмом и не могли уже выносить абсолютного отсутствия человека в искусстве.

Все, что делалось тогда в искусстве, не удовлетворяло наших глубоких, хотя и бесплодных, туманных, гуманистических стремлений. Не могло удовлетворить их и революционное искусство, поскольку его человеческое содержание тоже было бедно. Революция, какой мы ее воспринимали, не сводилась к формальной перемене тематики, к использованию политических лозунгов.

Дегуманизированное искусство последних лет казалось нам фальшью. Но мы не считали революционной картину, на которой, например, был изображен рабочий с поднятым кулаком, красным знаменем или любым другим символом,—она не отражала более существенной реальности. Ведь любой реакционный художник—

реакционный как человек и как художник — тоже мог бы нарисовать — и даже технически более совершенно — эту «революционную» картину, нарисовав рабочего с поднятым кулаком. Изобразив некий символ, а не действительность.

Так проблема не разрешалась. Мы хотели, чтобы искусство, созданное во время Революции, искусство, стоящее на стороне Революции, идеологически соответствовало бы содержанию этой Революции. Ведь даже музыка, самое абстрактное из искусств, никогда ни прямо, ни косвенно не отражающее идей, в определенные моменты истории была поразительно созвучна идеям своего времени — так Бах созвучен христианству, Шопен — романтизму. Нам нужно было это соответствие, а не «революционная символика», оторванная от «революционной реальности».

Революция — это не только форма, не только символ, она выражает в высшей степени конкретное содержание, сознание человека. Революционное искусство должно отражать это существенное содержание, а если его в произведении нет, следует предположить, что автор имеет смутное и расплывчатое понятие о Революции. Если же оценивать только формальные проявления, это будет грубая, недопустимая ошибка. Ничуть не лучше, например, заявление, что подать милостыню нищему — это революционно. Это разговор не по существу. Мы ведь знаем, что сострадание подающего милостыню обычно лицемерно, в основе его лежит представление о мире, где нищий всегда нищ и всегда будет нищ, а потому и следует подавать ему милостыню.

Нельзя принимать подавание, и в области художественного творчества — тоже. Не надо рисовать, описывать, изображать рабочего человека, улыбающегося труженика, тем самым превращая рабочий класс — могущественную силу современности — в убогий декоративный символ. Нет. Рабочие — это не просто хорошие, сильные и всякие такие люди. Их страсти, страдания и радости много сложнее, чем это пытаются изобразить в искусстве сегодня. Не надо приукрашивать то, что не нуждается в приукрашивании.

Вот что мы провозглашаем: наше высшее стремление — это выразить в искусстве реальность, созвучную нам поэтически, политически и философски, созвучную нам и по своему драматическому размаху, и по своему человеческому содержанию.

Мы верим, что конфликт между объективной реальностью и внутренним миром разрешим. Это не случайность, не результат исключительно наших усилий, это кульминация всего исторического процесса. По мере того как испанский народ кровью восстанавливает свои извечные ценности (то есть позитивную их часть), этот конфликт стихийно разрешается. Прежде не осознавались те высокие ценности, за которые мы боремся сегодня, хотя и жила надежда на их торжество.

Война ускорила это разрешение, этот синтез мысли и действия, внутреннего мира и объективной реальности. Сегодня — и в

этом мы уверены — воля желает именно того, чего требует разум, а разум требует только воли, доброй воли Санчо Пансы, правда уже «кихотизированной». Мы хотим видеть, как сегодня в Испании здоровый смысл Санчо совпадает с доброй волей Дон Кихота.

Потому что сегодня испанская Революция борется за свою разумную организацию, за сознательное создание общества, исключающего бесчеловечную капиталистическую, монополистическую анархию, и борется со всей силой страсти, сознательной и разумной. И потому сегодня создается смелая поэзия, а живопись и вообще художественное творчество становятся в целом все страстнее и все понятнее.

Деятельность художника, писателя, всегда тесно связанная с его жизнью и деятельностью, все же рождается из всей совокупности человеческого опыта и адресована всему человечеству.

То, что происходит сегодня в Испании, обогащает человеческий опыт, утверждает высокие гуманистические идеалы — испанская Революция не только разбудила историю, но и вернула эти идеалы к жизни. «Человек потерял себя», — говорил Маркс. И Революция помогает человеку найти себя, выбраться из дебрей капитализма, которые он, как это ни парадоксально, сам создал.

Революция, в сущности, совершается посредством утверждения вечных гуманистических идеалов, а значит, мы были революционерами еще до того, как пришли к пониманию революции, мы были революционерами, потому что всей душой желали «странного трепета, рождающего мысль», момента высокого исторического вдохновения, которое, заметим, совпадает с беккеровским определением поэтического вдохновения.

Борьба сегодня неизбежна. Тех, кто борется, принуждают прекратить борьбу, им навязывают такое общество, главная черта которого — стремление к консервации. Героизм и солидарность крестьян и рабочих, с одной стороны, и жандармерия, террор, капитал — с другой. Поэтические и вместе с тем гуманистические ценности рождали в нас желание утвердить их в реальной жизни. Была ли при этом поэзия частью политики, нас не очень заботило. Все те идеалы несла в себе поэзия — так мы это понимали.

Отсюда вытекает наша позиция по отношению к пропагандистскому искусству. Мы не отрицаем его, но думаем, что его недостаточно. Пропаганда нужна затем, чтобы распространять нечто для нас важное, она, следовательно, имеет свое значение. Поскольку это путь к цели, он важен для нас, но лишь как путь. Мы ни на миг не забываем, что цель не сводится к пути, не может быть только путем, к ней ведущим. Защита же пропаганды как абсолютной художественной ценности нам представляется таким же демагогическим и бессмысленным предприятием, как, например, защита искусства для искусства или возвеличивание власти силы. Мы за искусство во имя человека и на благо его и за

разумную силу. Лишняя лихость—это только бессмысленная и бестолковая трата сил. Чистое эстетство и чистая пропаганда в искусстве безжизненны, как безжизненна химически чистая вода: они принадлежат прошлому, о котором не хочется вспоминать. Революция покончила с ним. А сегодня она великодушна к тому, что создается в Испании, и не выясняет, что из сотворенного результат сознательного усилия, а что простое подлаживание к злобе дня. Все начинается сегодня. Все, что живо,—будет жить, а что мертво—отомрет. Революция не налагает запретов: героизм испанского народа—это наша общая тема и братья за нее может всякий. Однако тот, кто не пытается разобраться, где же правда, будет только жонглировать фразами: ему окажется недоступен истинный смысл происходящего.

Что же до нас, мы хотим возвращения к традиции. Мы хотим унаследовать все достойное и высокое, что было создано в мире до нас, и хотя бы на один стих, на один мазок, на единственную мысль, если сможем, обогатить культурную сокровищницу человечества. Мы осознаем себя гуманистами, представителями того гуманизма, который создается сегодня в Испании. Мы не примем в наследство от буржуазного гуманизма утопические взгляды, ложные представления о человеке и обществе, пацифизм, устаревший и почти ребяческий идеализм. Мы не верим в прогресс, который совершается сам собой, мы не принимаем пацифизм—сегодня, когда идет борьба, вселяющая надежду на конец капиталистических войн и установление мира путем Революции. Мы понимаем гуманизм как попытку понять человека, всех людей. Мы понимаем гуманизм как попытку возродить в человеке осознание своей ценности, очистить современную цивилизацию от капиталистического варварства, которое, как пишет Унамуно в своем эссе «Человеческое достоинство», «установило шкалу для оценки человеческого труда и нанесло на нее нулевое деление, страшную черту, на которой начинается замораживание человека, на которой несчастный медленно обесчеловечивается, умирая в долгой агонии от физического и духовного голода...» «И получается так, что современный капиталистический процесс,—продолжает Унамуно,—презирая абсолютную ценность труда, а с ней и ценность человека, создал громадные различия в своей оценочной системе. То, что некоторые называют индивидуализмом, возникает из абсолютного презрения, из основ всякой индивидуальности, из специфического характера человека, из того, что есть все мы, вместе взятые. С несчастными, которые не достигают верхних делений шкалы, обходятся как с отрицательными величинами, оставляя их умирать от голода, отказывая им в человеческом достоинстве».

Гуманизм, который мы защищаем, который рождается сейчас в Испании, испытан борьбой, это истинный, мужественный, обновляющий, героический гуманизм. Ему нельзя подобрать точного, так сказать, теоретического определения, но его можно

охарактеризовать с помощью фактов, живых и повседневных, вроде тех, о которых мы говорим. Потому что этот гуманизм исходит из реальности, а не из гипотез, и само его существование есть следствие существования человека как личности, то есть человека, свободного в мире, где человек является основной ценностью. Этот гуманизм так тесно связан сегодня с борьбой испанского народа, что можно сказать, что гуманизм этот будет существовать до тех пор, пока существует испанский народ, он будет жить как выражение разумной воли. Мы считаем себя активными представителями этого гуманизма, воплощенного в нашей борьбе. И насколько возможно, мы способствуем его утверждению.

Наша борьба открывает для Испании великие перспективы. Если только будет выиграна война, в мире произойдет самая прекрасная из революций, потому что будет подтвержден и закреплён новый общественный порядок. Если только будет выиграна война—и это самое главное,—сознание всех и каждого из людей освободится от некоторых гипотез, далеко не новых—бездеятельных, теоретических, абстрактных.

Того, что мы живем сегодня в Испании,—достаточно. Достаточно было, например, быть в Мадриде в драматические дни ноября, чтобы увидеть, как раскрылось все лучшее, что есть в людях. Женщины, дети, мужчины почувствовали тогда в Мадриде, что смерть близка, и в душах их осталось лишь самое высокое и достойное, все остальное исчезло. Человек проснулся и осознал свое пробуждение. Только в случае поражения, отказа от самого себя это сознание будет утрачено; если же война будет выиграна, оно утвердится и будет развиваться.

Поэтому если говорить о счастье как о стремлении, то самое большое наше стремление—это выиграть войну, утвердить человеческое достоинство.

Поэтому мы, молодые писатели, художники и поэты, чтобы завоевать для человека это положение, заявляем здесь, на Конгрессе, что мы—художники—сознательно, организованно и достойно, без демагогии, без жестокости сражаемся и будем сражаться там, где велит нам сражаться испанский народ и испанское правительство, которое сегодня нечто большее, чем просто правительство.

Мы, молодые писатели и художники, желая рассказать о героической, сознательной молодежи, сражающейся в окопах Республики, сегодня связываем свою деятельность с ориентирующим нас Союзом молодежи.

Мы хотим подчинить нашу деятельность строгой ответственности. И мы намерены призвать к ответственности того, кто попытается выйти из рамок, определяющих нашу деятельность. Это необходимо во имя того, что сегодня важнее, чем собственный, личный, индивидуалистический интерес каждого из нас.

Осознавая всю серьезность этой ответственности и сознательно, добровольно принятой дисциплины, мы будем помогать нашему народу сражаться за человека.

1937

МИГЕЛЬ ЭРНАНДЕС

ВЕТЕР НАРОДА

Нас, рожденных поэтами, как и всех людей, сделала поэтами жизнь. Мы пробивались, как ростки, напоенные родниками народных гитар, и, когда поэт умирал, он оставлял в наследство другому свою гитару—так и передавалась она из рук в руки, пока не коснулась наших беспечальных сердец. И когда уходили двое, приходили двое других, и так после нас придут еще двое. Все мы держимся одним—землей. И общая наша судьба—остаться в руках народа. Пусть только они—честные руки—примут голос честной крови поэта. Тому же, кто марают руки народа и кровь поэта бесчестьем, убийце народа и поэзии, вовек не отмыть рук, а самого его поглотит грязь измены.

Твой голос и мой—дети одного родника. То, о чем умолчит моя гитара, доскажет твоя. Ты и Пабло Неруда дали мне урок поэзии—я не забуду его, а народ, к которому я тянусь всеми корнями, питает своим живительным дыханием мой голос и разжигает жажду.

Поэты, мы—ветер народа. Мы—голос его голоса, и судьба наша—открывать народному взору и чувству прекраснейшие вершины. И жизнь, и смерть, и страсть властно влекут нас сегодня к народу. Народ ждет—его душа и слух открыты и ждут нас, как во все времена.

1937

РАФАЭЛЬ АЛЬБЕРТИ

НЕОТЛОЖНЫЙ ТЕАТР

Молодым писателям, жаждущим писать для театра, но, кроме того, погруженным в борьбу, трудно заниматься творчеством—это требует огромной ответственности, большого напряжения и труда. А времени нет. Тот, кто сегодня мобилизован или выполняет в тылу обязанности, прямо не связанные с его профессией, не может целиком отдаться творчеству, которое требует сосредоточенности, особого душевного настроя. На войне это невозможно. Роман, драму или трехактную комедию не напишешь экспромтом. Что же делать? Старые признанные авторы—те, что живут в нашей зоне и располагают для работы всеми двадцатью четырьмя часами в сутки,—или не могут писать так, как требует обстановка, или не осознали еще

значения театра как оружия борьбы и культуры. Это, увы, так. Конечно, мы понимаем, что сознание за день не переделаешь. Однако разве нет у нас права просить этих авторов хотя бы о небольшой помощи, хотя бы о каком-то желании содействовать намерениям республиканского правительства относительно театра? Между тем...

По всей республиканской Испании, с того самого дня, как началась война, создается литература, которую можно назвать «неотложной»,— она уже дала нам, не только по количеству, но и по качеству, прекрасные образцы. Актуальна, полезна, действенна, нужна эта литература—тысячи романсов и стихотворений, которые в листовках ходят по окопам, улицам, местам отдыха и работы и передаются из уст в уста. Необходима быстрая и точная хроника, запечатлевающая важнейшие и героические деяния, впечатляющие невыдуманные истории о нашем народе и его защитниках. Ну а театр? Мало, очень мало, можно сказать, почти ничего не сделано пока в этом направлении. То, что попадало мне в руки, не соответствует ни сегодняшним требованиям, ни средствам сценической реализации, которыми мы располагаем. Пьесы, которые ставят сегодня театральные труппы, вернее, бригады и кружки, не просто плохи или слишком сложны—они, можно сказать, не отражают ни борьбу нашего народа, ни его преобразования. Нужен «неотложный театр». Как нам недостает быстрых, напряженных пьес—драматических, сатирических, агитационных,—технически простых.

Такая пьеса не должна вызывать трудностей в постановке, рассчитывать на большое число исполнителей. Время представления—не более получаса. За двадцать коротких минут, если тема хорошо подана и решена, можно достигнуть желаемого результата. Наш Национальный совет по театру уже организовал «театральные отряды», которые должны стать и в смысле репертуара, и в смысле исполнения образцом для любительских коллективов.

Но тем не менее я говорю: нужны пьесы. Молодые писатели, солдаты, крестьяне, рабочие мастерских и заводов, не бойтесь взяться за перо, пишите и шлите нам свои работы и не сомневайтесь—вы всегда встретите здесь уважительное отношение к созданному вами и получите полезный и добрый совет.

1938

ЛЕОН ФЕЛИПЕ КАМИНО

ПРОМЕТЕЕВ ПОЭТ

Поэзия для меня—лишь система световых сигналов. Костры, которые мы зажигаем здесь, внизу, среди тьмы и тьмы, чтобы кто-то нас видел, чтобы нас не забыли...

И пусть никто не говорит—это старо и провинциально, а вот

то—ново и иностранно, ибо всегда был один, и только один способ создавать стихи—способ Прометея...

Такова моя эстетика—эстетика корабля, блуждающего в тумане. Сегодня, как никогда, поэзия для меня—организованное и организующее пламя, знак, зов и зарево бедствия...

Поэт—не тот, кто ловко играет маленькими словесными метафорами, но тот, кого пробудившийся прометеев дух ставит зачинателем великих метафор—социальных, человеческих, межзвездных. Дон Кихот—поэт этого класса. И он отличается от заурядных поэтов мира тем, что хочет писать свои стихи не острием пера, но острием копья... Там, где присутствует фантазия, неизбежно возникает воля. И метафора поэтическая вливается тогда в великую метафору социальную...

Дон Кихот—это прометеев поэт, который вышел из своей летописи и вошел в Историю, сотворенный из символа и плоти, шутовски наряженный и вызывающий на всех дорогах мира: «Справедливость, справедливость, справедливость!»

Торгаши, филистеры, предатели, мещане! У испанцев завтрашнего дня не хватит для вас слюны... И солнце Испании не будет завтра светить вам, ибо солнце Испании—слушайте хорошенько!—на сей раз взойдет, чтобы осветить землю справедливости и человеческого достоинства, где вам не будет места, либо не взойдет уже ни для кого.

Я знаю это лучше, чем вы. Вы лучше меня умеете продавать галстуки, надувать туристов и эксплуатировать рабочих, но я лучше вас умею слышать пульс Испании—лучше, чем кто-либо. Такова моя профессия—слышать сокровенное биение сердец людей, народов и звезд.

Впрочем, нет. Это не профессия. Это—счастье...

1942

ГАБРИЭЛЬ СЕЛАЙЯ

ПОЭЗИЯ И ПРАВДА

Мы ищем сегодня поэзию прежде всего человечную, исполненную прочувствованной правды; язык же поэзии должен быть живой и проникновенный. Мы ищем сегодня не тот образ, который нуждается в пояснениях, а тот, который значим сам по себе. Мы преисполнены сейчас такого отвращения к фальши, что в рамках тремедизма выработали своего рода поэтику антипоэзии. Никто уже не пишет по наитию, как того требовал сюрреализм, никто не сотворяет образов ради сотворения образов, тем самым обращая поэзию в прелестную игрушку—волшебную шкатулочку, из которой выскакивает черт. Никто уже не относится к поэзии как к игре, никто не считает своим долгом только «эпатировать буржуа». Дыхание европейской катастрофы достигло Испании. Нас не коснулась мировая война, но мы испили полную чашу ее последствий. Время, в которое нам

выпало жить,—трудное, если не тягостное время: сейчас в опасности само существование человека как личности, и осознание этого не позволяет впадать в детские безответственные игры. Поэт, если он и вправду поэт (иными словами—пророк), всегда острее других чувствует эту опасность. И не отступает перед нею, а борется, так, как и должно ему бороться—стихами, будящими в людях их потаенную, изболевшуюся человечность. И в этот час, может быть более других заслуживающий названия «час истины», с нами две тени: Антонио Мачадо и Мигеля де Унамуно. Ведь они оба были поэтами истины. Истинными ее поэтами—а в конечном счете только это важно.

Давайте повторять как молитву: всякий человек—человек. Будем искать спасения в общем деле. Примем на себя бремя ответственности. Ощутим, как неприкаянность наша всею тоской обрушивается на нас же самих, а когда мы отдаем себя людям, сливаемся с ними, сообщая участвуя в строительстве будущего, сердце наше бьется четче, ровнее и сильнее, жизнь поет, наконец-то мы в полном смысле слова люди, настоящие люди. Спасение—вот оно, здесь и сейчас, оно—в общем деле. Не должно нам подражать тем поэтам, что завывают как бездомные псы темной ночью. Взовалим груз на плечи и бодро отправимся в путь по утренней дороге, освещенной надеждой. Будем петь для всех униженных, для всех истязаемых—пусть ощутят возвышенный дух сопротивления, свойственный полнокровно, прекрасно, неиссякаемо и ненасытно живущим людям. Нечего приставать к другим с рассказами о собственной необычайности. Оставим жалкие потуги увековечить свой внутренний мирок. Станем как те великие, вселенские, не знавшие себе равных поэты, которые говорят с нами не извне, как кающийся с исповедником, а изнутри, нашими же устами, так, что мы сливаемся с ними и становимся единым целым—таково доказательство их подлинности. Почувствуем своим всё, что только есть вокруг,—пусть свет наших стихов прояснит темное биение сознания. Накормим голодного. Напоим жаждущего. Утепим угнетенного словом сочувствия и ободрения. Возвестим благую весть, не впадая в поверхностный оптимизм, цветущий, пока обстоятельства благоприятствуют, и сходящий на нет, когда они к чему-то обязывают; возвестим благую весть достойно, подобно рыцарю страждущих, взявшему на себя чужие скорби и обретшему в том радость, синим пламенем сжегшую узкий мирок поглощенного собой человека. Отдадим себя другим, чтобы стать собою. И отдавая себя людям, одарим их миром и надеждой. Одарим светом—как золотая монетка, подсунутая под дверь бедняка, он озарит их жилище. Одарим звуком немое. Да опадут стружья, скрывающие тягостную истину во всей славе ее. Отдадим все с радостью и веселием. Одарим людей обыкновенным насыщенным чудом.

Странствуя по Испании то пешком, то на поезде, мы видели деревни, поселки и города, застывали в раздумье, облокотившись на перила моста, пересекали широкие проспекты, прислушивались к простому говору пахарей и к нестройному гулу людных улиц и площадей.

Перед нашими глазами мелькали тенистые портики и озаренные солнцем пески арен, где кружились алые с желтым плащи, мы видели низкие звезды над степью и волны, бьющиеся о скалы. Мы изучили все слои общества, все классы и их разнообразные идеологии, мы познали нищету и противоречия своей эпохи, делая вид, что нам нет до этого никакого дела.

Упорно завоевывая год за годом, мы стремились к подлинной правде, борясь со слепой верой, косностью, ложью. Мы прочли немало прекрасных и трогательных страниц; мы ничего не забыли и не простили именно потому, что старались не вспоминать; беспричинной злобе и зависти мы предоставили возможность говорить все что угодно, и, как и все на свете, мы написали как-то несколько строк, а однажды с яростью отшвырнули газету.

Сравнив историю своей жизни с историей родной страны, мы нашли, что в них много общего и одинаково много необъяснимого; в то же время мы осознали, что наша собственная история так же обыкновенна, как солнце, которое сияет для всех.

Дело

Все мы хорошо знаем, как трудно заставить людей слушать. Как и всегда, вокруг много званных, но мало избранных. И все же решитесь, начните звать, ибо причина всеобщего невнимания скорее кроется в недостатке голоса, чем в недостатке слуха.

Сегодняшняя задача: необходимо доказать свою близость к трагедии современности, а затем как можно скорее начать преодолевать ее. Разумеется, преодоление — самое трудное. Ни один творец не в силах возродить здание из руин, если у него нет положительного идеала, если он не создал своей шкалы ценностей и собственной школы истины, которые подобны оплоту будущего в настоящем.

Я верю в социальную поэзию при условии, что поэт подходит к социальным темам с той же мерой искренности и с тем же порывом вдохновения, что и к темам традиционным.

Стих

Между жизненной реальностью и литературной прозой возвышается поэзия, использующая все ухищрения шахматной игры, но совершенно лишенная четко разделенного на клеточки поля. Это

относится даже к сонету, каким бы тесным и замкнутым в себе он ни был. Ведь в один прекрасный день и его кто-то углубляет, потрясает изнутри; кто-то взламывает его границы, сумев вложить историю целой страны в одно скорбное слово.

Безмолвный стих, обретающий звучание лишь в тот момент, когда его касаются чьи-то губы,— вот любопытнейший случай несомненного, длительного существования ультразвука.

Спит роза, спит солдат. Все уснуло. Бодрствует лишь одна поэзия, поэзия без сюжета, без фабулы, устремленная в завтрашний день. Оставьте розу. Пусть, неподвижная, она продолжает спать. Ведь как бы там ни было, роза—это всего лишь исполненная противоречий реальность, сверкающая горстка праха, подвластная времени.

Стих—это нечто иное. Он—не избранная поэтом реальность, не бесшабашно-вольная проза. Один-единственный стих порождает десятки скрытых смыслов, вызывает сотни вопросов, ведет в бой солдат.

Отдадим должное малым детям—довоенным поэтам. Не хочу называть никого конкретно, ибо все они одарили нас множеством новых пророков, группировок и еще одной вещью, ныне утраченной,—миром.

Стих должен существовать во имя чего-то, чему-то должна служить строка—непосредственный результат работы, можно сказать, целая революция, за которую мы до сих пор не умеем взяться.

Поэзия и слово

Известны две манеры письма: разговорная и книжная. Если не стоит писать так, как говорят, то тем более не стоит писать так, как не говорят. Великий Гонгора в своей книге «Уединения» преподносит нам постулаты Тересы де Сепеда. Чтобы не ходить так далеко, скажем лишь, что слово нуждается в живом дыхании, и печатная строка не что иное, как алыгвасил, сажающий слова за решетку. Поэт—это или певец, или ничто: жалкий ремесленник, мастерящий изящные клетки для чучел щеглов.

Пластинка, магнитофонная лента, гитара, радио, телевидение, а еще лучше—живой человеческий голос могут, вернее, могли бы спасти слово от галеры книги, вернуть ему свободу, жизнь и непосредственное звучание. Пока в мире живо хоть одно звучащее слово—жива поэзия. Что же касается тем, то их с каждым днем становится все больше.

Какой будет поэзия

Мы ждем слова. Тяжелая железная дверь слегка приоткрывается, пропускает слабый свет зари. Куда ведет эта дверь? Увидим ли мы за ней огромный завод, сияющий голубым пластиком и желтым стеклом? Нет, думаю, что нет.

Может быть, мы попадем в город, раскинувшийся среди зеленых полей, окруженный широкой белой лентой жевательной резинки? Вовсе нет! Однако мы все еще стоим на пороге, ожидая заветного слова.

Может быть, там, за дверью, нас ждет усеянная машинами пашня с вырисовывающейся вдали гидроэлектростанцией мощностью ватт, эдак, 6 700 000?

Мы увидим горожан, крестьян, рабочих. А как с отдельным человеком? Мы по-прежнему ждем слова.

Кинофильмы, телепередачи, иллюстрированные журналы, газеты сыплются как из ведра... Что есть поэзия? Мы продолжаем ждать слова, ибо оно живо,— слова точного, выразительного и в то же время неожиданного. Каков ритм новой поэзии, ее синтаксис? Какие слова питают ее? Мы все еще стоим у полуоткрытой двери. Пора бы распахнуть ее.

50-е гг.

АЛЬФОНСО САСТРЕ

ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО СОЗИДАНИЯ

I. Одиннадцать положений о задачах искусства

Перед нами, молодыми, стоит неотложная задача наметить основные направления работы для нового поколения, которое, порвав с устаревшими формами, решило, посвятив себя искусству и литературе, создать новое искусство — искусство будущего. Мы не собираемся выдвигать цельную программу, а лишь заявляем о желании объединить разрозненные до сих пор усилия в единый, могущественный поток. Мы наметим лишь самые общие направления, придерживаясь которых смогут свободно развиваться люди различных художественных вкусов. Речь идет в первую очередь о том, чтобы избавиться от анархии, выгодной только сторонникам отживших, а значит, реакционных художественных форм.

Вот что я хотел бы предложить поэтам, прозаикам, драматургам, кинематографистам, художникам.

1. Искусство — это отражение действительности, способ ее познания. Мы заявляем о своем праве на подобное отражение.

2. Мы понимаем действительность как процесс познания, осуществляемый человеком на всем протяжении его истории. Существуют различные онтологические сферы и различные способы их познания и отражения. Все грани человеческого существования интересны, и нельзя бездумно отвергать никакую технику, форму или стиль.

3. Самым важным мы считаем отражение одной грани действительности: социальной несправедливости в ее различных проявлениях.

4. Познание искусством действительности — с социальной точки зрения — процесс прогрессивный. Это связывает нас с обществом. Все, что может исказить отражение реальности искусством, — неприемлемо.

5. Мы отвергаем всякое давление со стороны на нашу совесть и наше эстетическое чувство.

6. Уже только потому, что искусство призвано познавать структуру действительности, оно выполняет функции справедливости в широком смысле этого слова. Это позволяет нам чувствовать себя полезными обществу, в котором мы живем, хотя оно нередко и отвергает нас.

7. Принадлежность к политической партии совсем не означает утерю свободы, необходимой для человека искусства. Такое соглашение может быть оправданным и плодотворным, если взгляды художника полностью совпадают с программой партии. В этом случае принадлежность к партии будет выражением свободы художника.

8. Нежелание художника вступать в политическую партию не должно повлечь пренебрежительного отношения к его искусству — ведь это не означает, что он уклоняется от ответственности перед обществом, которая является необходимым условием его работы. За социальный прогресс можно бороться — и некоторые так и делают, — не вступая в политическую партию. Честнее отказаться от вступления в партию, если художник не разделяет полностью ее теоретической платформы или тактической линии.

9. Категория социального выше категории художественного. Мы предпочли бы жить в справедливо организованном мире, где нет произведений искусства, чем жить в мире, где рядом с прекрасными художественными произведениями существует несправедливость.

10. В том несправедливо устроенном мире, где живем мы, главная задача искусства — преобразование этого мира. В социальном плане стимулом к этому преобразованию должно стать искусство, которое мы назвали бы «жизненно необходимым». Очевидно, что любое живое искусство отстаивает — в широком смысле — справедливость. Искусство, которое мы называем «жизненно необходимым», делает все, чтобы привлечь внимание к нарушениям справедливости.

11. Только высокохудожественное искусство может способствовать преобразованию действительности. Поверхностное произведение искусства, назовем его «памфлетным», и должно быть отвергнуто из-за его эстетической слабости и социальной беспомощности.

Я предлагаю эти одиннадцать пунктов и надеюсь, что они станут отправной точкой для обсуждения, в результате которого

будет выработано единое мнение по поводу затронутых тут вопросов.

II. «Социальный реализм» — необходимое искусство

В «Одиннадцати положениях о задачах искусства» я ввожу понятие «жизненно необходимого» искусства. Хочу добавить, что создание его — уже реальный факт. В одной из своих статей я называл такое искусство «социальным реализмом». Основными положениями этой и других статей я и хочу сейчас дополнить «Одиннадцать положений о задачах искусства».

1. «Социальный реализм» — это не просто форма современного искусства, не просто предъявляемое к художникам и писателям требование следовать определенной линии в своей работе: это еще и название реально существующего художественного явления. Этим термином мы обозначаем важнейшие художественные и литературные события нашего времени. Именно этим термином история искусства и современной литературы обозначит большой круг романов, пьес, поэтических произведений, пластического искусства и кинематографии. «Социальный реализм» объединяет такие явления, как социалистический реализм в искусстве и литературе СССР, социальный реализм в мексиканском кино и живописи, «социальные» тенденции в христианском искусстве и литературе Западной Европы, неореализм и, наконец, значительная часть литературы, называемой «экзистенциалистской», которая возникла в результате громадных социальных конвульсий последней войны. Искусство «социального реализма» включает в себя важнейшие литературные явления нашего времени, это и есть то «жизненно необходимое» искусство, о котором я говорил выше в «Одиннадцати положениях о задачах искусства». Наряду с ним, конечно, существует другое искусство, достойно справляющееся с духовными задачами, но не связанное так тесно с общественной жизнью.

2. «Социальный реализм» предполагает независимость — или свободу — писателя и художника, которые вольны решать вопрос о своих социально-политических или религиозных взглядах (марксизм, христианство...) и о партийной (коммунистическая партия) или религиозной (католическая церковь...) принадлежности.

3. Другим краеугольным камнем «социального реализма» является преодоление либеральной концепции искусства, в основе которой убеждение, что искусство — высшая категория и поэтому для художника на первом плане должны быть формальные проблемы искусства. В этом случае художник считает себя свободным и не обязанным отчитываться перед кем-либо. Он как бы выделен из социальной структуры и принадлежит к ее высшему, духовному слою, право на что дает ему обращение к

вневременным ценностям: литературе, поэзии, драматургии, музыке, живописи. Эта концепция породила «чистую поэзию», абстрактную живопись, музыку Стравинского. Художественный либерализм превратился в анархию, следствием которой в период между двумя войнами стало множество «измов». Искусство стало антиобщественным, антинародным, разделяющим людей. Но уже в это время взвилось знамя объединяющего социального искусства.

4. Говоря о «социальном реализме», мы обязательно должны учитывать категорию темы, намерения художника и его метод.

5. Категория темы всегда была краеугольным камнем искусства и литературы. «Социальный реализм» обращается к великим темам нашего времени, когда социальные проблемы стали главной заботой человечества. Интерес к так называемым «клиническим» случаям, к тревогам отдельного индивида, взятого вне его социальных связей, сменяется рассмотрением человека как члена общества и, следовательно, всего комплекса общественных проблем нашего времени, которое политики называют переломной эпохой. Таким образом, мы вновь обращаемся к великим темам свободы, ответственности, вины, раскаяния и спасения, но подход к ним у нас иной. Если раньше художник старался выделить отдельный случай, укрупнить его, ослабив для этого социальные связи, то мы, наоборот, именно этими связями в первую очередь и интересуемся.

6. Намерения художника также являются значимым элементом в искусстве «социального реализма». Художник и писатель относятся к своему делу и к плодам своего труда как к неотъемлемой части общественного процесса, понимая, что результат их труда может способствовать упадку общества или наоборот — очищающей революции. Поэтому цель художника шире, чем просто «художественный» эффект его произведения. Он чувствует себя нужным людям не только потому, что дает им эстетические ценности, но и потому, что его труд способствует социальному обновлению. Он отвергает художественные ценности, если они не связаны с жизнью общества.

7. Что касается метода, то он определен уже самим термином «реализм»; это также подразумевает определение художника как судьи действительности. Термин «реализм» широкий, порой даже расплывчатый: форм реализма много и они различны. В формальном отношении искусство и литература «социального реализма» являет собой обычно разновидность натурализма. До сего дня этот, углубленный натурализм, казалось, был формой, наиболее адекватно выражающей стремление к справедливости. Но сегодня нам нужны новые формы.

8. Этическое начало — основа того эстетического чувства, которое вызывают у людей произведения «социального реализма». Именно оно остается в их душе, когда собственно эстетическое исчезает. Этическое начало имеет большое общественное значе-

ние. Художник и писатель это знают, и в этом — тоже «политическое» значение их деятельности.

1958

ДАМАСО АЛОНСО

РЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

Ортега хорошо назвал эстетические стремления своей эпохи «дегуманизацией искусства». Почти сразу за тем, как он написал эти слова, несколько причин, все вместе, качнули маятник в другую сторону (так бывает всегда, снова и снова), и теперь искусство, набирая быстроту, устремилось к человеку.

Мне кажется, что испанская литература последних двадцати пяти лет пропитывалась все сильнее той тягой к человечности, которой полон самый воздух нашей поры; более того — литература обогнала время и сумела откликнуться на его требования.

Нередко эстетическим явлениям помогают самые невероятные и непохожие на них вещи. В этом смысле принес пользу сюрреализм, вернувший изначальную ценность первичным человеческим действиям, вернее сказать — тем самым действиям и чувствам, которые ниже человека: снам, догадкам, ассоциациям, неясным символам... Под таким воздействием испанская поэзия преисполнилась пророческого пыла, а поколение, которое в 1927 году знало множество запретов (описывать только пристойное, избегать грубой реальности, не допускать и мысли о занятом или чувствительном), набралось страстности и по собственной воле запятнало себя всеми возможными грехами против канонов эстетики. Оно просто кинулось к отбросам, извергнутым слабой душой человеческой, само испугалось и стало вопить, хотя, являясь на свет, зареклось даже поднимать голос. Внесли свое и другие, очень разные причины. Испания побывала в страшной яме, и нас, испанцев, перевернуло до глубины души; когда же наши раны едва-едва затянулись, мир разорвала надвое нелепая война, уничтожившая столько жизней. Испанская поэзия обреченно отражала ужасы и жалкость нынешнего существования.

Тогда мы поняли, что удел человека, который извечно был сложнейшей из проблем, невысказанно утяжелен событиями нашей эпохи; и понимали это все лучше, глядя на то, как неудержимо растет население, как несправедливо распределяется богатство и как отчаянно борются народы за первенство на земле.

Некоторых видов искусства все это как бы и не коснулось. Боюсь, художники так и смотрят на свой собственный пуп, решая чисто эстетические и формальные проблемы, которые, если взглянуть на них с птичьего полета, почти не отличаются от

проблем начала нашего века. Не спору, такие эксперименты нужны. Поиски абстракционистов кажутся мне интересными, ибо некоторые из этих художников действительно расширяют наш эстетический опыт. Только не надо забывать об изображении действительности, а главное — той действительности, которая связана с человеком. Искусство создали люди, и оно всегда возвращается к ним; человек — самая важная (и насущная) его цель, самая благородная и благодарная тема.

Испанская поэзия, обогнав поэзию других европейских стран, которые подросли к концу обеда, все чаще обращает свой взор на проблемы человека и человечности.

Я говорю «проблемы человека и человечности», потому что хотел бы четко отделить, пусть в теории, проблемы отдельной личности от проблем человека в обществе.

Многие считают теперь, что уже невозможна поэзия, называемая «социальной». Я же хочу, чтобы главной темой поэтов был человек во всех своих проявлениях, тем самым и в социальных; но единственной целью это быть не должно.

1962

ХУАН ГОЙТИСОЛО

ОРТЕГА И РОМАН

В 1958 году, двадцать лет спустя после гражданской войны, уже появилась достаточная перспектива для того, чтобы со всей строгостью проанализировать предвоенную литературную продукцию. После того как на сцене царили несколько десятилетий подряд два поколения писателей — поколение модернистов и поколение Диктатуры, — после того как в историю друг за другом вошли Д'Орс, Ортега, Харнес, произведения «переживших свое время» (Переса де Айялы, Гомеса де ла Серны и др.) стали казаться слишком сделанными, а их духовная позиция слишком определенной и потому не склонной к последующим изменениям.

В течение многих лет творчество, например, Ортеги-и-Гасета было объектом бесплодных полемик между его ниспровергателями и сторонниками. Несправедливость и неискренность некоторых выпадов против Ортеги заставили многих яростно его защищать, что исключало какие бы то ни было критерии критики. Учение Ортеги еще не завершило свой исторический цикл, и отсутствие перспективы делало объективность почти невозможной.

Сейчас же, с некоторого отдаления, его впервые можно проанализировать как идеологическое выражение определенной исторической структуры и тем самым избежать ошибки. Ортегианство, в котором многие и сейчас еще видят опасного дракона, стоит его рассмотреть с этой точки зрения, превращается в безобидное пугало.

Я оставлю штудирующим философию неблагодарную миссию расщеплять на теоретические, социальные и человеческие составляющие творчество автора «Восстания масс». Напомню лишь тот бесспорный факт, что восприятие этого произведения было связано с известным недоразумением — результатом особой ситуации, сложившейся после войны, — ведь тогда даже самые непримиримые противники Ортеги считали содержание и социальные постулаты «Восстания масс» чем-то совершенно очевидным, что исключало какое бы то ни было критическое к ним отношение.

Теперь, когда нет уже в живых Ортеги-и-Гасета и затухает полемика, сопровождавшая его при жизни, я попытаюсь установить некий баланс достижений и заблуждений ортегианства в вопросах, относящихся к роману.

В своих произведениях «Размышления о романе» и «Дегуманизация искусства» Ортега создал теорию художественного творчества, влияние которой на писателей-модернистов и поколение Диктатуры представляется на первый взгляд весьма значительным.

Искусство, по Ортеге, ничего не стоящая, легкая игра, присущая аристократам. Для писателя непримечательные факты и события повседневной жизни лишены интереса. Его привлекает эстетическая утонченность, поиски «скрытых рудников души». Художник должен обращаться к меньшинству. Одним словом, искусство надо дегуманизировать. Отбрасывая конкретную проблематику, вопросы социального и человеческого бытия, роман, по мнению Ортеги, должен стремиться к трудной чистоте, далекой от реальной жизни со всеми ее пошлостями.

Прежде чем проанализировать практические следствия его теории, надо уточнить, что такая концепция аристократического искусства для меньшинства свойственна не только Ортеге. В то же самое время — так называемые «счастливые двадцатые» — в других странах Европы (Франции, Италии) роман, как свидетельство и отражение определенной действительности, был предметом ожесточенных нападок.

Исторический идеализм Кроче отказывал в значимости конкретным, будничным проблемам. Валери создал антироман «Вечер с господином Тэстом», а Жироду изобрел свой изысканный, тонкий и изящный мир.

Презрение вызывали и жанр романа, и даже развернутая мысль, всегда считавшаяся источником и опорой прозы.

В результате — это уже можно сказать с полной уверенностью — появилась эстетская и эгоцентрическая литература, совершенно чуждая современной действительности. В 20-е годы, когда умами владели учение Ортеги и журнал «Ревиста де Оксиденте», в Испании, как и во Франции, произошел разрыв между романистом и обществом. Роман утратил свои национальные очертания и стал космополитическим, безликим, выхолощенным.

Забыв о том, что, только будучи национальной, литература

приобретает универсальную значимость, писатели устремились к универсальному, пренебрегая национальным. И как следствие — думаю, меня не станут опровергать — возникла общая доминирующая характеристика: пустота, манерность, герметизм и монотонность.

Романы Жироу, например, почти не отличаются от тех, что у нас писали Бенхамин Харнес и Гомес де ла Серна. И в тех и в других мы находим то же отрицание реального, ту же отделанную «наивную» прозу, ту же дегуманизацию — в общем, все то, что провозгласил Ортега.

В то время как Гальдос и Бароха отразили испанскую жизнь XIX — начала XX века, книги Миро, Харнеса, Переса де Айялы не отразили абсолютно ничего. С их появлением старинное единение автора и публики сошло на нет. Писатели обращались лишь к элите. («Только к меньшинству») И, отторгнутый от духовной жизни, народ был обречен на грубое невежество. Но продолжалось, заметим вслед за Барохой, последним испанским романистом, поддерживавшим связь с читающей публикой, параллельное развитие двух литератур: одной — массовой и фельетонной, демагогической и отупляющей, и другой — дегуманизированной, формалистской, элитарной и эстетской. С тех пор две разные группы писателей обращаются к двум разным кругам публики. Рождением новеллы-эссе, «новеллы-грегерии» мы обязаны фельетону, а утонченность Харнеса, Переса де Айялы повлекла за собой дешевую порнографию Инсуа, Педро Маты, Фелипе Триго.

Наконец, с более чем тридцатилетней дистанции можно утверждать, что последствия теории Ортеги о дегуманизации искусства многообразны и что ее воздействие все еще чувствуется в культурной жизни страны. Ведь в то время, как во Франции творчество Селина, Гийу или Сартра пересекалось с реалистической линией Золя и Бальзака, обнажая прерванный романистами-эстетам контакт с публикой, в Испании ситуация, вызванная войной, закрепила вне зависимости от феномена ортегианства опасный разрыв между писателем и обществом.

Говоря другими словами, согласие, преодолевшее поверхностную неприязнь, объединило в одном лагере и врагов и учеников Ортеги, и безличная холодная литература, далекая от жизни, продолжала множиться, пользуясь и невежеством публики и консерватизмом критики.

За редким исключением, романисты не были на высоте своей миссии. Какие-то книги народ читал, но предназначались они не ему. А те, что писались непосредственно для народа — парадоксальное следствие столько лет пренебрежения, — как правило, оставались непрочитанными.

Такое положение обязывает к полному пересмотру нашего представления о литературе. Чтобы вновь стать универсальным, наш роман должен быть испанским. Чтобы возобновить

контакт с публикой, надо отражать жизнь современного испанца так, как это в свое время делали Бароха, Гальдос и великие творцы плутовского романа.

Мы не достигнем ни того ни другого, если не распростимся с теориями Ортеги. Или гуманизироваться, или погибнуть. Третьего не дано. Не взывать к эстетической революции, подобно коллегам из 20-х годов, должен сегодня романист, но помнить, что «*правда революционна*».

1959

ХВОСТОВОЙ ВАГОН

В одном из своих «Раздумий и заметок о литературе», написанном 12 июля 1916 года и озаглавленном «Реакция», Антонио Мачадо описывает культурную ситуацию в Испании и с горьким смирением замечает: «Мы сохраняем, блюдя верность традициям, наше место хвостового вагона».

Я не помню точно, когда я прочел эти «раздумья» (вероятно, около 1957 года). Фраза Мачадо звучит привычно для нашего слуха, и тогда я не обратил на нее особого внимания.

С XVII века (вспомните, например октавы Сервантеса об «одинокой и злосчастной Испании») тема национального упадка для наших писателей стала общим местом, а то и пустым напыщенным присловьем, как у Кинтаны, Листы и многих других.

В переписке с Родо, одной из наиболее интересных фигур эпохи просвещенной монархии, посол Хосе Николас де Асара выразил мысль, весьма сходную с мыслью Мачадо. Отметив, что от Испании «несет трупом», он замечает: «Это потому, что дьяволу угодно, чтобы мы вечно плелись в хвосте за другими нациями».

Таким образом, очевидно, что великий поэт «поколения 98 года» следует уже укоренившейся традиции, что его горечь связана с исконным пессимистическим течением испанского либерализма, усугубленного мрачной и давящей современностью.

Время не движется в Испании, говорил Ларра, а я бы добавил, что и прогрессивная испанская интеллигенция не меняется. Национальные бедствия, непрерывно терзающие нашу страну с 1898 года до наших дней, стали уже чем-то вроде риторической фигуры, козырем, которым легко бросается наше природное красноречие. Бесконечные повторы (такие же бессмысленные и напыщенные, как у «офранцузившихся» 1800 года) стереотипов вроде «у меня болит Испания», «мы любим Испанию потому, что она нам не нравится», «испанозадыхаясь» и тому подобных превратили их уже в пустой звук.

Без всякого стеснения и с пафосом мы объясняем ими свои обиды и комплексы и даже (как правые в 1936 году) освящаем

ими спасительные крестовые походы, кончающиеся, как все крестовые походы, отвратительным, ненавистным кровопролитием. В действительности же между термином «Испания» и Испанией существует все растущее расхождение, которого не могут или не хотят замечать тенора, баритоны и басы нашей риторики: в то время как в последние годы экономическая структура нашего общества быстро преобразуется, а индивидуальное и общественное сознание отражает последствия этих изменений, «Испания» интеллектуалов сохраняет свои прежние характеристики.

Это удивительное явление свидетельствует о том, до какой степени трудно искоренить умозрительные схемы, усвоенные вследствие лени и рутины. Процесс приспособления Испании к современной индустриальной цивилизации в его моральных и культурных аспектах до сих пор не становился объектом сколько-нибудь серьезного анализа.

По причинам, о которых здесь говорить не стоит, мы все еще цепляемся за концепцию архаической Испании, хотя она во многом уже не соответствует действительности, что бросается в глаза даже при поверхностном постороннем наблюдении извне. Мне могут возразить, что изнутри лучше видно неизменное, а не меняющееся. Концепция архаической Испании устарела, и мы не должны скрывать происшедших изменений, даже из самых благородных побуждений. А если бы скрыли, это бы означало, что мы передаем дело реального анализа переживаемого нами исторического момента реакционерам.

Хорошо это или плохо, но Испания идет по пути интеграции с индустриальными странами Европы, большая же часть нашей интеллигенции, по-видимому, мало задумывалась над значением преобразования производства и последующей перестройки общественного сознания (этим и объясняется туманность выражений неповоротливого языка нашей интеллигенции).

Отставание культуры от техники заставляет нас зря тратить порош: наши выстрелы не достигают цели, бьют не в ту мишень.

Сейчас, вчитываясь в слова Мачадо, приходишь к печальному выводу.

Вследствие парадокса, о котором идет речь, мы, наследники либеральной и прогрессивной традиции, занимаем сегодня в своей стране мало завидное место ветхого «хвостового вагона».

Несмотря на кажущуюся неподвижность нашей политической коры (надстройки), период, который мы переживаем, войдет в историю как один из самых решающих и богатых глубокими (структурными) изменениями периодов. Хотя и отставая от других европейских стран, Испания следует по известному пути (пути индустриализации, совершаемой монополистическим капиталом). При этом мы, те, кто обязан был бы предотвратить это в силу своего призвания и идеологии, не принимаем во внимание пример наших соседей и не делаем из него должных выводов.

Как видно из дальнейшего, современные преобразования вле-

кут за собой целый ряд последствий, касающихся нравственности и культуры, последствий болезненных, ранящих того наивного идеалиста, который все еще живет в сердце каждого из нас. Вместо революции, о которой мы мечтали, которая продолжила бы дело просвещения и прогрессивной традиции XIX века, разгромленной в 1936—1939 годах в результате вмешательства извне, отягченного как своими, так и чужими ошибками, сейчас перед нами страна, бурно развивающаяся, но, по-видимому, приспособившаяся к «прогрессу», который и не предполагает существования свобод. Мы, свободомыслящие испанские интеллигенты и художники, в нравственном отношении оказываемся примерно в той же ситуации, в которой в конце XIX века оказались наши французские коллеги, когда, столкнувшись с разнузданным вещизмом своей эпохи и пережив поражение нескольких революций, они стали искать убежища в романтическом индивидуализме, как Бодлер, или отгородились от жизни стеной политического, морального и социального скептицизма, как Флобер, Мишле и Тэн. Неокапиталистическая цивилизация предпринимателей, барышников и спекулянтов, людей, живущих на выручку и для выручки, безжалостно отвергает человеческие «добродетели» нашего отсталого общества. Благородство, бескорыстие, еще недавно присущие испанцам, сегодня безжалостно стираются новой индустриальной религией и ее кредо, а вместе с этими качествами исчезают и нравственные, и эмоциональные основания нашей преданности народному делу.

Этим объясняется, с одной стороны, неуверенность и внутренний разлад интеллигенции, а с другой—горькая необходимость принять на себя обязательства иного рода: обдуманные, а не стихийные, научно обоснованные, а не продиктованные исключительно этикой, неизбежно ограниченные дисциплиной политических партий, которые берутся решать и действовать от имени народа. Ибо в отличие от века, когда жили Бодлер и Флобер, теперь уже нет народа, а, говоря словами Октавио Паса, есть только организованные массы. «Идти в народ,—пишет он,—значит занять свое место среди „организаторов“ масс». Современный свободомыслящий интеллигент стоит перед выбором между романтическим бунтом и превращением в служащего-организатора: выбрав первую часть этой антитезы, он обрекает себя на бесплодие; склонившись ко второй, он приносит в жертву свою свободу. В любом случае, не впадая в наивный оптимизм, характерный для прошлого века, он отдает себе отчет в жестком сокращении своих полномочий.

Что может сделать интеллигент в рамках капиталистического общества? Мало, очень мало. Современный индустриальный мир отнимает все иллюзорные права, переоценка ценностей неизбежна, велико искушение выйти из игры, ограничившись поисками собственного спасения, в то время как наша эпоха оказалась на грани моральной катастрофы.

Значение Сернуды в большой степени объясняется тем, что он был первым, кто понял неумолимую неизбежность этой альтернативы. Несмотря на кровавую военную победу реакции 1936—1939 годов, испанская интеллигенция, с отвагой и самоотверженностью, которые делают ей честь, не сложила с себя ответственность: перед лицом черных сил, стоящих у власти, она, продолжая либеральные и прогрессивные традиции, взяла на себя задачу активного действия, которое защищал Ларра. Но сегодняшние обстоятельства ставят под сомнение некоторые аспекты этой проблемы.

Происходит социально-экономическая революция, однако вся политическая надстройка остается неизменной, хотя постепенно проблематика индустриальной цивилизации вытесняет проблематику, характерную для докапиталистического общества, о котором писал Ларра. Сфера влияния интеллигенции сокращается, техницизм вытесняет благородные порывы и бескорыстные обязательства: романтическое бегство становится все заманчивей.

Данная альтернатива вынуждает к выбору: Ларра или Сернуда.

Но Испания все еще одной ногой стоит в том, а другой — в этом мире и потому крайне неустойчива. Различные проблемы, отражающие различные ситуации, сосуществуют: век XIX и век XX тесно переплелись. Ларра и Сернуда: эпоха перехода, которую мы переживаем, подтверждает правоту обоих.

Пусть простит меня читатель, если здесь я выскажу несколько соображений личного характера. Моему поколению интеллигентов и художников буржуазного происхождения пришлось пережить один из самых тревожных и суровых этапов нашей истории. Я родился в 1931 году: мне было пять лет, когда вспыхнул мятеж, и восемь, когда республика погибла от рук военщины.

Как и большинство детей этой социальной среды, я получил воспитание в религиозном учебном заведении, а в конце отрочества мне открылась абсолютная неприложимость внешних принципов к печальному опыту испанской действительности.

После того как я пережил это первое разочарование, моя внутренняя неудовлетворенность и элементарное чувство справедливости незаметно привлекли меня на сторону тех политических сил, которые с 1939 года в условиях подполья с упорством и героизмом защищают дело нашей свободы. Революция проникла в круг моих повседневных забот, и подобно многим моим сверстникам-интеллигентам я на протяжении десяти лет подчинял ей мои интеллектуальные и творческие устремления. Но история снова поиздевалась над моими благими намерениями: страна менялась, но не в ту сторону. Левая интеллигенция готовилась к чему-то, но не произошло ничего. Мое поколение, дожив до тридцати, оказалось в ненормальной ситуации: мы начинали стареть, не познав ни юности, ни ответственности. Ни традиционное воспитание, ни самообразование не позволяют нам, надеясь на успех, вмешиваться в развитие общества, где все приносится в жертву

(лиха беда начало) прославлению рыночных ценностей.

Современная индустриальная цивилизация не признает той давней и благородной роли, которую играла интеллигенция, начиная с XVIII века,—роли бескорыстной элиты, посвятившей себя идеалам общественного добра и прогресса.

Общество (если только не происходит ничего неожиданного) не рассчитывает на нас—мы всегда в стороне. Как и в других передовых странах Запада—с запозданием на несколько пятилетий,—гуманистическая элита в Испании постепенно исчезает, ее заменяют интеллектуалы-предприниматели, чьи предприятия технически эффективны, или интеллектуалы-организаторы с развитым стратегическим воображением.

Нельзя ли все-таки избежать альтернативы?

По-моему, нет. Разве что мы сожжем свои корабли и обратимся в бегство, как это сделал Рембо, как мечтал и не смог сделать Сернуда. Но, в конечном счете, разве бегство не скрытая форма отречения?

ГЕРМАНИЯ

Г МАНН
А. ДЁБЛИН
К. ЭДШМИД
Х. БАЛЛЬ
Р. ХЮЛЬЗЕНБЕК
И. ГОЛЛЬ
И. Р. БЕХЕР
Г БЕНН
Б. БРЕХТ
Э. ВАЙНЕРТ
Ф. ВОЛЬФ
Г БЁЛЛЬ
Т. МАНН
П. ВАЙС

ГЕНРИХ МАНН

ДУХ И ДЕЙСТВИЕ

I

Из всех, кто когда-либо писал, самый большой и прочный успех выпал на долю Руссо. Кто же был этот человек? Незадачливый Фигаро, который ничего не любил, кроме своих страстей, и всю жизнь добивался, чтобы его принимали всерьез. Бездомный бродяга, который хотел обрести свой народ и выдумал несуществующее государство. Больной, которого тянуло к простой здоровой природе. Человеконенавистник, который провидел в далеком будущем обновленного, доброго, разумного человека. Враг привилегированных, который добивался благосклонности графинь. Он ненавидит собственную низость, собственные пороки, но не может выбраться из грязи и вновь и вновь пытается очистить душу слезами и мечтами. Отдав своих детей в приют, он воспитывает их в романе, в романе он любит чистой любовью. Он так справедлив и правдив в своем романе о государстве, что внушил целому народу желание быть справедливым и правдивым. Жалкий в своей личной жизни, он стал в романе столь вдохновенным борцом, что самый одухотворенный и деятельный народ из всех когда-либо существовавших поднялся на борьбу за его дело.

Его идеалистические романы нашли своего читателя, это был его подлинный герой — народ. Этот народ не совершал революции, пока он только голодал; он совершил ее, когда узнал, что на свете есть справедливость и правда. Узнали об этом и его соседи;

однако они не перешли к действию, хотя голодали не меньше. «Революции редки,— говорил Наполеон,— ибо человеческая жизнь слишком коротка. Про себя каждый думает, что не стоит свергать существующий порядок». Французы в 1790 году решили, что стоит. Их пламенное легковерие, их вера в силу духа воодушевила их, и мечта писателя стала реальностью. Пусть все это было лишь одним мгновением, но в это мгновение были стерты границы провинций, дворянство сошло со сцены, а на бескрайних просторах десятки тысяч федератов поклялись друг другу в любви; крестьяне сказали друг другу, что революция принадлежит не Франции, а всему человечеству, и посланцы всех народов пришли воздать должное французской нации и побратски протянуть ей руку помощи. Это мгновение, стоившее так много крови, озарило сказочным сиянием грядущие века и по сей день согревает людей. С тех пор у человечества лишь одна задача: осуществить все то, что предвосхитило это мгновение, вновь вернуть его. У истории теперь лишь один смысл—этот великий час должен быть увековечен, мир должен стать воплощением духа, окрылявшего поколение того года. Все, что противодействует или сдерживает, любой триумф несправедливости бесцельны перед вечностью духа, вспыхнувшего в те времена. Но нужен был народ, который принес бы себя в жертву во имя этого духа и сохранил бы ему верность. Этот народ испокон века не боится заблуждений и крушений, переносит деспотизм и поражения, гражданскую войну и жестокие годы реакции и после каждого периода смут и разрухи находит в себе силы сделать еще один шаг по пути, начертанному разумом. Должен был родиться народ, способный воевать за разум, воплощенный *ratio militans*¹ Вы скажете, что в самой природе вещей заложена необходимость «развития». Но это развитие само по себе никогда и нигде не обеспечит ничего, кроме минимума жизненных возможностей, именно возможность жить, а не свободу. Возможность жить, а не справедливость. Возможность жить, а не человеческое достоинство. Делать ставку на развитие—значит отдалиться на милость природы; но никогда еще не бывало, чтобы природа дала нечто сверх положенного. Нужен дух, нужен бунт человека против природы, ее медлительности и суровости,—дух, который за один час дарит вам небеса, которому не жалко жизни целых поколений ради одной искры пламенной идеи. Необходим был народ, гордо жертвующий собой ради духа, чтобы другие могли жить.

Писателям Франции, от Руссо до Золя, было легко выступать против существующей власти: за ними стоял народ. Народ с прекрасным литературным чутьем, скептически настроенный по отношению к власти, народ, у которого кровь закипала в жилах, как только разум ему доказывал, что эта власть должна быть ниспровергнута. Сколько разных элементов должно было слиться

¹ Воинствующий дух (лат.).

воедино, чтобы разум обрел своих воинов! Люди Севера вобрали в себя кровь Юга, породнились с его культурой. Так возникла Европа. Это были люди, могучие, как южане. Но всю страстность художественного темперамента, свойственного Югу, они обратили на сферу духа. Дух здесь вовсе не эфирный призрак, как у нас, витающий где-то в небесах, пока жизнь убого ковыляет по грешной земле. Дух здесь сама жизнь, он творит жизнь, не боясь ее сократить. В конце концов, справедливость может быть в ущерб жизни, а правда—привести к пропасти. Разве нельзя прожить, примирившись с властью, освященной вековыми традициями, и с привилегиями маленькой кучки людей, ограничившись словесным признанием давно отвергнутой веры? Разве не стоит насладиться жизнью, урвать свою долю на пиру сильных мира сего? Разве так плохо упиваться своим тайным знанием и своей внутренней жизнью и тихо ждать своего времени? Но вот народ, презревший поддерживающий его в жизни обман. Он не может принять жизни, о неприглядности которой он даже не будет иметь права безнаказанно размышлять. Забота о личности кажется ему пустым делом, если эта личность заключена в узкий круг интересов, не борется и не приносит счастья окружающим. Идеалом здесь было открытое сердце воина, его благородное безрассудство. Они, эти французы, не спрашивали, куда их может завести мечта поэта о рациональном государстве, сомнительный плод фантазии больного. Они действовали согласно с его словом, ведь они прозрели через него, они узнали все: вину, победу, расплату—и остались бедными человеческими существами, как и все остальные, но теперь они ближе к просветлению, чем другие, ибо имели мужество увлечься: в целом они добились для нации равенства в правах и морального подъема. Пусть, едва закончив освободительную борьбу, они попали в новые цепи; пусть свобода и справедливость отстают перед тем, кто идет им навстречу, и пусть их царство наступит лишь с последним дыханием человечества. Но здесь по крайней мере железная стена авторитета не заслоняет будущего. Ни один властитель не может выстоять против духа, который вынес его на поверхность и так же сметет его... «Французские солдаты могут пользоваться своим разумом,—сказал Наполеон.—Поэтому они—мягкий воск в руках того, кто имеет доступ к их разуму; и тем не менее они самые бесстрашные во всем мире». Идейным вождям Франции, от Руссо до Золя, было легко, у них были солдаты.

II

В Германии им было бы труднее. Здесь им пришлось бы иметь дело с народом, который хочет жить, не спрашивая о том, как он живет. Никто не видел, чтобы здесь, где так много размышляли, энергия нации когда-либо была сосредоточена для претворения в жизнь откровений духа. Никого не увлекала мысль устранить

несправедливую систему насилия. Широтой мысли они превосходили всех, подымались до вершин чистого разума, додумывались до небытия—в стране же царил произвол и кулачное право. К чему что-либо менять? В теории они уже давно обогнали все, что где-либо было создано. Жизнь протекает медленно и тяжело, людям недостает дара ваятеля, который мог бы придать жизни форму, согласную велениям духа. Идеи хороши, когда они парят над реальными вещами, не затрагивая их. Если бы они опустились на землю и вторглись в жизнь, они вызвали бы беспорядок и нечто совершенно непредвиденное. Здесь цепляются за ложь и несправедливость, как будто чувствуют за правдой зияющую пропасть. Неверие в разум—это неверие в человека, недостаточная уверенность в самом себе. Каждый в отдельности предпочитает быть подданным и слугой, где же ему верить в демократию, в народовластие! Пусть богопомазанные, испытанные владыки иногда шокируют своей неотесанностью высокообразованную нацию: с ними все же гораздо надежнее, безопаснее, чем с теми, кем руководит лишь разум. К тому же эти господа достаточно умеренны и вряд ли станут перегибать палку, зная, что это может привести к взрыву. Крайности тирании здесь столь же невероятны, как и равенство. Никакой жестокости, но и никакой любви. Нигде классы в такой мере не разделены снежными вершинами отчужденности. Здесь не любят друг друга, не любят людей. Монархия, государство господ—это организация человеконенавистничества и его школа. Масса маленьких людей, в жилах которых течет, как и всюду, более теплая кровь, обречена на неосуществимые мечтания, она не способна сплотиться в единую братскую семью, что делает народ великим. Здесь нет великого народа, здесь лишь великие люди. Всю свою любовь и все свое тщеславие, все самосознание этот народ вложил в своих великих людей.

Его великие люди! Было ли когда-либо подсчитано, чего они уже стоили этому народу? Сколько таланта, решимости и благородства задавлено, сколько вызвано к жизни покорности, зависти и самоуничтожения и как много упущено за сто лет в отношении уравнивания, то есть морального подъема нации в целом,—и все ради того, чтобы раз в десятки лет появилось чудо человеческого совершенства, возвращенное на самоотречении целых поколений и расцветшее подобно махровому чудо-цветку на живом перегное нации. А теперь боготворите этого гения, распластавшись ниц у его ног! Вам неведома могучая сила творчества, а потому вы можете и не знать, что значит быть великим. Вы можете и не знать, что самый великий человек, именно самый великий, велик лишь в те часы, когда он творит: почитая же его личность, вы почитаете пустую куклу. Сколько мертвого времени в жизни великого человека, когда он чувствует себя опустошенным и маленьким! Сколько лжи и насилия над собой требуется для того, чтобы изо дня в день казаться таким, каким бываешь очень

редко! Какое безумное себялюбие, возвращенное массой отрекшихся ради великого человека! Какое отчуждение от всего человеческого, какое душевное оледенение! Сколько страданий все это стоит, как выматывает вечная боязнь полного краха! И к тому же ему, всеведущему, суждено познать и ужас пустоты. Он, великий человек, вбирает в себя не только энергию и гордость своего народа: он берет на себя и моральные испытания, перед которыми отступает простой смертный, привыкший к своему размеренному бытию. А все ведь должно быть иначе, и он должен быть другим. В наши дни народ не может позволить себе иметь столь великих людей. Народ не может теперь допустить, чтобы они лишили его собственной воли, чтобы они развращали или заражали его. Нельзя позволить, чтобы фабриканту шерстяных изделий или газетному борзописцу внушалось желание стать сверхчеловеком, в то время когда они еще не стали обычными людьми.

И менее всего позволительны такой обман и такая трусость человеку духа, писателю, а именно он освятил и распространил этот обман. Его назначение — дать определение действительности, и кристально ясное совершенное слово обязывает его презирать тупую, нечистую власть. Силой духа на него возложено нести достоинство человека. Всю свою жизнь он жертвует выгодой ради правды. Он проникает в сущность явлений, ему дано увидеть великое малым и в малом человечески великое, поэтому равенство становится для него решающим требованием разума. Но именно писатель в течение десятилетий занимается в Германии тем, что приукрашивает неразумное, софистически оправдывает все несправедливое и выступает в пользу своего заклятого врага — власти. Какая странная болезнь довела его до этого? Чем объяснить этого Ницше, который освятил своим гением этот человеческий тип, и всех тех, кто последовал за ним? Неужели тем, что это время и эта страна не видели ничего, кроме ошеломляющего успеха власти? Или тем, что все попытки отстоять свою самобытность в тех условиях и в то время казались безнадежными? Или, может быть, тем, что надо было как-то действовать, пусть даже против самого себя, воспевая и усиливая врага, становясь восторженным адвокатом зла? Может быть, это просто извращенный способ капитуляции человека, который слишком много узнал и теперь мечется в дурном кошмаре жизни, как беглый каторжник?

Этим ренегатам от литературы можно найти много оправданий, начиная трагическим честолюбием и кончая жалким тщеславием, глупой манией быть чем-то особенным и паническим ужасом перед одиночеством или отвращением к нигилизму. Пожалуй, главное их оправдание в том, что невероятно выросло расстояние, которое после столь длительного периода бездействия отделяет носителей духа в Германии от народа. Но что сделали они, чтобы сократить его? Жизнь народа была для них лишь символом их собственных возвышенных переживаний. Они отводили окружа-

ющему миру роль статиста, никогда их прекрасные страсти не имели ничего общего с той схваткой, которая шла внизу, они не знали демократии и презирают ее. Они презирают парламентский режим еще до того, как он установлен, а общественное мнение еще до того, как оно признано. Они держат себя так, как будто для них пройденный этап все то, за что другие проливали свою кровь. Они являют на своем лице пресыщение, хотя никогда не боролись и не наслаждались. Господство народа, господство разума должно было бы быть и их господством. Они могли бы принести этому народу счастье, если бы показали ему его подлинную сущность, тогда народ больше уважал бы себя и жил более полнокровной жизнью. Не только время, но и честь требует от писателя, чтобы он и в этой стране обеспечил наконец выполнение всех велений разума, чтобы он стал агитатором, вступил в союз с народом против власти, чтобы он всю силу слова отдал борьбе народа, которая есть и борьба разума. Он не должен превращать свою избранность в культ собственной личности. Свойственная немцам переоценка исключительного с каждым днем все больше обращается против разума и правды: эта избранность должна состоять в умении соблюсти меру и служить образцом. Ибо тип интеллигентного человека должен стать преобладающим в народе, который сегодня еще хочет подняться на высшую ступень. Пусть гений станет братом последнего репортера, чтобы пресса и общественное мнение, как наиболее популярные проявления человеческого духа, возобладали над соображениями корысти и пользы и достигли определенной идейной высоты. В поклоннике палки и авторитета надо видеть врага. Интеллигент, пристроившийся к касте господ, предаст разум, ибо разум не признает ничего неподвижного и не дает никаких привилегий. Он разрушает устои, он несет равенство; по обломкам сотен оплотов насилия устремляется он навстречу последним свершениям правды и справедливости, их воплощению, даже если это грозит смертью.

1910

АЛЬФРЕД ДЁБЛИН

ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА СЛОВА

**Открытое письмо
Ф. Т. Маринетти**

Дорогой Маринетти, впервые Вы побывали у нас прошлым летом на выставке футуристических картин. Я написал тогда в «Штурме»: «Футуризм — великий маг. Он представляет собой акт освобождения. Он не направление, он — движение. Еще точнее: он — движение художника вперед». Внутренняя напряженность и самобытность, смелость и абсолют-

ная непринужденность оказали на меня тогда впечатление. «Если бы у нас в литературе было тоже что-нибудь подобное!» — эта мысль часто посещала меня, и я выразил ее Вам в присутствии Дальбелли. Вы промолчали тогда. Через несколько месяцев литературные манифесты кружились над крышами наших домов. То, чего нам недоставало, стало реальностью.

Не так мне виделось это. Я не оспариваю Ваше право влиять на нас. Вы наделены энергией, настойчивостью, мужественностью, доставляющими, как видно, много беспокойства литературе, перегруженной эротизмом, ипохондрией, уродствами, ужасами. В своем «Мафарке» Вы часто давали волю простому веселому чувству. Вы риторичны, но Ваша риторика не лжива. И Вам, и мне, Маринетти, ясно одно: мы не хотим никакого украшения, никаких украшений, никакого стиля, ничего внешнего, мы хотим жесткости и мягкости, холода и жара, хотим трансцендентального и потрясающего — в неупакованном виде. Упаковка — дело классиков.

Супинаторы от плоскостопия, гипсовые корсеты и другие ортопедические принадлежности мы чтим наряду с сонетом — мировоззрение на радость благородным девицам. То, в чем нет прямоты, непосредственности, то, что не пропитано целесообразностью, мы оба отвергаем; традиционное эпигонство оставим в удел беспомощности. Натурализм и еще раз натурализм: нам бы следовало быть еще большими натуралистами.

Вплоть до этого момента наши мнения совпадают. Видите ли, Маринетти, все это для нас не ново. Можно сказать, Вы объявляете себя нашим сторонником. Но здесь Ваш манифест и Ваше усердие начинают чрезвычайно сильно гримасничать и навязчиво повторять о трижды святой функциональности. Вы — наполовину африканец; Ваша любовь к абсолютной реальности принимает черты чего-то свирепого; вызывая во мне чувство жалости, Вы чавкаете, жуя довольно крепкий предмет, Вы облизываете его со всех сторон, как змея лягушку. Вы анализируете нарушения и искажения, которые художественная продукция испытывает по вине размера и ритма. Вы клеймите все неестественное, все отвлекающее и самодовольное в динамике стиха, Вы предостерегаете, оплакивая ускользнувшую реальность. Кое-кто хотел половить омаров, и ему здорово досталось от Маринетти, потому что он ловил не колибри. Все, Маринетти, зависит от того, какова цель; придя в кафе, Вы не будете требовать от кельнера артиллерийской пальбы. Когда Бодлер позволяет ритму овладеть собой, и говорит его устами, и плывет на гребнях его волн, он знает, что делает. И какое ему дело до Вас, Маринетти! Он художник, как и Вы; сущность, с которой он имеет дело, он знает лучше, чем Вы. Вы — не опекун художников. Иначе бы Вы стали растить эпигонов, а это путь к самоубийству. Не можете же Вы думать, что существует одна-единственная действительность, и не можете отождествлять мир Ваших автомобилей, аэропланов и

пулеметов с миром вообще? Что касается нас, так далеко мы еще не зашли; и не настолько велико Ваше чрево, чтобы найти в нем место хотя бы еще для меня. Или, может быть, этому зримому, красочному, осязаемому миру Вы приписываете абсолютную реальность, к которой мы якобы должны приблизиться в качестве протоколистов? Неужели Вы, художник, так полагаете и проповедуете в этом смысле неизбежный натурализм? Это ужасно — и все же похоже на правду. Выходит, мы должны имитировать бляние, вой, пыхтение, грохот земного мира, стремиться достичь темпа окружающей нас реальности, и это называется не порнографией, а искусством, и не только искусством, а футуризмом? Неужели Вы совершили эту совсем, совсем маленькую ошибку, спутали реальность с вещественностью, даже не предполагая, что таится за этим, Маринетти? Порой мне действительно так кажется. И поэтому Вы на мгновение забыли, отчего ритмика и стиховая техника у Бодлера и Малларме столь хороши, необходимы и божественны: потому что искусство действует еще и как наркотик, как стимулятор, может показать и бездны, и высоты действительности, потому что в нарастании звука, направленности звука и его волнующем приземлении заключены опьянение и полет. Вы все же слишком редко летали на аэроплане, иначе бы Вы понимали, что в этой музыке слов «сущностное», «вещественное» содержание может стать нематериальным, потеряв свой смысл, отойти на задний план, испариться. Эта и другая музыка лишь устало тянет за собой «вещи», громыхающие по ее следам. Наши немецкие мистики бесконечно часто писали подобным образом: темно, как бы давая понять, что за этой туманностью таится действительность, что еще туманней; их слова шелестели и позванивали ей вслед. И это совершалось без насилия над действительностью, без насилия над поэтом, без фальсификаций, и мы, читавшие, ощущали, что слова не главное. Надо уметь это, Маринетти. Вот в чем все дело. А Вы, сказав очень сильное слово, выразили очень слабую мысль.

То, к чему Вы стремитесь, ясно, хотя при этом Вы вместе с водой выплескиваете и ребенка. Старая песня: поэт — поближе к жизни! Жизнь предлагает нам колоссальные сокровища, выкопать которые нашими лопатами невозможно. У нас не только нет инструмента, более того, мы приступаем к раскопкам, наведя косметику, надушив одежды и надев лайковые перчатки. В спешке, вооруженный подходящей киркой, в комбинезоне и с лампой, Вы промчались мимо важных и лежащих на поверхности вещей. По сути, я не должен был бы с Вами полемизировать, так как слишком очевидно, ради чего Вы мечетесь, — ради достижения собственной цели, чтобы иметь возможность изобразить несколько сражений, темп и грохот которых Вы передаете прекрасно. Но поэтому они не вызывают волнения, не производят революции; что ж, продолжайте в том же духе; мы рады этому; впрочем, сражения могут выглядеть иначе, и, между нами говоря,

даже сражение можно «устроить» совершенно не так, как это сделали Вы.

Но хуже всего, опаснее всего Ваша мономания — ведь Вы же страдаете мономанией — там, где Вы покушаетесь на синтаксис в угоду эстетике сражения. Ваше обращение с синтаксисом я нахожу ужасающим. А Ваше представление о прилагательном, о наречии! У полного предложения есть различные качества: в нем доминируют его различные члены-активисты, то субъект, то глагол, то наречие. Вы можете поднять вес слова, уменьшить его. Вы можете сделать предложения короче, скатать их вместе в периоды, можете каждое слово — существительное, прилагательное, глагол, наречие — выделить в отдельное предложение и таким способом вплотную приблизиться к реальности. Вы можете поступать как угодно в зависимости от Вашего желания, от ситуации, но для чего Вам вдруг понадобилась эта ампутация? Неужели все мы, Маринетти, только и должны делать, что орать, стрелять, тарыхтеть? Не запретите же Вы мне пить горячее миндальное молоко или есть пирожное со сливками, не запретите помешать Вашим планам, коли так сложатся обстоятельства и таково будет мое желание! Если Вы хотите писать так лишь порой, по особому случаю, никто Вам в этом не препятствует: мы рады каждому оригинальному и сочному стилю; в своем горячем стремлении к действительности мы — товарищи; поэтому не нужно обращаться к нам с категорическими предписаниями, к нам, которым это хорошо известно, кто многое знает и умеет даже лучше, чем Вы, поэтому не надо убийственных жестов, предназначенных для того, чтобы потрясти мир. Столь трагически наша несущка не кудахчет. Маринетти, Вы нападаете на нас, Вы обзываете нас пассеистами, называете нас отсталыми. Я защищаю не только свою литературу, я также наступаю на Вашу. Я говорю: сражение Ваше можно организовать еще много лучше, Ваше сражение перегружено образами, аналогиями, сравнениями. Прекрасно, но для меня это выглядит не очень современно — это все же сытая старая литература правого толка. Я дарю Вам все образы, но давайте же в битву! Вперед, Маринетти! Да, это удобно называть полководца «островом», обращаться с людскими головами, точно с футбольными мячами, а со вспоротыми животами — точно с лейкой! Пустая забава! Старо! Музей! Где головы, что с животами? И Вы хотите называться футуристом? Это дурной эстетизм! Вещи единственны в своем роде; живот есть живот, а не лейка: это азбука натуралистов, азбука истинного правдивого художника. Отказ от образов — проблема для прозаиков. Чтобы передать этот хаос, состоящий из геометрии, наблюдений, литературных реминисценций, психологизмов, не было нужды в таком угрожающем расточительстве. «Остров-полководец» — банальный поблекший образ: я легко смогу показать Вам, на что, на сколь малое способен телеграфный стиль. Вы дайте читателю, слушателю короткие ключевые слова к основно-

му слову; этикетки ко многим освобожденным Вами существительным: головы — футбольные мячи, животы — лейки и т. п. Как это просто и как это хило, хотя тут и образы, и ассоциации, и подтекст, и все вместе взятое. Вы как раз переоцениваете слушателя, читателя; Вашу задачу организатора образного материала Вы перекладываете на него. В ваших ассоциациях многое осталось непонятным также и для меня, но какое мне дело до Ваших ассоциаций, если Вы не даете себе труда сделать их внятыми: катастрофа отсутствующей пунктуации и отсутствующего синтаксиса; ведь у Вас есть ассоциации, они связующие звенья, а у Вас никак не получается выразить эти связи. Вам не хватает — это видно по каждой второй строке, — не хватает синтаксиса, Вы пытаетесь обойти его. Вы принуждаете, насилуете Ваши идеи, оставляете их непонятными, дабы не изменить принципу. По отношению к искусству это грубо: методу нет места в искусстве, уж лучше безумие. И что может сказать мне Ваш свободный от прилагательных и наречий безглагольный «остров-полководец», а также проходящие мимо меня один за другим и не связанные между собой существительные, подобные гладким, стриженным пуделям? Все, почти все остается неопределенным. Пустоты повисают в воздухе, слово «полководец» мне ничего не объясняет, добавление «остров» не улучшает положения — в Вашем мозгу может быть все расположено верно, но это пока не проявилось, не сочинилось, не стало выговоренной реальностью, с периодами или без них — мне совершенно все равно. Мне хочется слышать не только пятьдесят раз повторенное: «трам, трам, тарарам» и т. п., что не требует особо искусного владения речью, мне хочется видеть Вашего полководца, Ваших арабских скакунов — но показать мне их Вы не можете. Вы капитулируете там, где начало самых горячих устремлений прозаика.

«Аммиак, клиника, бистурий, коррида» и т. п. — лишь заметки на полях; я не хочу дать теориям обмануть себя, дать им лишить себя своеобразной захватывающей дыхание реальности борьбы — темперамент меня к этому не принуждает; Вы пытаетесь все до такой степени сгустить, что во время процесса конденсации Ваши реторты разлетаются на куски, и Вы можете представить нам в качестве образцов Вашего искусства одни только осколки. Эссе «Мусор». Полководец может быть пластически изображен как воплощение одного движения, должен быть так изображен, иначе все лишь болтовня. Ваша кавалерия без коней и солдат плавает по пустому пространству, не сотрясая земли под собой, не препятствуя ветру. «Кавалерия» — скажу прямо, это не по моей части. Это бледно и пусто, как «солнце» и «дух», полностью абстрактно. Рев пушек и вой шрапнели хотя и оглушают меня, но не ослепляют. На такую абстракцию Вы обречены Вашей теорией.

Дорогой Маринетти, в Вашем «Мафарке» Вы представили страшную смесь драматургии, романа и поэзии; собрание Ваших стихотворений Вы называете «Деструкцией»; в конце Вы набрасыва-

ваются на стальной каркас языка: пружины матраца остались целы, Вы же взлетели на воздух. В честности Ваших стремлений сомнений нет. Но я нахожу прискорбным, что Вам постоянно приходится видеть пред собою препятствия, что Вы постоянно должны наталкиваться на них, что Вам не дана легкость чистого, нетеоретизирующего поэта, взлетающего над препятствиями. Вы напрасно тратите свой дар убеждения на нас, занимающихся сочинительством. Пластичности, концентрации и интенсивности можно достичь многими путями; Ваш путь наверняка не лучший и вряд ли хороший. Не почитите за труд, поучитесь у нас! Ваши книги доказали, что Вы—художник, поэт, и энергия Ваших инстинктов, свобода и честность Вашего натурализма, Ваша антиэротика встретят у нас и у меня полную симпатию. Но никогда не забывайте, что нет искусства, есть только тот, кто делает искусство, что каждый растет по-своему и должен исключительно бережно обращаться с себе подобным. В литературе не существует массового универсального производства. То, что не завоевано собственными силами, не удержишь. Не стремитесь к стадности, от нее лишь много шума и мало шерсти. Выведите свою овцу из зоны опасности. Позаботьтесь о своем футуризме. Я позабочусь о своем дёблинизме.

1913

КАЗИМИР ЭДШМИД

ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ПОЭЗИИ

Когда связан с каким-нибудь движением лично и ощущаешь потребность высказаться о нем, требуется прежде всего непреклонность и самоотдача. Глубоко веря в идею, тревожишься об ее долговечности. Наш взгляд, слишком погруженный в земную жизнь, способен легко обмануться в своей приверженности. Но бесконтрольная страсть неукротима. Только вера, терзаемая тоской, в конце концов становится действенной. Осмысление возникает вслед за неверным шагом. Поношение собственного самоотречения делает его понастоящему сладостным. На многое нужно решиться здесь, чтобы избежать невнятности, решиться на все, чтобы понять, в чем правда. Одна лишь эйфория—страсть ограниченных. Смелости, которой знакомы сомнения, доступны благородные цели. У посвященного соучаствующего—желание продлить до бесконечности свое переживание, которому он и придает беспредельную форму. При этом пристрастность отнимает у него способность верной оценки. Поэтому тут может быть только одно требование: суровость.

Объективная реальность является перед нами со всей очевидностью только в таком обнаженном виде. Но и это мы тоже лишь предчувствуем. Окончательность суждения выявит только время—не временность наших дней.

Чтобы быть справедливым, нужна большая дистанция. Ее мы достигаем мужеством строгости. Да, мы должны решиться на это в надежде, что одну за другой мы громоздим бессмертные цели, твердо веря в то, что мы лишь игрушка творения, а то, что нам казалось великим, то высшее—всего лишь маленький эксперимент. Сарказму подверглось бы все то, что мы любили, напастрасть презиралась бы. Учитывая это, мы должны перейти в наступление. Необходимо мужество большее, чем то, которое утверждает, будто очерняет и надувает себя, вскрывая череп сделанной вещи из любопытства, чтобы узнать, есть ли внутри нечто непреходящее. Только умение не доверять самому себе не дает угаснуть тоске, придает позитивному законченные черты. Только так испытующий взгляд способен сохранить дистанцию.

Только так исчезнет горгоноподобная голова направления, заигрывающая со временем, и вот мы вторгнемся в его сердце. Одним единым порывом. Перебои этого сердца связаны с прошлым и с будущим. Только с помощью строжайших художественных установок мы придем ко вневременной точке зрения. Но, может быть, тут нам должно только ждать, верить и надеяться, но не ведать. Одним мы владеем наверняка: более опытным взглядом. Взгляд обращен к истории. Она же всего лишь логична, глуха к темным взаимосвязям внутри идеи. Дух не развивается логично, следуя более глубоким силам, он воспаряет, пенясь или безмолвствуя. Мы лишь ощущаем его. Взаимосвязи не прямолинейны, они глубже, чем видимая сторона времени. К тому же надо учитывать, что чисто формальное развитие у нас лишено четкости. Также трудно доступны и чисто ориентировочные сведения о внешнем ходе развития в Германии.

У нас еще нет традиции, еще нет твердой родной почвы, на которой в процессе органичного роста развивается идея. Во Франции, например, каждый революционер стоит на плечах своего предшественника. В Германии восемнадцатилетний считает двадцатилетнего идиотом. Во Франции молодой в какой-то степени уважает в старшем своего родителя. У нас он его игнорирует. Француз черпает из средоточия народного всемирного чувства. Немец каждый раз начинает с какого-нибудь нового места в провинции. У нас еще многое—конвульсии формирующегося народного менталитета. Еще многое представляет собой низвергающийся хаос, не превратилось еще в равнину, способную выдерживать большие нагрузки. Поэтому у нас более неистовые, более беспредельные, но более терзаемые противоречиями художественные произведения. У других народов форма менее подвержена изменениям.

Так уже даже при поисках сущности возникает трудность, как передать формальное развитие. История также и здесь является лишь внешним руководством. Со времени романтики царила стагнация. Но вот начался великий взлет буржуазного чувства, показывающего теперь первые признаки своего конца. По обес-

кровленному эпигонству ударила натуралистическая волна. Изпод грима, фасада и фигового листа бесстыдно явился Факт. Ничего сущностного. Никакой подлинности за предметом чувственного мира. Только фиксация, одни наименования. Но говорится все с грандиозной, мощной громогласностью, не имеющей значения для художественного произведения в его окончательной форме, но дающей импульсы, побуждающие к борьбе. Натурализм был битвой, которая сама по себе имела мало смысла, но он породил новый образ мыслей.

Неожиданно вновь возникли дома, болезнь, люди, бедность, фабрики. У них еще не было связи с вечным, они не были оплодотворены идеей. Но они были названы, показаны. Обнажились зубы эпохи и свидетельствовали о голоде. Он поднял человеческие вопросы и этим приблизил нас к истинному. Он тесно переплетался с социальным, он выкрикивал: голод, проститутки, эпидемии, рабочие.

Но, не имея представления о своих возможностях, он боролся не только с явлениями преходящими, у него были также творческие амбиции. Он думал, что может обойтись без духа, и затеял борьбу букашки с богом. Это и стало его концом. Он просуществовал не дольше вздоха.

Его бессистемной организации противостояло движение, полное аристократизма. В противовес шуму — дворянство, нечто асоциальное, искусство *à tout prix*¹. Слишком высокая оценка механистического привела к тому, что стали замечать душу.

И тут снова явилась поэзия. Великая фигура Стефана Георге встает перед нами. Но ему, еще приверженному к близлежащим чистым фактам, не дано создать великих всеобъемлющих творений, что выразили бы темп, дух и форму своей эпохи. Для этого время еще не настало. Существеннейшая заслуга этого направления была в том значении, которое оно придавало моменту формы. Вновь начали осознавать, что является описательностью, а что, напротив, истинной поэзией. Стали ясными различия между беллетристом и поэтом. И все же: они были слишком четко сформулированы. На том это движение и застыло. Они путали творчество с достоинством. Верили, что сущное — это августейшее, что достоинство лучше, чем мужество благонамеренного вмешательства. Поддерживался культ тайной вечери. Эстетизм находил все большее распространение и пришелся на эпоху, которая, обогатившись за годы грюндерства, перенасытившись притоком денег, верила в то, что может играть роль прекрасного декаданса на еще абсолютно не сформировавшейся культурной почве своего времени.

Тем не менее общий уровень вырос. После Георге уже нельзя было забыть, что художественное творение немислимо вне высокой формы. Отныне было больше невозможно пытаться

¹ Любой ценой, во что бы то ни стало (франц.).

достичь поэтических целей лишь посредством голого факта жизни, фотографирования действительности и вялых чувств. Строгий закон Георге вышел за пределы тайного союза, утвердился в поэзии и эссе, в драме и романе и способствовал воспитанию.

Так к умению видеть факты прибавилось чувство формы.

Импрессионизм положил начало попытке синтеза.

В определенной области он был даже достигнут. Направляющие движения эпохи сливались вместе, но разгорались они в какой-то определенный момент. Это было искусство момента. Тот, кто создавал его, был образован и полон замыслов. С натурой обращались с нервической нежностью. Произведения порождались вспышками творчества. Была попытка решить все проблемы при помощи изысканной техники, но это часто приводило к описательности. Подлинный, последний смысл изображаемого не был еще до конца утрачен. Ведь световой луч творца осветил их лишь на мгновенье. Были ослепительные жесты, божественные моменты. Бессмертное всплывало, ошеломяло и исчезало. Это было как взывание к богу, чьи дрожащие очертания парят в воздухе, ощущаются, но никогда не выливаются в реальную форму. Были моментальные снимки, свидетельствующие о красоте, были жесты, говорящие о глубине, может быть, имело место даже какое-то действие, какой-то поступок, на мгновенье вырвавшаяся на свет бессмертная красота.

Но и эта эпоха находилась в той огромной сфере, которая, будучи доступной буржуазным представлениям, будучи подвластной капиталистическим обстоятельствам, оставалась индивидуальной. Заботы и нужды индивидуума жили в ней. Буржуазное общество определяло темы, проблемы, содержание. Брак, семья, буржуазное бытие стали темами, которые художественно и технически ловко разрабатывались. Когда же обращались к космическому, то не достигали его, речь оставалась нечленораздельной.

Когда обращались к природе — получался фрагмент, обращались к жизни — запечатлевали мгновенье, обращались к смерти — изображали лишь затухание, а не чудовищное, никогда не прекращающееся трагическое событие.

Импрессионизм, никогда не бывший столь тотальным и давший лишь отрывочные создания, только драматические, лирические или сентиментальные, предназначенный для одного жеста, бывший лишь чувством, но часто придававший этим маленьким отрывкам большого мира прекрасную форму, по отношению к космосу стал и должен был стать мозаикой, на которой лежал отсвет божественного творения.

На бесчисленные маленькие части разложил он мир, дабы вдохнуть в него более глубокое дыхание. Он был концом долгого развития. Великое пространственное чувство Ренессанса завершило здесь свой путь. Он все разлагал, растворял, разбивал на куски

и из разрушенного создавал «малые ощущения», воссоздавал связи, утрачивая при этом былую масштабность. За ним могла быть уже только анархия.

Футуризм — заключительный этап его распада. Экспрессионизм не имеет с ним никаких признаков родства. Это они, футуристы, еще раз взорвали пространство, разбитое на части, минуты, форматы, изображая картину мира как одновременное соседство чувственных впечатлений. Они лишь слепили части импрессионизма вместе, отшлифовали полученное, придали ему угловатую форму и более призрачные очертания, избегая при этом кокетливости, и превратили последовательный ход импрессионистского мирового процесса в торопливое загнанное сосуществование.

Экспрессионизм, заглавное слово сомнительной формулировки, ничего общего не имеет с импрессионизмом. Он вышел не из него. У него с ним нет никакой внутренней связи, нет даже связи с тем новым, что призвано прикончить старое. Если что и объединяет эти два направления, так это то, что одно подготовило другое, следуя темному имманентному и нелогичному закону инстинкта, закону усиления идеи и нарастания силы.

У экспрессионизма было много предшественников во всем мире во все времена соответственно тому великому и всеобъемлющему, что лежит в его основе. То, что люди видят сегодня, знакомясь с ним, — это почти что одно только лицо, то, что будоражит, что эпатирует. Им не видно нутра. Программы, которые легко постулировать, но которые невозможно осуществить, рождают в мозгу хаос, но когда какое искусство было подвижно чем-то иным, как не потребностью зачатия. Мода, предпринимательство, страсть, успех окружают его, осмеянное вначале.

Вот они перед нами, в глухом порыве творческого инстинкта сотворившие новое. Когда я три года назад написал свою первую книгу, я, мало заботившийся тогда о художественных проблемах, прочел с удивлением: вот первые экспрессионистские новеллы. Ведь слово и смысл были тогда для меня понятиями новыми, я был глух к ним. Только те, кто бесплоден, опережают теорией практику!

Выступать в защиту чего-то — для этого нужна смелость, для этого нужно обладать достоинством, объявлять же себя сторонником чего-то одного — признак ограниченных мозгов. Тщеславием наполнена вся эта поверхностная борьба за стиль, за душу гражданина. Последнее слово имеет, собственно, лишь справедливая, верно направленная сила.

Появились художники нового движения. Они не были уже возбудителями легкого волнения. Они не были уже носителями голого факта. Мгновение, секунда импрессионистского творения была для них лишь пустым зерном в мельнице времени. Они не были больше рабами идей, бед и личных трагедий в духе

буржуазного и капиталистического мышления.

Они не глядели.

Они взирали.

Они не были фотографами.

Они имели свое лицо.

Вместо вспышки они создали продолжительное волнение. Вместо момента—действие во времени. Они не показывали блестящего циркового представления. Они хотели длящегося события.

Факты имеют значение лишь настолько, чтобы дать художнику возможность сквозь них достичь того, что сокрыто за ними.

Он видит человеческое в проститутках, божественное в фабриках. Отдельным художественным актом он оказывает влияние на то огромное, что составляет мир. Он дает более глубокий образ предмета, ландшафт его искусства—это тот огромный райский, изначально сотворенный богом ландшафт, что прекрасней, красочней и бесконечней того, который наши глаза могут воспринимать только в эмпирической слепоте и описать который теперь было бы невозможно.

Великое трансформирующее вселенское чувство было направлено прежде всего против молекулярного дробленного мира импрессионистов. Земля, бытие предстали как величественное видение, включавшее в себя людей с их чувствами. Они должны были быть осознаны в своей первозданной сути. Великая музыка поэта—это его герои. Они величественны у него только тогда, когда величественно их окружение. Они не героического формата—это привело бы лишь к декоративности,—нет, они величественны в том смысле, что их бытие, их переживания—часть великого бытия неба и земли, что их сердце, родственное всему происходящему, бьется в едином ритме с миром. Для этого необходимы были по-настоящему новые художественные формы. Должна была быть создана новая система мира, которая бы больше не имела ничего общего с питающейся лишь опытом системой натуралистов, которая не имела бы ничего общего с тем дробленным пространством, создающим мимолетное впечатление, должна была быть создана система мира, которая бы выражала нечто во много раз большее, была бы подлиннее, а потому прекраснее.

Земля—это исполинский пейзаж, созданный для нас богом. На него надо смотреть так, чтобы он ничего от нас не заслонял. Никто не сомневается, что не может быть истинным то, что предстает как внешняя реальность. Реальность должна быть создана нами. Мы должны докопаться до смысла предмета. Нельзя довольствоваться описанным фактом, принятым на веру или являющимся плодом воображения, картина мира должна иметь чистое, не искаженное отражение. Но таковое есть лишь в нас самих.

Так все пространство художника-экспрессиониста становится видением. У него не взгляд — у него взор. Он не описывает — он сопереживает. Он не отражает — он изображает. Он не берет — он ищет. И вот нет больше цепи фактов: фабрик, домов, болезней, проституток, крика и голода. Есть только видение этого, ландшафт искусства, проникновение в глубину, первоизданность и духовную красоту которого полно новыми открытиями и радостями.

Все становится связанным с вечностью. Больной — не только страдающий калека. Он становится самой болезнью, страдание всего его существа излучает его тело, вызывая страдание создателя. Дом — это не только предмет, не только камень, не только объект зрения, не только четырехугольник с атрибутами прекрасного или жалкого существования. Он поднимается выше всего этого. Нужно так долго искать в его самой сущностной сути, пока не проявится его сокрытая в глубине форма, пока дом не встанет во весь рост, освобожденный от затхлой зависимости от действительности, и в нем все до последнего уголка определится, просеется до того выражения, что, даже рискуя своей привычной внешностью, он будет окончательно готов выявить свой характер, покуда не воспарит или рухнет, покуда не придет в движение или не застынет, до тех пор, пока не исполнится все, все, что в нем спит. Проститутка более не только существо, обвешанное и накрашенное аксессуарами ремесла. Она появится без духов, без румян, без сумки, будет раскачивать бедрами. Из нее должна исходить ее подлинная сущность, и простота формы должна быть взорвана изнутри пороком, любовью, вульгарностью и трагедией, всем тем, что составляет ее ремесло. Ведь зримая действительность ее существования значения не имеет. Ее шляпка, ее походка, ее губы — это суррогаты. Ее существо не исчерпывается ими.

Мир перед нами. Было бы бессмысленно повторять его. Застать его в состоянии высшей истомы, в его наиподлиннейшей сути, застать и воссоздать — вот величайшая задача искусства. Каждый человек теперь не только индивидуум, связанный долгом, моралью, обществом, семьей. Он в этом искусстве становится не чем иным, как самым возвышенным и самым жалким — он становится человеком.

Здесь заключено новое и неслыханное по сравнению с предыдущими эпохами. Здесь буржуазная мировая мысль буксует. Здесь больше нет обстоятельств, затуманивающих образ человеческого. Никаких семейных историй, никаких трагедий, возникающих из столкновения условностей и потребности свободы, бытовых пьес, строгих шефов, жизнерадостных офицеров, кукол, висящих на нитях психологических мировоззрений и играющих пьесу об этом созданном и сконструированном человеком общественном существовании, с его законами, позициями, заблуждениями и пороками. Сквозь все эти суррогаты безжалостно проника-

ет взор художника. Оказывается, они были фасадами. За кулисами и под ярмом оставленного в наследство ощущения не скрывается ничего, кроме человека.

Не белокурая бестия, не подлый примитивный человек, а человек простой, безыскусный, чье сердце дышит, чьи легкие полны страсти; он отдается природе, он часть ее, ее плавные движения отражаются в нем. Он устраивает жизнь, руководствуясь не мелочной логикой, не следствием, не постыдной моралью и причинностью, а лишь неслыханным критерием своего чувства. С тех пор как его нутро вырвалось наружу, он связан со всем. Он понимает мир, он сросся с землей. Он твердо стоит на ней, его желание охватывает видимое и увиденное. Человеком наконец опять овладели большие непосредственные чувства. Вот он стоит перед нами, абсолютно первозданный, весь пропитанный волнами своей крови, и порывы его сердца столь очевидны, что кажется — его сердце нарисовано у него на груди. Он больше не будет фигурой. Он действительно человек. Он часть космоса, вернее, космического чувства. Он в жизни не мудрствует лукаво. Он идет прямой дорогой. Он не размышляет о себе, он переживает себя, он не кружит вокруг вещей, он проникает в их сердцевину. Он не принадлежит к сверхчеловекам, он только человек, трусливый и сильный, добрый, подлый и прекрасный, такой, каким его бог, создав, отпустил в мир. Поэтому все вещи, настоящую сущность которых он привык распознавать, ему близки. На него не окажешь давления, он любит и борется по собственному побуждению. Единственное, что им руководит, — это его большое чувство, а не искусственное мышление. Таким образом, он может, все более вдохновляясь, достигать состояния высочайшего воодушевления, великий экстаз может возносить его душу. Он поднимается до пределов бога великой вершиной чувства, достичь которой можно лишь в неслыханном экстазе духа.

И все ж эти люди не безрассудны. Только их мыслительный процесс имеет другую природу. Он естествен. Они свободны от рефлексий. Их переживания не совершают кругов и поворотов, их не волнует эхо. Их чувства движутся по прямой.

В том состоит высочайшая тайна этого искусства. Эти художники лишены привычного для нас психологизма. Тем не менее их чувства глубже. Их чувства выбирают простейшие пути, не те извилистые, созданные человеком, не те опозоренные человеком способы мышления, которое, будучи направляемо известной причинностью, никогда не может быть космическим. Из психологической сферы применяется только анализ. Он применяется, чтобы раскрывать, контролировать, делать выводы, объяснять, а не показать свое всезнайство, выказать свой лицемерный ум, который идет все же только по следам результатов, эти же результаты нашим слепым к великому чуду глазам и без того очевидны. Ибо не будем забывать: все законы, психологические связи между жизненными циклами придуманы нами самими, нами

восприняты и приняты на веру. Для необъяснимого, для мира, для бога в психологической сфере нет объяснения. Лишь пожимание плечами, лишь отрицание.

Новое искусство поэтому позитивно. Потому что оно интуитивно. Потому что оно, имея простейшие чувства, с готовностью, но тем не менее гордо отдаваясь великому чуду бытия, обладает свежими силами для активной деятельности и страдания. Эти художники не идут окольными путями спиритуальной культуры. Они отказываются от себя во имя божественного. Они прямолинейны. Они примитивны. Они просты, потому что простейшее — самое трудное и самое сложное, но приводит к величайшим открытиям. И мы не заблуждаемся: только в конце всего находится простое, только в конце прожитых дней жизнь входит в спокойное непрерывное русло.

И так случается, что это искусство, так как оно искусство космическое, достигает больших вершин и глубин, чем какое-либо другое — импрессионистское и натуралистическое искусство, при условии, что его представители обладают силой. С отпадением психологического аспекта исчезает вся декадентская возня, затрагиваются самые насущные вопросы, ведется наступление на большие жизненные проблемы. Совершенно по-иному открывается мир навстречу разгорающемуся чувству. Огромный райский сад бога открывается за миром вещей, если смотреть на них нашим бессмертным взглядом. Открываются широкие горизонты.

Иной способ видения замутняет для читателя и зрителя изображаемое. А так как он глядит и не видит, новые очертания для него обманчивы. Человеку неподготовленному это видение представляется чем-то далеким, неуклюжий предмет — напротив, ясным и близким. Удаление психологического аспекта диктует строению художественного произведения другие законы, требует более благородной структуры. Исчезает второстепенное. Внутреннее устройство, среда остаются лишь слегка обозначенными, они — как короткий набросок на раскаленной массе души. Искусство, которое хочет только подлинного, исключает второстепенное. Нет больше *Entremets*¹, нет *Hors-d'oeuvre*², отныне никакого мудрствования, коварно вводящего в заблуждение, ничего эссеистического, обо всем говорящего в общих чертах, отныне ничего декоративного, имеющего целью внешнее украшательство. Нет, сущное и существенное следуют друг за другом. Целое приобретает чеканные очертания, ясные линии, строгую сжатую форму. Нет более дряблого живота, обвислых грудей. Торс художественного произведения, вырастая на стройных тугих бедрах и становясь все более благородным, превращается в натренированное соразмерное туловище. Пламя чувства, сливающегося непосредственно с сердцевинной вселенной, овладевает этой непосредствен-

¹ Легкое блюдо, подаваемое перед десертом (франц.).

² Закуска (франц.).

ностью и поглощает ее. Ничего другого не остается. Порой в сильном порыве чувства увлеченность произведением сплавляет в нем все настолько воедино, что это может выглядеть искажением. Но структура произведения доведена до последней степени напряжения, жар чувства так накалил душу творящего, что она в своем стремлении к безмерному начинает исторгать неслыханное.

Это стремление отчетливее всего проявляется в живописи, яснее всего — в скульптуре. В литературе сжатие и видоизменение формы, хоть и предпринимаются не впервые, никогда доньше не достигали такой проникновенности и такой радикальности и поэтому приводят в замешательство. В скульптурах Родена поверхности еще разорваны, каждая линия, каждый жест еще ориентирован на эффект, на мгновение, на однократное действие, короче: они выражены мгновеньем и при всей выразительности подчинены психологической идее. Один думает, двое других целуются. Все остается происшествием. У современных же изображений поверхности даны мгновенным контуром, складки разглажены, вылеплено только существенное. Но изображение становится типичным, не подчиненным более какой-то одной мысли. Это теперь не только трепет секунды, изображение приобретает значимость во времени. Отсутствует все второстепенное. Суть дает идею: отныне предметом изображения будет не мыслящий, нет.—мышление. Не двое слитых в объятии, нет,—само объятие.

Это—главенствующий инстинктивный закон, это не закон разрушения, а закон, по которому выбираются точки, магнетически тяготеющие друг к другу, и он дисциплинирует структуру. Предложения укладываются в ритм не так, как это делается обычно. Они подчинены одинаковому намерению, одному и тому же потоку духа, рождающему только истинное. Они во власти мелодики и словотворчества. Но в этом нет самоцели. Предложения, объединенные в длинной единой цепи, служат духу, который их формирует.

Им известен только тот путь, каким идет дух, его цель, его смысл. Они сочленяются друг с другом, звено к звену, проникают друг в друга, более не связанные буфером логического перехода, эластичной, упругой, показной шпаклевкой психологии. Их эластичность находится в них самих. Также и слово получает другую силу. Описательное, обсасывающее предмет со всех сторон исчезает. Для него нет больше места. Слово стало стрелой. Оно поражает нутро предмета и одухотворяется им. Выкристаллизовывается подлинный образ вещи. Отпадают слова-вставки. Глагол удлиняется, заостряется, напряженно стараясь найти четкое истинное выражение. Прилагательное сливается в единый сплав с носителем словесной мысли. Оно тоже не должно описывать. Оно должно самым сжатым образом выражать сущность, и только сущность. И больше ничего.

И все же об эти второстепенные вещи, а не о цели разбивается

обычно дискуссия. Технический вопрос запутывает, он становится предметом насмешек. Его считают блефом. Никогда еще в искусстве техника исполнения не была в такой степени продуктом духа, как здесь. Не непривычная форма создает уровень художественного произведения. Не в этом ее цель и ее идея. Натиск духа и бурная волна чувства, сливаясь, несколько упрощают друг друга, и только уже из этой отсеянной, очищенной формы вырастает видение. Но человечество знать не хочет, что всегда под внешней формой скрывается непреходящее. Дух, возносящий вещи к более высокому существованию в иной форме, чем та, в какой они воспринимаются чувственным ощущением в этом ограниченном мире, человечеству не знаком. От понимания этого нас отделяет до смешного малое расстояние. Но человечество еще не знает, что искусство только этап на пути к богу.

Но цели находятся там, где бог. Лучи человеческого сердца уходят к нему, отрываясь от поверхности. Личное перерастает во всеобщее. Прежнее преувеличенное значение единичного подвергается более сильному воздействию идеи. Богатство снимает с себя внешнее облачение и становится богатым в своей простоте. Все вещи возвращаются к своей сути: к простоте, всеобщности, сущности. Сердца, направляемые таким непосредственным образом, бьются свободно и широко. Действие наполнено благоговением также и в рядовых ситуациях. Элементы живут по великим законам. Так целое становится также этическим. Но вот внезапно возникают родственные черты. Их истоки — не в предыдущем поколении, от которого это искусство отмежевывается во всем. Они не в чем-то отдельном — не в готике, не в национальном, не у Гёте, Грюневальда или Мехтильды Магдебургской. Не в романской крипте, не у Ноткеров, не у Отто Третьего, не у Эккехарда, не у Кретьена де Труа, не в заклинаниях. История души не движется по конвейеру былого столь просто и последовательно. Родство не ограничено. Традиция — вопрос не национальный и не связанный с историей какого-то периода.

Нет, родственное, похожее, склонность к чему-то возникает повсюду там, где чудовищная сила побудила душу быть могущественной, искать бесконечного, выражая то беспредельное, что связывает людей с космосом.

Всюду, где возгорелось пламя свободы, превращая все моллюскообразное в обугленные трупы, но при этом придавая бесконечному такую форму, словно оно должно возвратиться назад к длани творца, все мрачные великие революции духа порождали один и тот же образ творения. Называть явление, для которого сейчас употребляют истертое слово «экспрессионизм», новым — ложь. Называть модой — оскорбление. Называть только художественным явлением — клевета.

Всегда, когда тот или иной представитель человечества держал в руках корни вещей и у него была и крепкая хватка, и благоговение перед вещью, удавалось то же самое. Этот способ

выражения не немецкий, не французский. Он наднациональный. Он не только задача искусства. Он требование духа. Он — не программа стиля. Он — вопрос души. Это — проблема человечества. Экспрессионизм существовал во все времена. Не было ни одной области, которая бы не знала его, ни одной религии, которая бы его страстно не создавала. Не было ни одного племени, которое бы не воспевало и не воплощало с его помощью свое смутное религиозное чувство. Развившийся в великие времена сильнейших потрясений, питаемый глубокими пластами гармонично развивающейся жизни и корнями уже сложившейся в гармоничных условиях традиции, создался стиль, общий для многих: ассирийцы, персы, готика, египтяне, примитивисты, старые немецкие мастера владели им. У совсем древних народов, подверженных непогоде, насылаемой на них божеством из безграничных пространств природы, он стал анонимным выражением страха и благоговения.

У отдельных великих мастеров, чья душа была переполнена продуктивностью, он стал естественнейшим выражением их произведений. Он был в виде драматического экстаза у Гроневальда, был лиричным в песнях о Христе монахини, глубоко взволнованным у Шекспира, непреклонным в своей нежности у китайцев, в своей жестокости у Стриндберга. И вот он уже захватывает целое поколение.

Целое поколение Европы. Великая волна духовного движения взлетает повсюду высоко. Последнего требует эпоха. Все молодое поколение желает удовлетворять этому требованию. То, чему суждено появиться, будет борьбой силы с велением эпохи. Потому что то, что художественные произведения появлялись на свет, никогда не было следствием идеи. Она лишь жажда по еще более совершенному, захлестывающая человека. Для формирования нужна сила. У поколения она или есть, или ее нет. Но это все впереди, и наш мозг не в силах тут что-либо предугадать. Требование истинного должно быть поставлено со всей строгостью. Тем острее, что главная опасность, грозящая движению, имеет пока неясные очертания, и поэтому так строго должно быть поставлено требование истинного. Только внутренняя справедливость при столь высокой цели может быть столь радикальной. И вот уже то, что было взрывом, становится модой. Внутри уже пробирается тлетворный дух. Вскрывать эпигонство, обнажать недостатки, подчеркивать неудовлетворительное, в той степени, насколько такое выявление и проникновение в глубь предмета возможно, остается задачей честных. Глубочайшая ценность, глубочайший смысл сокрыты от всех нас.

Нет, не творческая интенсивность, принимающая странные внешние формы, придает направлению стертые черты чего-то иррационального, слепо следующего моде. Это в большей степени сознательно осуществленная программа. Духовное движение не выдает рецептов. Оно следует лишь организующему чувству. Так

как движение уже осуществилось, его теория начинает действовать задним числом. Оно становится школой, академией. Факельщики превращаются в полицейских, в глашатаев однообразной догматики, ограниченных, связанных верностью букве. Стиль в высшем его смысле осуществляет себя как силу, как буйный рост, регулируемый тысячами притоков и течений, имеющих своим началом дух творческой силы. Никогда — как форму. Как раз простые линии, большие плоскости, усеченная структура становятся до ужаса монотонными, смертельно скучными, когда они только умело сделаны, а не прочувствованы. Абстрактное стремление, однако, больше не видит границ. Не может осознать, какие сбалансированные возможности существуют между предметом и творящей формой. Прорываясь через границы чувственного, оно творит сплошную теорию. Нет больше вещи, которую бы создавали, преобразовывали, искали, только голая абстракция, покидающая поле битвы. Здесь, как это часто бывает, забывается, что у каждой правды есть та крайняя точка, где она, осуществленная с безрассудной последовательностью, становится ложью. Не гениален тот, кто намеренно косноязычен, не первозданен тот, кто подражает неграм, — имитируя, нельзя создать нового. Здесь больше, чем где-либо, все решает честность. Мы не можем ничего поделывать ни с собой, ни с нашим временем. Сознательная наивность ужасна. Деланный экспрессионизм — жалкое варевое, люди, созданные усилием воли, становятся машинами. Это также сводится к вопросу о принуждении. Движущим и общим является только вера, сила и страсть.

Но там, где все это объединялось в мистический свадебный праздник, экспрессионизм был в каждом искусстве, в каждом поступке.

Вначале — творение, великие круги мифов, сказания, «Эдда». У Гамсуна, у Баала Шема, у Гёльдерлина, у Новалиса, у Данте, у юто-ацтеков, в санскрите, у Костера, у Гоголя, у Флобера, в мистике средневековья, в письмах Гогена, у Ахима фон Арнима. У фламандца Демольдера, Гёте, порою у Хейнце, у Рабле, у Георга Бюхнера, у Боккаччо. Эти имена, взятые наугад, не итог, они не претендуют на полноту, они лишь намеки, их, наверное, даже недостаточно. Они — лишь частности.

Но они переносят одну эпоху в другую. На этом стоят сегодняшние. Целое поколение.

На этом стоит фанатическая фигура Рене Шикеле, который, возвысившись над буржуазностью, вдохновленный кровью двух стран, штурмовал искусство, как баррикаду, в каждой своей работе, была ли она неудачей, была ли успехом, всегда устремленный, с руками, простертыми к небу, всегда смело держащий перед собой знамя духа.

На этом стоит Генрих Манн, самый старший, полный любви к великой мысли человечества, и в преувеличениях и в ненависти которого присутствует тоска по совершенному человеку, в нем

еще много наносного, он еще не отстоялся, но он всегда поэт, из старой эпохи входящий в новую. Еще подвластная времени, сориентированному на обывателя и капитал, великая творческая сила его искусства позволила ему вступить в борьбу. У него можно видеть гигантское напряжение в формировании и одухотворении материи. И все же читатели еще просто-напросто не ведают об этом. Их ощущения еще опосредствованы, и сердце их опутано рефлексиями. Но великий прорыв готовится здесь с великим размахом.

На этом стоит Пауль Адлер, который снова и снова совершает попытку полностью прорвать оболочку земного. То, что он пишет, исходит от абсолютно творческого духа. Ищущий истинный образ мира и души в самых туманнейших грезах, его бархатно-мягкий и словно ночная чернота поблескивающий голос отражает пространство и тоску в беспокойно-музыкальной форме. И в этом он доходит до последних пределов.

На этом стоит Дёблин. Он квадратен. Он строит свой роман из симметрических кубов, в нем нет и следа психологической конструкции. Без наплыва страсти, подобно горам, органично вырастает монументальное выражение. Оно извещает о том, что мир только духовен и его невозможно постичь посредством поступка, посредством действия его можно только потерять. Свет этического, приглушенный на азиатский манер. Китай у него — как исполинское видение. Ничего не нарисовано, все увидено, ничего не изображено, все прочувствовано. Ничего записанного, все воплощено в образ видения. Явилась мощь убежденности Леонхарда Франка. Фанатичная вера увлекает его, предъявляя к добру все больше и больше требований.

Эренштайн, космический неудачник, терзаемый внутренними противоречиями, гневно рыдающий над бессмысленностью реального мира, являет героически депрессивное мировоззрение, освобождая душу в обличениях и грозных молитвах.

Является Вальзер, воспринимающий жизнь с ребяческой улыбкой, а вслед за ним еще глубже копающий Кафка, несущий на землю чудо и передающий внешние вещи простыми словами, с нежной и тонкой естественностью, как что-то неземное. Штернхайм демонстрирует искусство прозы, исходящее от острейшего мозга, — мозга, ставшего настолько могущественным, что он в состоянии выразиться продуктивно, стать поэтическим. Рецепт, но рецепт гениальный. Крючок, на котором вешаются эпигоны. Подобное искусство, меньше всего среди всех других рожденное взрывом чувства, легче всего поддается имитации. Здесь есть опасность эпидемии. Эта манера в своей сухости и сдержанности доходит до крайности, что может сделать стиль невыносимым. А вот является еще и Бубер, который с неумолимой строгостью, твердо и милосердно следует за великими экзистенциальными личностями своего еврейского народа и свои собственные гимны, исполненные простоты и величия, замешивает на великих религи-

озных взлетах равнинов.

Они все ищут конца и абсолюта. Один закон существует для них — закон внутренней силы. Ни одним событием не обуславливается то, что они совершают. Ни один пейзаж не ограничивает их. Нравственное действенно, когда проникает в чувства. Они диктуют внешнему миру более долговечный ритм из взволнованного духа. Они религиозны, когда стремятся к конечной цели этически, а не догматически, когда выражают темный неосознанный порыв эпоса, без которого ни одна поэзия не проникала в глубины темноты. И еще: так как они любят людей, они политичны, но они жаждут любви, а не власти. Они ищут бога, каждый по своим силам и возможностям.

Потом является поэзия: Франц Верфель, самый выдающийся. Его музыка громоподобна: любовь. Жесты его стиха непосредственны и величественны, что трудно было предположить в еврейской поэзии, непосредственны, почти как у Ласкер-Шюлер, где уже поставлено равенство между стихом и кровью. Она — одна из величайших поэтесс, потому что она вневременнее всех, она вплотную приближается к Песне песней. Кажется, вся Азия стала поэзией в странном параде ее стихов. Верфель, напротив, — пророк с Востока, несущий в себе европейский эпос. Верфель мощный, в нем фанатичный огонь. Ласкер-Шюлер — сама воплощенная поэзия. Она непосредственней. Верфель — поэт, связанный со временем. Ласкер — вне всего. Может быть, позднее она окажется крупнее его.

А вот Георг Гейм, который вначале монументальным жестом низвергал на нас глыбы стихов и ковал из образов и строф свои видения. А вот здоровая сила Цеха, который сюжеты Золя заключил в динамические сонеты.

Вот сладкая игра красок, ищущая в разложении болезненную красоту божественного, у тирольца Георга Тракла, который наполнял природу элегическими призраками никогда не виданной красоты. У Иоганнеса Р. Бехера стихи похожи на величественный взрыв. Взлетая, стих разрывается на части. Столь необычайно чувство, восставшее в нем. Отдельные звуки удаются ему иногда как никому другому — ценой слишком большого разрушения, реже удастся ему целое стихотворение.

Самое крайнее явление — Штрамм, так расплавивший плоть стиха, что остались лишь огоньки, отдельные слова, лишь сдавленный стон тоски. Здесь также предел. Эти стихи, хотя еще и ведомые острейшим духом, желающие больше криком, чем искусством, возродить образ творения, находятся по ту сторону поэзии и, обретя взволнованный голос декламатора, становятся, скорее, музыкой, реальностью, возникающей из хаоса.

Вот Дойблер и его в серебристых излияниях космически разрастающаяся плоть стиха, вот сетования Эренштайна о несовершенстве мира, сказанные с большим пафосом, облеченные порой в чересчур классическую закругленную форму. Ищущий

дух Вольфенштайна, твердый и непреклонный; Бласс, заслуга которого в том, что он революционизировал стих; Рубинер в своем поиске активного блага, сладкая томная музыка Лёрке, музыка бога Пана.

Мужская, смелая и благородная фигура Эрнста Штадлера, который со страстью впитывает в себя внешний мир и прекрасным риторическим языком воплощает его в музыку, в цвет и в тоску.

Ведекинд подходит к драме как к прозе, он глыбой врастает в нее — мост, устремленный в будущее.

Самый сильный из всех Георг Кайзер, с его хрустально-чистым духом, доведенным до драматической напряженности, вызывающий у читателя неистовый, трепетный, возносящий ввысь экстаз. Мягче его Корнфельд, пришедший с Востока, посланец русского духа, с негромким пафосом изображающий своих героев в их милосердии, служении и преодолении бытия, настолько спокойно-лиричный, что кажется Кайзеру слишком холодным. Юношеская окрыленность Хазенклевера стремится к лирическим упоениям свободы, к прекрасным скудным сценам, и, хотя он немислим без Верфеля, он опять же самобытен в своем торопливом проникновенном поиске глубины. Беспокойство, еще не совсем потерявшее связь с Клейстом, неудержимо стремится при помощи сильно удлиннившихся сцен проникнуть в самую суть вечных вопросов человечества. Забота, по-католически страстно-восторженная, озаряет его лицо божественным светом. Здесь нет драпировки, психологизма, общественной обусловленности, мировоззрения или картинок быта. Очевидно, что уничтожить все это и является целью Штернхайма, который в своей постоянной борьбе с буржуазностью является пионером, который продемонстрировал в сатире новый жест своего стиля, но творчество которого в своей крайней сути есть только переход к великим задачам простого человеческого образа. Здесь на сцене люди, мир, судьба. Это, может быть, приведет к созданию великой драмы. Если на это достанет сил. Ведь цели ясны, их можно окинуть взором. Но обозреть силу дарований еще невозможно. Пошло осуждать их, близоруко восхвалять их. Но никто не может решиться дать более глубокую оценку. Здесь также уместно сказать да, как и нет. Все это — судьба.

Вера, что цели этого искусства выше, чем цели искусства недавнего прошлого, не должна дать нам забыть, что великое художественное произведение создает все же только великий творец. И в этом главная цель. Трагедия времени могла бы пожелать распределить дарования по своему усмотрению и по своим для нас непроницаемым понятиям. Она может иметь в виду что-то и совсем другое. Она может поселить великие таланты во времена искусства не столь высокого, а более малые оставить для великих боев и глубоких целей. И это тоже надо учитывать.

Наши глаза еще можно увлечь. У нас еще нет пространства для

зрения. Единственный распорядитель созданных произведений — время. В конечном итоге решает, мы знаем это сегодня, как знали всегда, мощь творения. Но самое большое заблуждение в том, что люди, поверженные духом временности, смешивают амбиции произведенной работы с произведением. Хотя воля духа и разрастается все энергичней и выше, но последнее слово принадлежит личности. Ничто не лучше, оттого что ново. Никакое искусство не плохо, оттого что не схоже с другими. Так думать было бы безграничной самоуверенностью. Когда приходит время спокойной, справедливой оценки, выясняется, что только доброе постоянно, только истинное справедливо. Чистый импрессионист, если он великий художник, для вечности оставит больше, чем средний экспрессионист, как бы он ни стремился к бессмертию. Может быть, перед последним судом бесстыдная, гигантская, заикающаяся, нагая мощь Золя предстанет как нечто более ценное, чем наши борения во имя бога. И это тоже судьба. Может случиться, что экспрессионизм приведет к великим достижениям. Мы бы приняли их на свои плечи. Может случиться, мы поймем, что предназначены для дел не столь великих, что мы не достигли своей цели. Но даже в этом случае в нас был смысл. Мы как бы подготовили путь чему-то другому, более великому, тому, что только позднее ворвется в нашу жизнь. Мы как бы подготовили истинный стиль эпохи. Было бы гуманно взять на себя и эту задачу. Это уже за пределами нашего зрения. Об этом ведает один бог, побуждавший нас к творчеству. Мы не выносим приговора, у нас есть лишь вера. Мы верны нашим принципам и в малом. И это тоже бессмертно.

1917

ХУГО БАЛЛЬ

МАНИФЕСТ К ПЕРВОМУ ВЕЧЕРУ ДАДАИСТОВ В ЦЮРИХЕ

Дада — новое направление в искусстве. Об этом говорит уже то, что до сих пор никто ничего о нем не знал, а завтра о нем заговорит весь Цюрих. Слово «дада» взято из словаря. Все ужасно просто. По-французски оно означает: конек, любимое занятие. По-немецки: адье, прощай, будь добр, слазь с моей шеи, до свидания, до скорого! По-румынски: да, верно, вы правы, это так, конечно, действительно, так и порешим. И так далее.

Интернациональное слово. Только слово. Слово как движение. Все просто до ужаса. Создать из этого направление в искусстве — значит предвосхитить многие затруднения. Дада — психология, дада — литература, дада — буржуазия, и вы, уважаемые поэты, творившие при помощи слов, но никогда не творившие само слово, — вы тоже дада. Дада — мировая война и бесконечность.

Дада—революция и отсутствие начала. И вы, друзья, и вы, горе-поэты, дражайшие евангелисты,—вы тоже дада. Дада—Тцара, дада—Хюльзенбек, Дада м', Дада мхм' дада, Дада-Хю, Дада-Тца.

Как достигают вечного блаженства? Произнося: дада. Как становятся знаменитым? Произнося: дада. С благородным жестом и изящными манерами. До умопомрачения, до бессознательности. Как сбросить с себя все змеиное, склизкое, все рутинное, борзописское? Все нарядное и приглядное, все примерное и манерное, благоверное, изуверное? Произнося: дада. Дада—это душа мира. Дада—это гвоздь сезона. Дада—это лучшее цветочное мыло в мире. Дада—господин Рубинер, дада—господин Корроди, дада—Анастасиус Лиленштайн.

По-немецки это значит: больше всего ценить гостеприимство Швейцарии; в смысле эстетическом все зависит от того, что принято за эталон. Я читаю стихи, которые ставят перед собой целью ни много ни мало, как отказ от языка.

Дада Иоганн Фуксганг¹ Гёте. Дада Стендаль. Дада Будда.

Далай Лама, Дада м' дада. Дада м' дада Дада м х м' дада

Все дело в связях, в том, чтоб их вначале слегка нарушить. Я не хочу слов, которые изобретены другими. Все слова изобретены другими. Я хочу совершать свои собственные безумные поступки, хочу иметь для этого соответствующие гласные и согласные. Если замах мой широк, мне нужны для этого податливые слова с широким замахом. слова же господина Шульце не больше двух с половиной сантиметров.

Можно стать свидетелем возникновения членораздельной речи. Я просто произвожу звуки. Всплывают слова, плечи слов, ноги, руки, ладони слов. Стих—это повод по возможности обойтись без слов и языка. Этого проклятого языка, липкого от грязных рук маклеров, от прикосновений которых стираются монеты. Я хочу владеть словом в тот момент, когда оно исчезает и когда оно начинается.

У каждого дела свое слово; здесь слово само стало делом. Почему дерево после дождя не могло бы называться плюплюшем или плюплюбашем? И почему оно вообще должно как-то называться? И вообще, во все ли наш язык должен совать свой нос? Слово, слово, вся боль сосредоточилась в нем, слово, господа,—общественная проблема первостепенной важности.

1916

¹ Игра слов: правильное имя Гёте—Иоганн Вольфганг; по-немецки вольф—волк, фукс—лиса, ганг—походка.

РИХАРД ХЮЛЬЗЕНБЕК **ДАДАИСТСКИЙ МАНИФЕСТ** 1918 ГОДА

Сочинен Р. Хюльзенбеком от имени:
Тристана Тцара, Франца Юнга, Георга Гросса, Марселя
Янко, Герхарда Прайса, Рауля Хаусмана, Вальтера Мерин-
га, О'Люти, Фредерика Глаузера, Хуго Балля, Пьерра Аль-
берта Биро, Марио д'Ареццо, Джино Кантарелли, Прамполи-
ни, Р. ван Реез, мадам ван Реез, Ганса Арпа, Г. Тойбера,
Андре Морозини, Франсуа Момбелло-Пасквати.

Искусство в своей реализации и направленности зависит от эпохи, в которую оно живет, люди искусства—создания его эпохи. Высочайшим искусством будет то, которое содержанием своего сознания отразит многотысячные проблемы времени, искусство, несущее на себе следы потрясений последней недели, искусство, вновь и вновь оправляющееся от ударов последнего дня. Самыми лучшими и самыми неслыханными художниками будут те, что ежечасно спасают истерзанную плоть свою из хаоса жизненной катаракты, что одержимы интеллектом времени, руки и сердца которых кровоточат. Оправдал ли экспрессионизм наши надежды на такое искусство, представляющее собой баллотировку наших актуальнейших задач?

Нет! Нет! Нет!

Оправдал ли экспрессионизм наши надежды на искусство, которое бы обжигало нашу плоть эссенцией жизненной правды?

Нет! Нет! Нет!

Под предлогом осмысления экспрессионисты сплотились в литературе и живописи в поколение, которое уже сегодня страстно жаждет своего литературного и художественно-исторического признания, выставляет свою кандидатуру для почетного чествования со стороны граждан. Под предлогом пропаганды души в своей борьбе против натурализма они вернулись к патетически-абстрактным жестам, истоки которых в бессодержательной, удобной, неподвижной жизни. Сцены полнятся королями, поэтами, фаустовскими натурами любого сорта; теория мелиористического мировоззрения, чья детская, психологически наивная манера должна якобы знаменовать собой критическое завершение экспрессионизма, витает в бездеятельных головах. Ненависть к прессе, ненависть к рекламе, ненависть к сенсации свидетельствует о людях, для которых их кресло важнее, чем шум улицы, и которые как достоинство выставляют то, что могут быть околпачены любым уличным спекулянтом. То сентиментальное сопротивление эпохе, которая не лучше и не хуже, не реакционней и не революционней, чем все другие эпохи, та вялая оппозиция, заглядывающаяся на молитвы и фимиам, когда ей не хочется делать бумажные пули из аттических ямбов,—это качества молодежи, никогда не умевшей быть моло-

дой. Экспрессионизм, найденный на чужбине, стал в Германии, как это там водится, жирной идиллией и ожиданием хорошей пенсии, со стремлениями людей деятельных он не имеет ничего общего. Поставившие подписи под этим манифестом объединились под боевым девизом

ДАДА!!!!

для пропаганды искусства, от которого они ожидают осуществления новых идеалов. Что же такой ДАДАИЗМ?

Слово «Дада» символизирует примитивнейшее отношение к окружающей действительности, вместе с дадаизмом в свои права вступает новая реальность. Жизнь предстает как одновременная путаница шорохов, красок и ритмов духовной жизни, которая без колебаний берется на вооружение дадаистским искусством со всем сенсационным гвалтом и лихорадкой ее лихого повседневного языка, во всей ее жестокой реальности. Здесь проходит резкая граница, разделяющая дадаизм со всеми предыдущими художественными направлениями, и прежде всего с футуризмом, который недоумки выдают за новое издание импрессионистской реализации. Первое из направлений, дадаизм не противопоставляет жизни эстетически, но рвет на части все понятия этики, культуры и внутренней жизни, являющиеся лишь одеждой для слабых мышц.

БРУИТСКИЙ стих¹

описывает трамвай таким, какой он есть, дает сущность трамвая с зевотой рантье по имени Шульце и скрежетом тормозов.

СИМУЛЬТАННЫЙ стих

учит смыслу сумбурной переключки всего на свете: в то время как господин Шульце читает, балканский поезд мчится по мосту у Ниша², свинья визжит в подвале мясника Нутке.

СТАТИЧЕСКИЙ стих

создает из каждого слова индивидуальность, из трех букв ЛЕС является лес с кронами деревьев, ливреями лесничих и дикими свиньями, быть может, даже с пансионатом, быть может, даже с бельведером или *bella vista*³ Дадаизм приводит к несслыханным новым возможностям и формам выражения во всех видах искусств. Он превратил кубизм в эстрадный танец, он пропагандировал шумовую музыку футуристов (чисто итальянские проблемы которого ему не хочется обобщать) во всех странах Европы. Слово «Дада» указывает также на интернациональность движения, не связанного ни религиями, ни границами, ни профессиями. Дада — интернациональное выражение той эпохи, великая фронда художественных движений, художественное отражение всех этих начинаний, конгрессов в защиту мира, потасовок на овощных рынках, ужинов на Эспланаде etc, etc. Дада желает использования

¹ Шумовой стих (от франц. bruit — шум).

² Ниш — город в Югославии. — Прим. перев.

³ Красивым видом (из окна) (ит.).

нового материала в живописи. Дада—это клуб, основанный в Берлине, в который можно вступить, не беря на себя никаких обязательств. Здесь—каждый председатель и каждый может сказать свое слово, когда речь идет о художественных проблемах. Дада—не повод для осуществления честолюбивых замыслов некоторых литераторов (как хотелось бы думать нашим врагам). Дада—способ мышления, проявляющийся в любом разговоре, так, что можно сказать: этот—дадаист, тот—нет; клуб Дада имеет поэтому своих членов во всех частях света, и в Гонолулу, и в Новом Орлеане, и в Мезеритце. Быть дадаистом—значит при других обстоятельствах быть больше купцом, партийцем, чем художником (и только случайно быть художником). Быть дадаистом—значит давать вещам овладеть собой, быть противником отложения солей. Просидеть лишь мгновение на стуле—значит подвергнуть жизнь опасности (мастер Венго уже вынул револьвер из кармана брюк). Ткань под рукой рвется. Жизни, которая посредством отрицания стремится стать возвышенной, говорят—да! Говорить «да» значит говорить «нет»: потрясающий фокусник бытия окрыляет нервы истинного дадаиста—так он лежит, так он мчится, так он едет на велосипеде—Полупантагрюэль, Полуфранциск, и хохочет, хохочет. Он против эстетически-этической установки! Против теорий литературных глупцов, взявшихся переделывать мир! За дадаизм в литературе и живописи, за дадаистские события в мире. Быть против этого манифеста—значит быть дадаистом!

1918

**ХАУСМАН, ХЮЛЬЗЕНБЕК,
ГОЛИШЕФФ**

**ЧТО ТАКОЕ ДАДАИЗМ
И КАКИЕ ЦЕЛИ ОН СТАВИТ
СЕБЕ В ГЕРМАНИИ?**

Дадаизм требует:

1. Международного революционного объединения всех творческих и думающих людей во всем мире на основе радикального коммунизма.
2. Введения прогрессивной безработицы путем всеобъемлющей механизации любой деятельности. Только по введению безработицы каждый получит возможность понять, что такое истина, и приучить себя к сопереживанию.
3. Немедленной экспроприации собственности (социализации) и введения коммунистического питания для всех, а также создания городов и парков, освещенных электричеством, которые создадут свободного человека.

Центральный совет выступает за:

а) введение ежедневного питания для всех творческих и думающих людей на Потсдамской площади (Берлин);

б) обязательство всех священнослужителей и преподавателей в выполнении дадаистических догматов;

в) беспощадную борьбу со всеми направлениями, представляемыми так называемыми интеллектуальными рабочими (Хиллер, Адлер) с их скрытой буржуазностью, борьбу с экспрессионизмом и постклассическим образованием, тем, которое представлено «Штурмом»;

г) немедленное строительство Государственного Дворца искусств и отмену всех понятий владения в новом искусстве (экспрессионизм), понятие владения абсолютно исключается в надындивидуальном движении дадаизма, освобождающем всех людей;

д) введение в качестве коммунистической государственной молитвы общего для всех симультанного стихотворения;

е) передачу церквей для декламации бруитских и симультанных стихотворений;

ж) создание дадаистской комиссии по переустройству жизни в каждом городе, превышающем 50 000 жителей;

з) незамедлительное проведение грандиозной дадаистской пропаганды на 150 аренах для просвещения пролетариата;

и) контроль всех законов и предписаний Центральным дадаистским советом мировой революции;

к) незамедлительное урегулирование всех сексуальных отношений в интернационально-дадаистском смысле посредством создания центрального дадаистского управления по вопросам пола.

Дадаистский революционный Центральный совет.
Немецкое отделение: Хаусман, Хюльзенбек, Голишефф

1919

ИВАН ГОЛЛЬ

МАНИФЕСТ СЮРРЕАЛИЗМА

Художественное произведение должно создавать сверхреальную реальность. Лишь это поэзия.

И.Г

Реальность — основа любого великого искусства. Без нее нет жизни, нет субстанции. Реальность — это почва у нас под ногами и небо над головой.

Природа — источник любого художественного творения.

Кубисты в своих начинаниях поклонялись простейшим, ничтожным предметам и доходили до того, что наклеивали на полотно кусочки раскрашенной бумаги, игральные карты или этикетки спичечных коробков, несколько не изменяя их.

Из такого перенесения действительности на более высокий художественный уровень возник сюрреализм.

Сюрреализм — концепция, вызванная к жизни Гийомом Аполлинером. Если мы обратимся к его творчеству, мы найдем там те же элементы, что и в произведениях первых кубистов. Слова повседневной жизни заключают в себе странную магию — с ними, с первичной материей языка, работал он.

Макс Жакоб рассказывает, что однажды Аполлинер всего лишь записал предложения и слова, которые он слышал на улице, и сделал из них стихотворение.

С одним лишь этим элементарным материалом он создавал поэтические образы. Сегодня образ — пробный камень хорошей поэзии. Быстрота ассоциаций в промежутке между первым впечатлением и окончательным его выражением определяет качество образа.

Первый поэт земли определил: «Небо — голубое». Позднее другой сделал открытие: «Твои глаза голубые, как небо». Потом много, много лет спустя отважились сказать: «У тебя небо в глазах». Современный поэт написал бы: «У тебя глаза неба!» Самые прекрасные образы — те, что самым прямым и быстрым путем соединяют элементы действительности, далеко отстоящие друг от друга.

Так образ стал излюбленным атрибутом современной поэзии. До начала XX века слух определял качество стихотворения: ритм, звучание, интонация, размер — все для слуха. С 20-х годов торжествует зрение. Мы живем в век кино. Все больше и больше изъясняемся визуальными знаками. Быстрота сегодня определяет качество.

Искусство получает жизнь и человеческую природу. Сюрреализму как выражению нашей эпохи свойственны характеризующие ее симптомы. Он выражает себя непосредственно, интенсивно, он отвергает средства, опирающиеся на абстрактные понятия из вторых рук: логику, эстетику, грамматические эффекты, игру слов.

Сюрреализм не удовлетворяется тем, чтобы быть средством выражения какой-то одной группы в какой-то одной стране: он интернационален. Все измы, расколовшие Европу, вберет он в себя и от каждого возьмет жизненно важный элемент.

Сюрреализм — далеко идущее движение нашей эпохи. Он означает оздоровление, и он отразит все тенденции к разрушению и заболеванию, появляющиеся везде, где идет процесс созидания.

Развлекательное искусство, легкий балет и мюзикл, щекочущее нервы, картинное искусство, искусство эгоистическое, фривольное и декадентское перестанет вскоре забавлять поколение, искавшее забвения после войны.

А подделка под сюрреализм, измышляемая некоторыми эксадаистами, чтобы озадачить бюргера, исчезнет с горизонта. Она провозглашает «всевластие сна» и называет Фрейда новой музой.

Как будто учение Фрейда возможно перенести в мир поэзии! Не называется ли это перепутать психиатрию с искусством?

Ее психический механизм, базирующийся на сне и равнодушной игре мысли, никогда не сможет разрушить наш психический организм. Потому что последний учит нас, что реальность всегда права, что жизнь истиннее, чем мысль.

Наш сюрреализм вновь открывает природу, изначальные ощущения человека и пытается творить с помощью нового художественного материала.

1924

ИОГАННЕС Р. БЕХЕР
ГОТФРИД БЕНН

РАДИОБЕСЕДА

Бенн: Поэзия в себе — это, вероятно, тезис, который Вы, господин Бехер, не разделяете; какой же тезис Вы, исходя из Вашего понимания, могли бы ему противопоставить?

Бехер: Я, с моей точки зрения, защищаю тезис: поэзия как тенденция, и притом как совершенно определенная тенденция.

Бенн: Какую тенденцию Вы, господин Бехер, хотите защищать Вашей поэзией?

Бехер: Моей поэзией я преследую тенденцию, которую сегодня, по моему убеждению, должна проявлять всякая поэзия, претендующая на то, чтобы быть живой поэзией, то есть такая поэзия, которая, коренясь в решающих силах нашей эпохи, в состоянии воссоздать истинную и целостную картину мира. Моей поэзией я служу единственно и исключительно историческому движению, от прорыва которого в будущее зависит судьба всего человечества. И как поэт я тоже служу освободительной борьбе пролетариата.

Бенн: Это сказано в слишком общей форме. Вы же в своем духовном развитии совершили переход от чистого лирика, то есть от поэта в себе, к откровенно тенденциозному поэту. Хотелось бы узнать, как Вы пришли к такому развитию?

Бехер: Правильно, и я верил в возможность чистого искусства, поскольку верил в дух, витающий над водами. Поэтому я оставался глубоко убежденным в суверенности и независимости поэзии, пока однажды, основываясь на пережитом и познанном, не проникся пониманием классового механизма, который определяет историю людей, и в особенности современную историю современных людей. Само собой разумеется, что вместе с этим исходным для меня пониманием и в моей поэзии должен был произойти переворот. Я мог бы сказать, что в моей поэзии спустился с небес на землю, я снял все потустороннее. Я понял, что в первую очередь важно не то, какие мнения, какие

представления люди имеют о самих себе, а то, какие функции люди принимают на себя в истории, каковы люди в действительности. Я понял, что чистый поэт, каким я себя полагал, в действительности был в высшей степени не чистым поэтом, а поэтом определенного класса, буржуазного класса. Моя вера в чистую поэзию оказалась фикцией. Всегда, хотя бы и скрыто, я писал стихи с классовым содержанием, и тенденция состояла не только в том, что было предметом поэзии, но и в том, что не становилось таковым, о чем я умалчивал. А тогда во всей моей поэзии я умалчивал о том, что сегодня высказываю, что история—это история борьбы классов. Этот классовый механизм—неизбежность. Не может быть чего-то сверх него, помимо него. Мы—не просто люди, мы—люди разных классов, мы—представители того или иного класса, и поэзия связана с классами, и слово подчинено классовым законам. У каждой эпохи свои задачи, и задача нашей эпохи состоит в освобождении пролетариата и, более того, в освобождении всего человечества. Этой задаче служат мои стихотворения. Кто, как поэт, отдаляется от своего времени, тот отдаляется и от задачи, поставленной перед ним как человеком и поэтом эпохой. И для поэта не существует возможности, минуя задачи эпохи, совершить скачок в вечность. Таким образом, я в немногих словах раскрыл Вам механизм, по которому функционирует моя поэзия. Вы спросите, чего я хочу достичь моей поэзией? Хочу ли чего-то достичь? После всего сказанного скажу: да! Я хочу вместе с другими прорваться вперед, расширить прорыв.

Бенн: Один из счастливейших даров человечества—это, без всякого сомнения, его плохая память. Оно в состоянии охватить взором самое большее одно-два поколения; отсюда его оптимизм, его «гнусный оптимизм», как это называет Ницше. Отсюда вера каждого века, что он суть восход, зенит и победное сияние всего процесса развития. Я убежден, что с такими же идеологическими гипотезами, какие Вы развиваете, в свое время Чингисхан направлялся в Китай. Я думаю, иными словами, что всемирная история как целое—явление в высшей степени фрагментарное. Откровение всемирного разума, осуществление какой-либо идеи, как это показал Гегель, нельзя установить. Она охватывает нечто, затем оставляет его, она начинается великолепно, а кончается безымянно, она преодолевает Ниагару, чтобы утонуть в ванне; и гегелевское представление о великом человеке как об управляющем всемирного разума также падает в воду. Всемирный разум оставляет его на произвол судьбы; великий человек может рассчитывать только на самого себя.

И второе. Вот вопрос: социальное движение. Социальные движения существовали издавна. Перегруппировка классов издавна составляла содержание истории. Те, кто внизу, всегда хотели подняться выше, те, кто наверху, не хотели опускаться ниже. Жуткий мир, капиталистический мир. С тех пор, как Египет

монополизировал торговлю ладаном и вавилонские банкиры развернули денежные операции. Они брали двадцать процентов дебиторской суммы; высокий капитализм древнего мира, и то же самое в Азии и в Средиземноморье. Трест по торговле пурпуром, трест судоходства, импорт и экспорт, спекуляции, военные поставки и концерны, и рядом с этим всегда противоположное движение: то восстание илотов в киренайских дубильнях, то войны рабов в эпоху Рима. Те, кто внизу, хотят быть выше, те, кто наверху, не хотят быть ниже, жуткий мир, капиталистический мир! Но по прошествии трех тысячелетий истории, однако, позволительно прийти к мысли, что все это является не добрым, не злым, а чисто феноменальным. Кабала кажется неизбежным условием творчества, а эксплуатация—функцией живущих. Формулировки и теории, которые открыли социальное движение полвека назад, суть лишь формулировки и теории среди многих прочих, опровергающих их или противоположных им. В конечном счете и они не содержат ничего нового. То, что «я» не висит в воздухе, то, что человек принадлежит к социальному сообществу, то, что индивидуум во многих отношениях выступает как экспонент коллектива своего времени,—этого ведь не оспаривала ни одна эпоха. Наконец, существует же двести пятьдесят лет национальная экономика, и еще Гоббс сказал в 1700 году, что добро одного—это польза для всех. И я, таким образом, основываясь на моем познании, не могу рассматривать социальное движение, которое разыгрывается на наших глазах и к которому Вы себя причисляете, ни как чистое откровение, ни как более осознанное воплощение некоторой истины или идеала человечества или же как базис мировоззрения. Я вижу это движение в смене и последовательности всех предшествовавших социальных кризисов и войн. Для Вас это звучит, возможно, резко, но в нашей дискуссии речь же идет о познании, и я напому Вам еще об одном высказывании Гегеля—на этот раз в позитивном смысле. Оно гласит: «Это великое своенравие, своенравие, делающее честь человеку: нежелание признавать убеждением то, что не оправдано мыслью!» И я должен Вам сказать, что моя мысль не оправдывает Ваше убеждение!

Итак: поэзия и политика!

Если рассматривать историю и социальное движение так, как я это сделал в двух вышеприведенных тезисах, то вопрос о том, должна ли поэзия заниматься историей и социальным движением и насколько, вообще не может возникнуть. Политическая тенденция—это не тенденция поэзии, а тенденция классовой борьбы; если же она хочет выразить себя в поэтической форме, то это или случай, или частная полубовная связь!

В последние годы в нашей литературе произошло нечто чрезвычайно важное. Это «чрезвычайно важное» можно было бы обозначить как процесс очеловечивания, примеры которого мы встречаем в целом ряде произведений. Наша литература стремится отбросить все схематичное и в единстве гуманистического с народным, свободолобивого с отечественным сделать зримыми начала подлинно национальной немецкой народной литературы, начала возрождения немецкой литературы.

Такое развитие находится в полном соответствии с политической необходимостью, охарактеризованной на VII Конгрессе Коминтерна в докладе товарища Димитрова и отвечающей принципам движения Народного фронта.

Часть левой литературы перед захватом власти Гитлером пребывала в состоянии экспериментаторства и авангардистской замкнутости, да и рабочей литературе едва ли удалось выразить в волнующих своей человечностью образах, воодушевляющим, захватывающим языком социальные и национальные интересы немецкого народа и тем самым стать поборницей немецкой свободной литературы. «Каждое литературное произведение было насквозь пронизано тенденцией... Но я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать...» (Энгельс)¹

Преодоление подобных явлений распада и изоляции осуществляется теперь в тяжелейших обстоятельствах эмиграции. Суровый и горький урок, который эмиграция преподает также и литературе, укрепил реалистические черты в творчестве свободомыслящих немецких писателей. Если Альфред Дёблин в докладе в Союзе защиты немецких писателей в Париже требует очеловечивания нашей литературы и при этом ссылается на Максима Горького, великого человеческого писателя, то это следует понимать как признак того, что реализм становится преобладающим направлением для писателей, входящих в Народный фронт.

Это наступление реализма разворачивается не равномерно и часто противоречиво. Различные географические регионы, в которых теперь оказались немецкие писатели,—причем сами эти регионы являют собой различные стадии развития классовой борьбы—представляют сложную, богатую оттенками картину движения нашей литературы.

В самой Германии, помимо нелегальных литературных публи-

¹ Первая часть цитаты по смыслу близка фразе из работы Ф. Энгельса «Революция и контрреволюция в Германии».—См.: К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, с. 16. Вторая часть цитаты из «Письма к Минне Каутской» от 26 ноября 1885 г. Ibid., т. 36, с. 333.

каций, открыто существует литература, которая в многообразных, тщательно скрытых формах высказывает свой протест против господствующего режима. В сознании многих писателей живет мысль о социально-критических произведениях, в которых отразится жизнь в третьем рейхе и которые при первой же возможности будут написаны. Глубочайшие, в высшей степени правдивые картины самых черных дней немецкого позора придут к нам оттуда.

Те, часто почти стенографически зафиксированные картины боев, что донесли до нас наши героические писатели в рассказах об Интернациональных бригадах и батальонах, представляют собой очевидное обогащение нашей литературы. Немецкая героическая песнь, пропетая нашими поэтами и звучащая на фронтах Испании, предвещает и скорый расцвет могучей немецкой литературы.

Для тех же писателей, что разбросаны по другим странам, предоставляется возможность собрать богатый интернациональный опыт и именно в сопоставлении с иноязычными литературами перепроверить и закрепить подлинно национальный характер своей литературы. До сих пор лишь слегка затронутая нами тема немцев за пределами Германии может быть раскрыта как раз с этой позиции.

Живущие в СССР писатели находятся в несравненно более благоприятном положении не только в смысле материального обеспечения. Строительство социализма и очеловечивание общественных отношений наилучшим образом поддерживают все реалистические устремления; социалистический реализм является самым верным выражением нового, универсального и гармоничного человека. [...] Заботу о человеке художник должен воплотить и в самом произведении, придавая черты заботливости и любви своим образам, наполняя их всем пламенем своей страсти. Героическое и сверхчеловеческое писатель видит собственными глазами как нечто живое, зримое, становящееся все более человеческим, все более типичным для человека; повсеместные успехи способствуют тому, чтобы побудить и художника постоянно превосходить самого себя, постоянно подниматься над самим собой, создавая значительные произведения. Решение социальных и национальных проблем, прогресс в разных областях науки, особенно в осмыслении истории, предоставляют литераторам, нашедшим в СССР убежище, массу живого материала для изучения, причем материала в виде окружающей действительности, в которой писатель, не будучи навязчиво поучаемым, неизменно ощущает себя в омолаживающем процессе учения.

Не случайно, что процесс нового открытия культурного наследия начался именно в СССР, что в СССР это наследие самым основательным образом изучается и самым заботливым образом сохраняется. Уже один этот факт опровергает мнение, будто мы «единственно» могли бы помочь выявить и обработать

классический материал, применимый в антифашистской борьбе. Художника оценивают не только по тому, на какую сторону он встает по своим политическим убеждениям, но и по тому, *насколько последовательно он как создатель человеческих образов оказывает сопротивление античеловеческим, варварским тенденциям своего времени.* Эта до известной степени «вторая сторона» художника, которую вульгарный марксизм игнорирует настолько, что уничтожается всякая художественность, заслуживает при анализе нашей литературы особого внимания. И поэтому Дьёрдь Лукач прав, когда он говорит: «Классики дают нам масштаб и образец того, как богато и глубоко может быть воплощена богатая и глубокая человечность. Многие из наших современников, находясь в плену варварских предрассудков империалистического периода, почти утратили всякий масштаб истинного изображения человека. Они принимают нагромождение излишних, незначительных деталей за жизненную правду, а абстрактный схематизм за типизирующую квинтэссенцию действительности. Выдающееся прогрессивное и воспитательное воздействие таких писателей, как Горький и Роллан, Томас и Генрих Манн, состоит именно в том, что во всех своих произведениях по этому ключевому вопросу литературы они боролись против античеловеческих и антихудожественных тенденций своего времени, что в их творчестве еще веет великий живой освободительный дух классического периода». Вряд ли стоит говорить о том, что возвращение к жизни, освоение наследия не имеет ничего общего с пугалом эклектического академизма.

Нельзя обойти молчанием и тот факт, что отсутствие ведущей критики в наших газетах и журналах не способствует реалистическому росту нашей литературы. Мы слишком слабо противостоям той поверхностной хвалебной критике, какую можно встретить повсюду. Само собой разумеется, и речи нет о том, что литературный метод может быть надменно предписан сверху или даже введен под угрозой. Ни за кем не может быть признано право на положение литературного бога. Как раз в литературе фактор убеждения является решающим; литературный метод оправдывает и утверждает себя, как и прежде, в свободном соревновании достижений. Реализм по самому своему существу совершенно демократичен. Менее всех других методов он позволяет делать из себя пропись для эпигонов. Такой школы он не создает, и даже Максим Горький не будет иметь подражателей в дурном, поверхностном, формалистическом смысле этого слова. Реализм — это всегда нечто иное, чем единообразие. Поскольку он отражает жизнь самым верным образом, у него нет иных границ, нежели беспредельные границы самой жизни. Но «в литературе всякий ценен не сам по себе, а лишь в своем взаимоотношении с целым»¹. Более чем досадно, если критическая

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. I, . 477.

статья несет в себе лишь передачу содержания и дружескую улыбку критика и не представляет мужественной, принципиальной позиции, с которой писатель виден в своем отношении к целому. «Сплошной панегирик и расшаркивание»¹, практикуемые из боязни или из-за невежества, не принесут нам никакой пользы. При всем этом в трех журналах немецких писателей — «Мас унд верт», «Ворт», «Интернационале литератур. Дойче блеттер» — нашлось бы достаточно места, чтобы дать слово воспитывающей, реалистической критике.

Мы хотим достичь великой цели. И в том, чего мы хотим, мы не уступим ни одному периоду истории немецкой литературы. Мы убеждены, что лучшим из нас удастся «полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания... с шекспировской живостью и богатством действия... Но дальнейший шаг вперед, который следовало бы сделать, заключается в том, чтобы эти мотивы более живо, активно и, так сказать, стихийно выдвигались на первый план ходом самого действия...» (Энгельс. Письмо Лассалю)² Именно самобытность, реалистичность делают политическое естественным, таким, в чем это политическое не ограничивается лишь частью жизни, но всесторонне охватывает целостный могучий жизненный процесс, всего человека. Только благодаря высокому «классическому пониманию» литературы мы сможем утвердить свое право стать впредь подлинными представителями великих свободолобивых традиций. «Классическая» задача, которую нам предстоит решить, состоит в достижении народности классиков, в создании таких народных образов, примеры которых во множестве дает классическая литература. И тогда созданные нами образы станут для масс, поработанных фашизмом, образцом народного подъема. Лишь предъявляя к нашим писателям высшие требования, мы сможем быть на уровне нашей эпохи. Так не будем же приуменьшать своего предназначения! Мы призваны стать эпохальными выразителями немецкого страдания и немецкого величия.

Человеческое слово утрачивает при фашизме всякое истинное содержание. Им манипулируют самым безответственным образом. Оно служит единственно для легкого распространения лжи и обмана и для их оправдания. Конечно, эти извратители смысла и словесные крючкотворы извергают из себя речеподобные звуки, но что им за дело до уже произнесенного; то же, что они еще собираются сообщить, будет по меньшей мере столь же шумно возвещать о противоположном всему объявленному ранее. Высказанное — это только маска, за которой скрывается нечто совершенно иное, «невыразимое». Создается мистическая словесная мишура, слова переиначиваются и выворачиваются, становятся кулисой черной биржи. Фраза искусно затемняется, так что и

¹ Ibid., с. 477.

² К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 29, с. 492.

через малейшую щель не может пробиться светлая искорка правды.

Фашистскому расхищению и оглуплению языка мы противопоставляем очищение и обогащение его. Казарменным командам и жаргону убийц мы противопоставляем свободное человеческое слово. Мы неуклонно придерживаемся смысла и значения слова и призвания языка соединять людей. Мы не стесняемся связывать себя словом, мы стоим за то, что мы говорим, мы за то, чтобы слово и дело были неразрывны; «Слово — истинный завет» — вот наш лозунг. Мы разоблачим затхлое колдовство фашистских тайн. На нашей стороне сознание, свет, ясность, тогда как фашисты изгоняют мысль, нагнетают опасную мглу. Неверю фашистов в обновление немецкой литературы, их стремлению уничтожить все поэтическое, поскольку оно призвано высказать «истинное содержание человеческого сердца», противостоям мы, в труднейших условиях эмиграции выступающие сторонниками той высшей концепции литературы, которая создана великими гениями человечества. Честь, сознание силы и достоинство литературы стоят на нашей стороне.

Немецким антифашистским писателям принадлежит заслуженно выдающееся место в сфере интернациональной литературы, ведь именно они своим истинно немецким боевым словом сумели встретить варварский гитлеровский фашизм, презирая непосредственную опасность, всемерно поддерживая те силы сопротивления, которые сплываются внутри Германии, в гуще немецкого народа. Но гитлеровский фашизм — это главный поджигатель войны в мире. Таким образом, антифашистская литература Германии, даже тогда, когда об этом обстоятельстве особо не говорится, выдвинута как передовая линия боевой литературы против войны, а внутри фашистского военного лагеря она звучит как призыв к миру между народами.

Эти великие принципы должны быть всегда на виду в нашей литературе и должны соблюдаться в организационной работе, которую предстоит наладить. От этих великих принципов исходит объединяющая нас сила, преодолевающая всякое разобщение. Они должны определять и наше товарищеское отношение друг к другу. Некритичная похвальба противоречит духу этих великих принципов. Чрезмерная заносчивость одних может лишь повредить целому. «Ибо победа никогда не бывает делом одиночек. В час торжественного звона колоколов называют победителем того, в чьих руках соединились победы неисчислимых других. И кто дерзнет сказать, не один ли из тех многих, кого никто не знает, бросил на весы ту самую крупцу, что заставила одну чашу весов перевесить другую и тем самым засвидетельствовать удачу?»

Вот уже на протяжении по меньшей мере двух человеческих поколений серьезный европейский театр переживает эпоху экспериментирования. Различные эксперименты не дали пока никакого однозначного отчетливого результата, эпоху эту еще ни в коем случае нельзя считать завершенной. По-моему, эксперименты ведутся по двум линиям, которые порой пересекаются, но могут быть рассмотрены порознь. Обе эти линии развития определяются двумя функциями — *развлечения и поучения*, то есть театр производил эксперименты, которые должны были усилить его развлекательную сторону, и эксперименты, повышавшие его познавательную ценность.

Что касается развлекательности, то в таком «динамическом», торопящемся жить мире, как наш, прелести ее быстро приедаются. Возрастающему отупению зрителя нужно постоянно противодействовать новыми эффектами. Чтобы развлечь своего рассеянного зрителя, театр должен прежде всего заставить его сосредоточиться. Он должен вырвать его из шумной среды и подчинить своей власти. Театр имеет дело со зрителем, который утомлен, опустошен рационализированным дневным трудом, возбужден всякого рода социальными трениями. Этот зритель убежал из своего собственного маленького мирка, он сидит в зале как беглец. Он — беглец, но одновременно и клиент. Он может прибежать не только сюда, но и куда-нибудь еще. Конкуренция одного театра с другим и театра с кино тоже заставляет предпринимать все новые и новые усилия, чтобы казаться всегда новым.

Глядя на эксперименты Антуана, Брами, Станиславского, Гордона Крэга, Рейнхардта, Йесснера, Мейерхольда, Вахтангова и Пискатора, мы видим, что они поразительно обогатили выразительные средства театра. Его способность развлекать, безусловно, возросла. Например, искусство ансамбля породило необычайно чуткий и эластичный театральный организм. Социальную среду можно обрисовать в мельчайших подробностях. Вахтангов и Мейерхольд позаимствовали у азиатского театра определенные танцевальные формы и создали целую хореографию для драмы. Мейерхольд осуществил радикальный конструктивизм, а Рейнхардт использовал в качестве сцены так называемые естественные площадки: он ставил «Каждого человека» и «Фауста» в общественных местах. Театры на открытом воздухе ставили «Сон в летнюю ночь» прямо в лесу, а в Советском Союзе попытались повторить штурм Зимнего дворца с участием крейсера «Аврора». Барьер между сценой и зрителем оказался сорванным. В рейнхардтовской постановке «Дантона» в Большом драматическом театре актеры сидели в зрительном зале, а в Москве Охлопков посадил зрителей на сцену. Рейнхардт использовал цветочную тропу

китайского театра и вышел на цирковую арену, чтобы играть прямо на манеже. Режиссура массовых сцен была усовершенствована Станиславским, Рейнхардтом и Йесснером, причем последний своими лестничными конструкциями возвратил сцене ее третье измерение. Были изобретены вращающаяся сцена и купольный горизонт, был открыт свет. Прожектор принес богатые возможности освещения. Целая световая клавиатура позволила, словно волшебством, вызывать «рембрандтовский» колорит. Некоторые световые эффекты можно было бы назвать в истории театра «рейнхардтовскими», подобно тому как в истории медицины определенная операция на сердце названа «тренделенбургской». Появилось новое проекционное устройство, основанное на принципе рассеивания, и существует новая шумовая режиссура. В актерском искусстве были стерты грани между кабаре и театром, между ревью и театром. Были проведены эксперименты с масками, котурнами и пантомимами. Предпринимались далеко заходящие эксперименты со старым классическим репертуаром. Снова и снова перекраивался и перелицовывался Шекспир. У классиков отняли уже столько характерных черт, что они не сохранили почти ни одной. Мы видели Гамлета в смокинге, а Цезаря в мундире, и по крайней мере смокинг и мундир от этого выиграли и стали респектабельнее. Вы видите, что эксперименты очень неравноценны, и самые броские из них не всегда оказываются самыми ценными, но и наименее ценные не лишены ценности начисто. Например, Гамлет в смокинге—это в отношении Шекспира едва ли большее кощунство, чем обычный Гамлет в шелковых чулках. И то и другое остается исключительно в рамках костюмной пьесы.

В общем, можно сказать, что эксперименты по повышению развлекательности театра отнюдь не оказались безрезультатными. Прежде всего, они привели к усовершенствованию машинерии. К тому же они, как сказано, еще не кончились. Более того, они еще не стали всеобщим достоянием, как то свойственно экспериментам в других областях. Новая операция, осуществленная в Нью-Йорке, очень скоро может быть проведена в Токио. С современной техникой сцены этого не происходит. Явная робость художников все еще не позволяет им принужденно перенимать и разрабатывать результаты экспериментов других художников. Подражание считается в искусстве бранным словом. В этом одна из причин, по которым технический прогресс далеко не таков, каким он мог бы быть. В целом театр далеко еще не доведен до уровня современной техники. В большинстве случаев он все еще беспомощно довольствуется примитивным устройством для вращения сцены, микрофоном и приспособлением из нескольких автомобильных фар. Эксперименты в области актерского искусства также мало используются. Лишь теперь тот или иной актер в Нью-Йорке начинает интересоваться методами школы Станиславского.

Как же обстоит дело с другой, второй функцией, которой наделила театр эстетика,—с поучением? И здесь экспериментируют, и есть определенные результаты. Драматургия Ибсена, Толстого, Стриндберга, Горького, Чехова, Гауптмана, Шоу, Кайзера и О'Нила является драматургией экспериментальной. Это большие опыты по воплощению современности на театре¹

Мы располагаем социально-критической, «бытовой» драматургией, идущей от Ибсена к Нурдалю Григу, символической драматургией, ведущей от Стриндберга к Перу Лагерквисту. У нас есть драматургия, похожая на мою «Трехгрошовую оперу», типа притчи с разрушительным вторжением в идеологию; есть у нас и самобытные формы драмы, разработанные такими поэтами, как Оден Кьелль Абелль, и содержащие—если рассмотреть их чисто технологически—элементы ревью. Порой театру удавалось сообщить некоторые импульсы социальным движениям (таким, как эмансипация женщин, защита законности, борьба за гигиену и даже освободительное движение пролетариата). Надо, однако, сказать, что проникновение театра в социальную жизнь было не особенно глубоким. Это была действительно, как отмечалось критикой, более или менее поверхностная симптоматология социальных явлений. Подлинные общественные закономерности не вскрывались. К тому же эксперименты в области драматургии в конце концов привели к почти полному разрушению *фабулы* и *образа человека*. Поставив себя на службу социально-реформистским устремлениям, театр лишился многих своих художественных средств воздействия. Не без основания, хотя часто с весьма сомнительными аргументами, жалуются на опошление художественного вкуса и притупление чувства стиля. Действительно, в результате разнообразных экспериментов в наших театрах получилось какое-то вавилонское столпотворение стилей. На одной и той же сцене, в одном и том же спектакле играют актеры совершенно различной техники. В фантастических декорациях играют натуралистически. Сценическое слово оказалось в самом печальном состоянии: ямб читается как будничная речь, рыночный жаргон ритмизируется и т. д. и т. п. Настолько же беспомощным оказывается современный актер по отношению к жестикуляции. Жестикуляция должна быть индивидуальной, а оказывается всего лишь произвольной; она должна быть естественной, а оказывается всего лишь случайной. Один и тот же актер пользуется жестикуляцией, пригодной для цирка, и мимикой, разглядеть которую из первого ряда партера можно только в бинокль. Итак, распродажа стилей всех эпох, совершенно недобросовестная конкуренция всех возможных и невозможных эффек-

¹ Разумеется, в опытах по этой линии выдающуюся роль сыграла большая театры. У Чехова был свой Станиславский, у Ибсена—Брам и т. д. Однако инициатива в вопросе усиления познавательной роли театра принадлежала явно драматургии.— *Прим. автора.*

тов! Поистине, сказать, что нет никаких успехов, нельзя, но и сказать, что они обошлись даром, тоже невозможно.

Теперь я подхожу к той фазе экспериментального театра, в которой все упоминавшиеся выше усилия достигли своего самого высокого уровня и тем самым кризиса. На этой фазе все как положительные, так и отрицательные явления этого большого процесса проступили наиболее отчетливо. Итак, усиление развлекательности наряду с развитием техники иллюзии, повышение познавательной ценности и упадок художественного вкуса.

Самую радикальную попытку придать театру поучительность сделал Пискатор. Я участвовал во всех его экспериментах, и среди них не было ни одного, который бы не преследовал цели повысить поучительную ценность театра. Речь шла о том, чтобы он непосредственно овладел большими комплексами современных тем, таких, как борьба за нефть, война, революция, правосудие, расовая проблема и т. д. Из этого вытекала необходимость полной перестройки сцены. Здесь невозможно перечислить все открытия и новшества, использовавшиеся Пискатором, которые он применял наряду почти со всеми новейшими достижениями техники, чтобы вывести на сцену большие современные темы. Вы, вероятно, знаете о некоторых из этих новшеств, например о кино, которое превращало застывший задник в нового участника действия наподобие греческого хора; о ленте транспортера, заставлявшей двигаться планшет сцены, благодаря чему можно было в эпической манере показать, например, как идет на войну бравый солдат Швейк. Эти находки до сих пор не использованы интернациональным театром. Электрическое оборудование сцены сегодня почти забыто, вся хитроумная машинерия покрылась ржавчиной, и все поросло травой.

В чем причины?

Необходимо назвать политические причины краха этого в высшей степени политического театра. Усиление политической познавательности столкнулось с возраставшей политической реакцией. Мы же сегодня ограничимся рассмотрением развития кризиса театра в области эстетики.

Сначала эксперименты Пискатора вызвали в театре полнейший хаос. Если они превращали сцену в машинный зал, то зрительный зал превращался в зал собраний. Для Пискатора театр был парламентом, а публика — законодательной корпорацией. Перед этим парламентом наглядно ставились большие общественные вопросы, настоятельно требовавшие решения. Вместо речи депутата по поводу тех или иных невыносимых социальных условий выступала художественная копия этих условий. Сцена задавалась честолюбивой целью — привести свой парламент, публику в такое состояние, чтобы на основании преподнесенных ему образов, статистических данных, лозунгов он мог принять политические решения. Театр Пискатора не брезговал аплодисментами, но гораздо больше желал дискуссий. Он стремился не только

доставить своему зрителю какое-то переживание, но и добиться от зрителя практического решения, активно вторгнуться в жизнь. Для этого все средства были хороши. Необычайно усложнилась техника сцены. У заведующего постановочной частью в театре Пискатора режиссерский план отличался от плана рейнгардтовского так же, как партитура оперы Стравинского отличается от партии певца, аккомпанирующего себе на лютне. Машинерия, установленная на сцене Ноллендорф-театра, была настолько тяжела, что пол сцены пришлось подкрепить железными и цементными стойками, а под ее сводом было подвешено столько машин, что однажды он прогнулся. Эстетические соображения были целиком и полностью подчинены политическим. Долой написанные декорации, если их можно заменить фильмом, заснятым на месте события и обладающим достоверностью документа. Даешь размаляванный картон, если художник, например Георг Гросс, может сказать что-то важное парламенту публики. Пискатор был готов даже в какой-то мере отказаться от актеров. Когда германский кайзер через пятерых адвокатов заявил протест против желания Пискатора поручить воплощение его персоны актеру, Пискатор только спросил, не пожелает ли сам кайзер выступить у него; он предложил ему, так сказать, ангажемент. Короче говоря, цель была настолько важной и большой, что любые средства казались уместными. Созданию спектакля целиком соответствовало и создание пьес. Над ними коллективно трудился целый штаб драматургов, работа которых подкреплялась и контролировалась штабом специалистов, историков, экономистов и статистиков.

Эксперименты Пискатора взорвали почти всю рутину. Они преобразующе вторглись в творческий метод драматургов, в исполнительский стиль актеров, в работу театрального художника. *Они стремились к совершенно новой общественной функции театра вообще.*

Революционная буржуазная эстетика, основанная великими просветителями Дидро и Лессингом, определяет театр как место развlecения и поучения. Эпоха Просвещения, способствовавшая значительному подъему европейского театра, не знала никакого противоречия между развлечением и поучением. Чистая развлечательность, даже в предметах чисто трагических, казалась всяким Дидро совершенно пустой и недостойной, если она ничего не давала зрителю, а поучительные элементы, разумеется в художественной форме, отнюдь не казались им помехой развлечению, а делали, на их взгляд, развлечение более глубоким.

Если же мы рассмотрим театр нашего времени, то найдем, что оба конструктивных элемента драмы и театра, развлечение и поучение, все больше и больше вступают в острый конфликт. Сегодня между ними уже *существует* противоположность.

Уже натурализм с его «онаучиванием искусства», обеспечившим ему социальное влияние, несомненно, нанес ущерб художе-

ственной силе театра, особенно фантазии, тяготению к игре и собственно поэтическому началу. Элементы назидательности явно вредили элементам художественным.

Экспрессионизм послевоенной эпохи воплотил мир как волю и субъективное представление и привел к своеобразному солипсизму. Он был ответом театра на великий общественный кризис, подобно тому как махизм был ответом на него в философии. Он был бунтом искусства против жизни, и мир существовал для него только как причудливое видение, как порождение испуганного ума. Экспрессионизм, весьма обогативший средства театральной выразительности и принесяший до сих пор еще не использованный эстетический урожай, показал полную свою неспособность объяснить мир как объект человеческой практики. Познавательная ценность театра свелась к нулю.

Назидательные элементы в спектаклях Пискатора или в постановке «Трехгрошовой оперы» были, так сказать, *вмонтированы*; они не вытекали органически из целого, а противоречили ему; они прерывали течение спектакля и событий, они срывали вживание, они были холодными душами для сочувствовавших. Я надеюсь, что морализирующие части «Трехгрошовой оперы» и поучающие зонги в какой-то мере и развлекательны, но несколько не сомневаюсь, что развлечение это иное, нежели в игровых сценах. Характер этой пьесы двойствен, поучение и развлечение в ней еще находятся на тропе войны. У Пискатора на ней находились актер и машинерия.

Мы не будем здесь разбирать тот факт, что при подобного рода зрелищах публика разбивалась по меньшей мере на две враждебные социальные группы, так что единого художественного восприятия не было; это факт политический. Удовольствие от учения зависит от положения данного класса. Художественный вкус зависит от политической позиции, благодаря чему ее можно спровоцировать и принять. Но даже имея в виду только ту часть публики, которая политически идет за спектаклем, мы увидим, как обостряется конфликт между силой развлечения и ценностью поучения. Это совершенно новый способ учиться, который уже не вяжется со старым способом развлекаться. На дальнейшей стадии экспериментов всякое усиление познавательности тотчас приводило к ослаблению развлекательности. («Это уже не театр, а народный университет».) С другой стороны, воздействие на нервы зрителя эмоциональной игрой всегда угрожало познавательной ценности спектакля. (В интересах поучения часто плохих актеров приходилось предпочитать хорошим.) Другими словами, чем больше бывали задеты нервы публики, тем меньше она оказывалась в состоянии воспринимать поучение. Это означает, что чем больше подвигали публику на соучастие, сочувствие, сопереживание, тем меньше замечала она взаимосвязей, тем меньше училась, а чем больше преподносилось поучений, тем меньше доставлялось ей художественного наслаждения.

Это был кризис. На протяжении полувека эксперименты, совершавшиеся почти во всех цивилизованных странах, завоевали театру совершенно новый круг тем и проблем, превратив его в фактор большого социального значения. Однако они привели театр к такому состоянию, при котором дальнейшее развитие познавательного, социального (политического) восприятия должно было разрушить восприятие художественное. С другой стороны, без дальнейшего развития познавательного восприятия все менее достижимым становился художественный эффект. Развился такой технический аппарат и такой стиль исполнения, который скорее мог создать иллюзию, чем передать опыт, скорее опьянить, чем возвысить, скорее заморочить голову, чем просветить.

Чего стоила конструктивистская сцена, если она не была конструктивна социально; чего стоят прекраснейшие осветительные устройства, если они освещают лишь искаженные и ребяческие изображения мира; чего стоит суггестивное актерское искусство, если оно служит лишь превращению X в Y? Что толку в наборе волшебных средств, если они ничего, кроме искусственных заменителей настоящих переживаний, дать не могут? Зачем без конца освещать проблемы, которые всегда оставались неразрешенными? Щекотать не только нервы, но и разум? Останавливаться на этом было нельзя.

Дальнейшее развитие наталкивало на слияние обеих функций: развлечения и поучения.

Если все эти усилия претендовали на социальный смысл, то они в конечном итоге должны были подвести театр к такому состоянию, чтобы он с помощью художественных средств мог набросать образ мира, создать модели человеческого общежития, которые позволили бы зрителю понять его социальную среду и освоить ее разумом и чувствами.

Сегодняшний человек мало знает о закономерностях, управляющих его жизнью. Как существо общественное, он реагирует в большинстве случаев чувствами, но такая эмоциональная реакция расплывчата, не точна, не эффективна. Источники его чувств и страстей столь же захламлены и загрязнены, как и источники его знаний. Живя в быстро меняющемся мире и сам быстро меняясь, сегодняшний человек не обладает картиной этого мира, которая бы соответствовала действительности и на основании которой он мог бы действовать с видами на успех. Его представления о человеческом общежитии искажены, неточны и противоречивы; его образ мира, человеческого мира, таков, что его можно было бы назвать непригодным для использования, то есть с таким образом мира человек освоить этот мир не сможет. Человеку неизвестно, от кого он зависит, он не умеет вторгаться в социальную механику, а это необходимо, чтобы добиться желаемого эффекта. Знание природы вещей, необычайно и столь изобретательно расширенное и углубленное, без знания природы человека, человеческого общества во всей его совокупности не в

состоянии превратить овладение природой в источник человеческого счастья. Оно куда скорее станет источником несчастья. Поэтому великие изобретения и открытия становились лишь все более страшной угрозой человечеству, и сегодня почти каждое новое изобретение лишь поначалу принимается с торжествующим криком, а потом он переходит в вопль страха.

До войны я пережил у радиоприемника поистине историческую сцену: институт физика Нильса Бора в Копенгагене давал интервью в связи с ошеломляющим открытием в области расщепления атома. Физики сообщали, что открыт новый, неслыханный источник энергии. Когда корреспондент спросил, возможно ли уже практическое использование опыта, ему ответили: нет, пока еще нет. И тогда корреспондент с чувством величайшего облегчения сказал: «Слава богу! Я в самом деле думаю, что человечество абсолютно не созрело еще для обладания таким источником энергии!» Было очевидно, что он тотчас подумал о военной промышленности. Физик Альберт Эйнштейн не заходит настолько далеко, но все же заходит достаточно далеко, когда в нескольких фразах, предназначенных для будущих поколений в качестве информации о нашем времени (капсула с этим текстом будет зарыта в землю в дни всемирной выставки в Нью-Йорке), пишет следующее: «Наше время богато изобретательными умами, открытия которых могли бы значительно облегчить нашу жизнь. С помощью силы машин мы пересекаем моря, а также используем ее для освобождения людей от всякой утомительной мускульной работы. Мы научились летать и способны с помощью электрических волн распространять наши сообщения и новости по всему свету. Однако производство и распределение товаров совершенно не организовано, отчего каждый живет под страхом исключения из экономического круговорота. Кроме того, люди, живущие в разных странах, через неравномерные промежутки времени убивают друг друга, так что каждый, кто размышляет о будущем, вынужден жить в страхе. Это происходит оттого, что интеллект и характер масс несравненно ниже интеллекта и характера тех немногих, которые производят ценности для общества».

Итак, тот факт, что освоение природы, в котором мы ушли далеко, не приносит людям счастья, Эйнштейн объясняет тем, что люди в общем не научены применять с пользой открытия и изобретения¹. Они слишком мало знают о своей собственной природе. То, что люди слишком мало знают о себе, виною тому, что их знания о природе не приносят им пользы. Действительно, страшное угнетение и эксплуатация человека человеком, крово-

¹ Здесь нет необходимости подробно критиковать технократическую точку зрения великого ученого. Разумеется, самую большую пользу обществу приносят массы, а немногие изобретательные умы весьма беспомощны перед экономическим кругооборотом товаров. В данном случае нас удовлетворяет, что Эйнштейн и прямо и косвенно констатирует незнание интересов общества.— *Прим. автора.*

пролитные войны и всякого рода «мирные» унижения стали уже на всей планете чем-то чуть ли не естественным; однако по отношению к этим естественным явлениям человек, к сожалению, вовсе не так изобретателен и деятелен, как в отношении других явлений природы. Бесчисленному множеству людей, например, большие войны представляются чем-то вроде землетрясений, то есть стихийных бедствий, но, в то время как с землетрясениями люди справляются, они не могут справиться с самими собой. Понятно, сколь много можно было бы выиграть, если бы, например, театр да и вообще искусство были в состоянии дать практически полезную картину мира. Искусство, которое сумело бы это совершить, глубоко вторглось бы в общественное развитие; оно перестало бы сообщать всего лишь более или менее смутные импульсы и открыло бы чувствующему и мыслящему человеку мир, человеческий мир для практической деятельности.

Однако проблема эта оказалась во всех отношениях не простой. Уже самое поверхностное исследование показывает, что искусству для выполнения его задачи—возбуждения эмоций, создания определенных переживаний—совершенно не нужны правдивые образы мира, точные картины столкновений между людьми. Оно достигает эффекта и с помощью несовершенных, обманчивых или устаревших образов мира. С помощью художественного внушения, которое оно умеет использовать, искусство придает самым вздорным утверждениям о человеческих отношениях видимость истины. Чем оно сильнее, тем меньше поддаются контролю картины, им созданные. Логику заменяет воодушевление, доводы—красноречие. Правда, эстетика требует определенного правдоподобия изображаемых событий, ибо в противном случае произведение не окажет или почти не окажет воздействия. Но при этом речь идет о чисто эстетическом правдоподобии, о так называемой логике искусства. Поэту разрешено иметь собственный мир, у этого мира собственные закономерности. Если те или иные элементы искажены, то искажены должны быть и другие элементы, и принцип искаженности нужно проводить довольно последовательно, чтобы спасти целое.

Искусство добивается этой привилегии—создавать собственный мир, который может и не совпадать с другим миром,—благодаря одному своеобразному феномену: основанному на внушении вживанию зрителя в артиста, а через него в персонажей и события на сцене. Вот этот принцип вживания мы и рассмотрим.

Вживание—вот краеугольный камень господствующей эстетики. Уже в великолепной эстетике Аристотеля описывается, как катарсис, то есть душевное очищение зрителя, достигается с помощью *мимесиса*. Актер подражает героям (Эдипу или Прометею) и делает это с такой убедительностью, с такой силой перевоплощения, что зритель подражает в этом актеру и таким образом начинает обладать переживаниями героя. Гегель, создавший, насколько мне известно, последнюю великую эстетику,

указывает на способность человека испытывать при виде вымышленной действительности такие же чувства, как и при виде действительности подлинной. И вот я хочу сообщить вам, что ряд опытов по созданию практически полезной картины мира средствами театра привел к ошеломляющему вопросу: не следует ли для этого в большей или меньшей степени отказаться от вживания?

Если человечество со всеми его отношениями, действиями, нравами и институтами не рассматривать как нечто незыблемое, неизменное и если занять по отношению к нему ту же позицию, которую вот уже несколько веков люди с таким успехом занимают по отношению к природе — критическую, рассчитывающую на перемены, нацеленную на овладение природой, — тогда вживание применять нельзя. Вжиться в изменчивых людей, в устранимые обстоятельства, в излечимую боль и т. д. невозможно. До тех пор пока в груди короля Лира горит звезда его судьбы, пока он воспринимается неизменным, а действия его изображаются обусловленными самой природой, совершенно неизбежными, предопределенными роком, мы можем в Лира вживаться. Любая дискуссия о его поведении так же невозможна, как для человека X века невозможна была дискуссия о расщеплении атома.

Если между сценой и публикой устанавливался контакт на основе вживания, зритель был способен увидеть ровно столько, сколько видел герой, в которого он вжился. И по отношению к определенным ситуациям на сцене он мог испытывать такие чувства, которые разрешало «настроение» на сцене. Впечатления, чувства и мысли зрителя определялись впечатлениями, чувствами, мыслями действовавших на сцене лиц. Сцена вряд ли могла вызывать иные чувства, допускать иные впечатления, сообщать иные мысли, кроме тех, которые она гипнотически представляла. Гнев Лира на его дочерей заражал и зрителя, то есть, глядя на сцену, зритель мог испытывать только гнев, а не, скажем, удивление или беспокойство, то есть другие чувства. Следовательно, о справедливости гнева Лира судить было нельзя, как нельзя было предсказать возможных его последствий. О нем нельзя было дискутировать, его можно было только разделять. Таким образом, общественные явления выступали вечными, естественными, неизменными и неисторическими феноменами и дискуссии не подлежали. Употребляя слово «дискуссия», я подразумеваю под этим не бесстрастное обсуждение какой-либо темы, а чистый процесс мышления. Речь шла не о том, чтобы сделать зрителя просто-напросто равнодушным к гневу Лира. Избавиться надо было лишь от непосредственного заражения этим гневом. Например: гнев Лира разделяет его верный слуга Кент. Кент избивает слугу неблагодарной дочери, который по ее приказу отказывается исполнять желание Лира. А должен ли зритель нашего времени разделять этот гнев Лира и, внутренне участвуя в избииении слуги, выполняющего приказ, одобрять это избииение? Вопрос был вот в

чем: как сыграть эту сцену, чтобы зритель, наоборот, разгневался на гнев Лира? Только такой гнев, который выведет зрителя из состояния вживания и ощутить который можно вообще только тогда, когда зритель разрушит гипнотические чары сцены, может быть в наше время социально оправдан. Именно об этом великолепно говорил Толстой.

Вживание — это великое средство искусства эпохи, в которую человек — величина переменная, а среда — постоянная. Вжиться можно только в того человека, в груди которого горит звезда его судьбы, не похожей на нашу.

Нетрудно понять, что отказ от вживания был бы для театра великим переломом, вероятно, самым большим из всех мыслимых экспериментов.

Люди ходят в театр для того, чтобы их захватили, зачаровали, взволновали, возвысили, возмутили, увлекли, освободили, рассеяли, спасли, возбудили, перенесли в другое время, наделили иллюзиями. Все это настолько само собой разумеется, что искусство и определяется тем, что оно освобождает, захватывает, возвышает и т. д. Оно перестает быть искусством, если не делает всего этого.

Следовательно, вопрос стоит так: можно ли вообще наслаждаться искусством без вживания или хотя бы на иной основе, чем вживание?

Что же могло бы служить этой новой основой?

Чем можно было бы заменить *страх* и *сострадание*, эту классическую пару, необходимую для получения аристотелевского катарсиса? Если отказаться от гипноза, то к чему можно было бы апеллировать? Какую позицию должен занять зритель в новых театрах, если ему отказать в мечтательно-пассивной позиции покорности судьбе? Зрителя нельзя уже уводить из его мира в мир искусства, нельзя уже похищать, как ребенка; напротив, его нужно ввести в его же реальный мир с ясной головой. Возможно ли страх перед судьбой заменить, например, жаждой знания, а сострадание — готовностью оказать помощь? Нельзя ли таким путем создать новый контакт между сценой и зрителем, не может ли это стать новой основой для наслаждения искусством? Я не могу описывать здесь ту новую технику построения драмы, построения сцены и актерской игры, опыты с которой мы ставили. Принцип заключается в том, чтобы вместо вживания ввести *очуждение*.

Что такое очуждение?

Произвести очуждение события или характера — значит прежде всего просто лишить событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и вызвать по поводу этого события удивление и любопытство. Возьмем снова гнев Лира на неблагодарность его дочерей. Используя технику вживания, актер может представить этот гнев так, что зрителю он покажется самой естественной вещью в мире, и зритель не сможет даже

представить себе, как это Лир способен был не разгневаться; зритель будет вполне солидарен с Лиром и, полностью вжившись в него, также впадет в гнев. С помощью же техники очуждения актер изобразит гнев Лира так, что зритель сможет ему удивиться и представить себе другие реакции Лира, а не только его гнев. Поведение Лира будет очуждено, то есть оно будет изображено самобытным, бросающимся в глаза, примечательным, как общественное явление, которое отнюдь не разумеется само собой. Такой гнев человечен, но не общечеловечен; есть люди, которые его не испытывают. Не у всех людей и не во все времена испытанное Лиром должно вызывать гнев. Пусть гнев—вечно возможная человеческая реакция, но данный гнев, выражающийся данным образом и вызванный данными причинами, обусловлен определенной эпохой. Следовательно, очуждать—это значит историзировать, изображать события и персонажи как нечто историческое, преходящее. Разумеется, то же самое может произойти и с современниками: их поведение тоже можно представить как обусловленное эпохой, историческое, преходящее.

Что этим достигается? Этим достигается то, что зритель уже не видит на сцене людей не подверженными никаким влияниям и переменам, беспомощными перед судьбой. Он видит: данный человек таков, потому что таковы обстоятельства. А обстоятельства таковы потому, что таков человек. Однако этого человека можно представить себе и не таким, каков он есть, а другим, каким он мог бы стать, и обстоятельства тоже можно представить себе иными, чем они есть. В результате зритель обретает в театре новую позицию. По отношению к картинам человеческой жизни он обретает теперь такую же позицию, какую человек нашего века занимает по отношению к природе. Он и в театре будет воспринимать мир с позиции великого преобразователя, который может вмешиваться в процессы природы и процессы общественные, который не только воспринимает мир, но и совершенствует его. Театр уже не пытается опьянить зрителя, наделить его иллюзиями, заставить забыть собственный мир, примирить с собственной судьбой. Теперь театр открывает ему мир для активных действий.

Техника очуждения разрабатывалась в Германии в новой серии экспериментов. В берлинском театре на Шиффбауэрдамме предпринимались попытки создать новый стиль исполнения. В этом участвовали наиболее одаренные актеры молодого поколения. Речь идет о Вайгеле, Петере Лорре, Оскаре Гомолке, Неере и Буше. Опыты нельзя было проводить так методично, как (правда, в другом направлении) в труппах Станиславского, Мейерхольда и Вахтангова (не было государственной поддержки), но зато они проводились на более широком поле, не только в профессиональном театре. Артисты участвовали в опытах, которые ставились в школах, рабочих хорах, любительских кружках и т. д. С самого начала вместе с профессионалами воспитывались и любители.

Опыты привели к большому упрощению аппарата, стиля исполнения и тематики.

Речь шла исключительно о продолжении прежних экспериментов, особенно экспериментов театра Пискатора. Уже в последних опытах Пискатора последовательное усовершенствование технического аппарата привело в итоге к тому, что освоенная наконец машинерия сделала возможной прекрасную простоту актерской игры. Так называемый *эпический* стиль исполнения, выработанный нами в театре на Шиффбауэрдамме, сравнительно быстро раскрыл свои артистические качества, и *неаристотелевская драматургия* занялась большими социальными темами в больших масштабах. Теперь открылись возможности превращения искусственных танцевальных и групповых элементов мейерхольдовской школы в художественные, а натуралистических элементов школы Станиславского в реалистические. Сценическое слово было объединено с жестикულიацией, а повседневная речь и декламация стихов обрели свою форму на основе так называемого *жестового принципа*. Было полностью революционизировано оформление сцены. Вольное использование пискаторовских принципов позволило создать поучающую и в то же время красивую сцену. Оказалось возможным ликвидировать как символизм, так и иллюзионизм, а *нееровский принцип* построения декораций по выявленным на репетициях потребностям позволил театральному художнику извлекать для себя выгоду из игры актеров и влиять на нее. Драматург мог предпринимать свои опыты в постоянном контакте с актером и художником, испытывая их влияние и влияя на них. Одновременно художник и композитор вернули себе самостоятельность и могли поставить на службу теме свои собственные художественные средства: синтетическое произведение искусства выступило перед зрителями в отдельных своих элементах.

Классический репертуар с самого начала являлся базой для многих опытов. Художественные средства очуждения открыли широкий доступ к живым ценностям драматургов других эпох. Благодаря очуждению появилась возможность поставить старые пьесы, развлекая и поучая, без разрушительной актуализации и без музейного отношения к ним.

На современном любительском театре (рабочем, студенческом, детском) особенно плодотворно сказывается освобождение его от необходимости пользоваться гипнозом. Стало возможно провести границу между игрой любителей и профессионалов, не покушаясь на основные функции театральной игры.

На этой новой основе можно было соединить такие разные манеры игры, как, например, труппы Вахтангова и Охлопкова и рабочих трупп. Разнообразнейшие эксперименты последнего пятидесятилетия получили, кажется, базу для их реализации.

Однако описать эти эксперименты не так-то просто, а поэтому я здесь просто ограничусь утверждением, что мы надеемся на

деле осуществить наслаждение искусством на основе очуждения. Это не так уж и удивительно, поскольку — с точки зрения чисто технической — театры предшествующих эпох уже достигали художественного воздействия с помощью эффекта очуждения, например китайский театр, классический испанский театр, народный театр эпохи Брейгеля и елизаветинский театр.

Является ли этот новый стиль исполнения *искомым* новым стилем; является ли он законченной, доступной обозрению техникой, окончательным результатом всех экспериментов? Ответ: нет. Это *один* из путей, по которому пошли *мы*. Опыты следует продолжать. Проблема эта стоит перед всем искусством, и проблема гигантская. Решение, к которому мы стремились, лишь *одно* из возможных решений проблемы, которая сводится к следующему: как сделать театр одновременно и развлекательным и поучающим? Как отторгнуть его от торговли духовным дурманом и из очага иллюзий превратить в очаг опыта? Каким путем несвободный, невежественный, жаждущий свободы и знаний человек нашего века, мучимый, героический, унижаемый, изобретательный, изменяющийся и изменяющий мир человек нашего ужасного и великого века сможет обрести свой театр, который поможет ему усовершенствовать себя и мир?

1939

ЭРИХ ВАЙНЕРТ

ДОКЛАД НА СЪЕЗДЕ ПИСАТЕЛЕЙ

Господа!

Выдвигая требование — поэзия должна быть созвучна времени, а именно такова тема моего доклада, — я хотел бы прежде всего определить, что я понимаю под словами «созвучна времени». Не я придумал это туманное выражение, которое легко может быть истолковано неверно. Это одно из возникших новых понятий, которым нельзя отказать в правах гражданства. Мы сами часто, не задумываясь над смыслом таких понятий, передаем их из уст в уста.

Дабы не возникло никаких неясностей, я хотел бы сказать, какой смысл я придаю такому определению поэзии: поэзия созвучна времени, когда она выражает и отражает чувства, мысли, желания и требования политически сознательной части нашего народа с точки зрения современности.

Когда в Германии была свергнута власть мракобесов и поэты были освобождены от необходимости молчать, мы надеялись, что накопившееся возмущение превратится в страстное обличение — не только преступников, но и соучастников, гнев перейдет в ненависть и презрение ко всем извиняющим и умиротворяющим и

вспыхнет пламенем, от которого возгорится воля нашего народа к возрождению.

Мы должны признаться, что надежда эта обманула нас. Оружие слова, которое в опасные времена пришлось глубоко запрятать, чтобы в день победы оно острым и блестящим вступило в действие, оказалось тупым и заржавевшим.

Большинство поэтов не нашли дела более срочного, чем заняться инвентаризацией своих письменных столов и начать с того, на чем они остановились в 1933 году. Вместо того чтобы ударить по старому врагу, который во всевозможных обликах вновь проник в народ, и показать легковверным, кто скрывается под этим обликом, они предпочли затеять спор о преимуществах так называемой внутренней эмиграции над внешней или же принялись возделывать свой частный поэтический огород, урожай с которого не может насытить даже весьма скромное число их почитателей. Народ же, которого годами кормили малокалорийной кашей обмана, изголодался по доброкачественному слову правды, свободы и справедливости. Как мало было поэтов, которые шли вместе с народом, указывали ищущим путь и несли знамя новой свободы. Но сколько было и вновь появилось таких, которые чувствуют себя хорошо лишь в чаду литературных прений, блуждают в абстрактных проблемах формы, вместо того чтобы решить наконец проблемы содержания поэзии, отвечающей требованиям нашего времени. Я не говорю здесь о неизлечимых лунатиках — мы их спокойно оставим в их кружках, среди им подобных. Я говорю о поэтах, которые считают себя нашими сторонниками в борьбе, но которые, очевидно, опасаются, не будет ли проституировано высокое искусство, если их поэзия приобретет большую политическую четкость. Мне кажется, что именно здесь зарыта собака. Нужно наконец ответить на вопрос, является ли поэзия, если она созвучна времени (то есть если она отвечает «требованию дня», как говорил Гёте) и если она понятна массам без филологического комментария, обязательно менее художественно ценной, чем так называемое «чистое искусство». Вполне продуманно я даю на этот вопрос отрицательный ответ. У нас достаточно примеров политической поэзии. Так именно мы и будем называть поэзию, созвучную своему времени в наши дни и в прошлом. Такая поэзия именно потому, что она была написана для своего времени и для своего народа, а не только для литературных жрецов, не потеряла своего политического блеска и пережила как произведение искусства поколения и века. Я назову вам хотя бы «Божественную комедию» Данте — пример бесспорно классический. Никто не станет отрицать, что произведение это политически насыщенное и критикует такие явления, которые во времена Данте были всего лишь злободневными. Данте как поэт обеими ногами стоял в своем времени, писал для своего времени и вряд ли рассчитывал на бессмертие своей поэмы. И хотя «Божественная комедия» местами уже непонятна без обстоятель-

ного исторического комментария, это произведение пережило семь веков, и до сегодняшнего дня никому не пришло в голову оспаривать его художественную ценность на том основании, что оно спустилось в «низины» политической поэзии.

Еще один пример бессмертных творений; их политическое содержание может проглядеть только тот, кто не понимает целей и намерений автора,— я говорю о Льве Толстом. Разве сочинения, в которых он ведет неприкрытую политическую борьбу против язв и преступлений своего времени, пострадали в своей художественной ценности и менее долговечны? Полагаю, что нет. Напротив, их политически нравственная и художественная ценность, можно сказать, обуславливают друг друга. Сам Толстой выразил это в следующих ясных словах: мыслитель и художник никогда не будет спокойно сидеть на олимпийских высотах, как мы привыкли воображать; мыслитель и художник должен страдать вместе с людьми для того, чтобы найти спасение или утешение. Кроме того, он страдает еще и потому, что он всегда, вечно в тревоге и волнении: мог он решить и сказать то, что дало бы благо людям, избавило бы их от страдания...¹

Если говорить о политических поэтах Германии, то, пожалуй, от Гейне, Гервега, Фрейлиграта осталось сегодня в сердцах народа больше, чем от всей галереи романтических певцов их времени, которые тоже хотели стать бессмертными, но у них едва хватило дыхания до следующего поколения. До сих пор продолжает иметь хождение тезис, противопоставляющий чистое искусство так называемому искусству тенденциозному; такой тезис— чистая бессмыслица. Пусть меня не поймут неправильно— конечно, я не собираюсь ставить на одну доску бойкие фельетончики и поэтические опусы, написанные с лучшими намерениями, на «злобу дня», но не имеющие художественной ценности, и произведения политических *поэтов*. Существует только один критерий для оценки поэзии— является ли автор поэтом или нет? Если он *поэт*, то он останется им, сочиняя и незамысловатые популярные песенки, если он не *поэт*, то он им не станет, даже избрав самый выпененный сюжет и самые изысканные художественные средства.

Но для того, чтобы быть поэтом, созвучным времени, таким, какого мы хотим услышать, какой нам нужен сегодня, недостаточно, конечно, одной одаренности. *Поэтически одаренным* может быть и человек, которому нечего сказать людям, единственному содержанию творчества которого— он сам. Поэт же, который претендует на то, чтобы быть услышанным *народом*, должен прежде всего принадлежать народу, чувствовать себя принадлежащим к нему. А народ потребует, чтобы поэт согласно своему призванию, властью своего оживляющего слова превратил в образы нужды и стремления народа, его ненависть и его

¹ См.: Л. Н. Толстой. Так что же нам делать? Собр. соч., т. XXV, с. 373.

любовь. Народ потребует от него, чтобы он не болтался в сомнении между двумя фронтами, а занял бы четкую позицию. И здесь поэту не поможет талант и одно только желание быть признанным народом. Здесь он должен определить, к какому лагерю он принадлежит. Политически сознательный народ — я не говорю о тупых, безразличных, глухих к поэзии, — политически сознательный народ прежде всего потребует от поэта убеждений. Здесь он не сможет отделаться эстетическими отговорками. Здесь народ признает только «да» или «нет». И если для поэта важно быть услышанным народом и принадлежать народу, то его решение может быть только одним — всей душой примкнуть к тем, кто отнюдь не платоническими резолюциями ведет борьбу за справедливость и свободу.

Что же значит иметь убеждения? Это значит не только иметь свое мнение о том, что справедливо и что несправедливо, что правда и что неправда. Иметь убеждения — это значит: как человек и как поэт бороться за то, что признаешь справедливым. Если у поэта есть убеждения, то это чувствуется в каждом его слове.

Творить — это значит так сконцентрировать и опозитизировать чувство в слове, чтобы оно разбудило в слушателе сходное чувство. Точно так же и убеждение должно быть так опозитизировано в слове, чтобы оно убеждало и вызывало волю к действию. Только тогда поэзия становится созвучной времени.

Среди нас есть вполне достойные, способные молодые поэты и уже известные поэты зрелого возраста, творчество которых, несмотря на их ясную, не вызывающую сомнений позицию на стороне трудящегося народа, не находит широкого отклика, не пользуется популярностью. Отвечая на вопрос, почему произведения этих поэтов имеют такой слабый резонанс, рядовые читатели часто испытывают смущение. Думая, что они сами в этом виноваты, они говорят, что не совсем поняли автора или что те произведения, которые они читали или слушали, были для них слишком сложными. Что это значит? Это значит, что поэт, очевидно, ошибся в выборе выразительных средств, что его манера выражения оказалась непонятной. Мне отвечает на это, что я выступаю защитником вульгаризации поэтического языка и требую от поэта, чтобы он обеднил свой стиль, дабы его поняла улица. Что касается последнего, то этого я требую во всяком случае. Поэт должен гордиться, если его понимает улица. Но с этим отнюдь не должна быть связана вульгаризация, или обеднение языка и поэтических образов. Если поэт заинтересован в том, чтобы его поэзия была созвучна времени, то он должен быть понят прежде всего теми, кто за словом или образом может представить себе известную идею, известное содержание. Откуда возникает непонятность для простого человека некоторых наших современных произведений? Пожалуй, прежде всего из страха некоторых поэтов, что простое и всем понятное выражение

помешает им представиться читателю в своем особенном, индивидуальном стиле. У нас были—главным образом во времена экспрессионизма—и есть еще и сегодня, особенно среди молодых, поэты, которые думают, что прослынут глубокими и оригинальными, если начнут погружать свои поэтические идеи в подземный мрак или воспарят в символах и изысканности. Но они в лучшем случае найдут отклик у посвященных; для читателей из народа их творения—это криптограммы, на расшифровку которых они зачастую должны тратить напрасные усилия. Непременное стремление иметь свой особенный стиль часто ведет к тому, что поэты изощряются в изобретении непривычных форм, цель которых привлечь к себе внимание. Я не оспариваю ни право поэта окружать себя загадочностью, ни право его почитателей наслаждаться этой загадочностью. Но в таком случае поэт не может требовать, чтобы его слушал и понимал тот, для кого он, собственно, и пишет,—*народ*. Его поэтическая продукция—это пирожное к литературному чаепитию; народ же хочет хлеба!

Но поэт, который понял, что нет более прекрасной славы, чем находиться среди своего народа и быть им любимым, хочет не только, чтобы народ понял то, что он желает ему сказать; такой поэт хочет убеждать, воодушевлять и волновать. Однако никакой, даже самый одаренный поэт не может воодушевлять или волновать, если он сам глубоко не убежден и не взволнован. Только если мысль или чувство завладеют поэтом со всей страстью, то жар ее, воплощенный в его творениях, зажжет души людей. Поэт, не испытывающий страстной ненависти к несправедливости и лжи, не охваченный страстной любовью ко всем преследуемым и обездоленным, не зажжет сердца людей даже самым пламенным своим словом.

Самая насущная задача, стоящая сейчас перед нашим народом,—покончить со злом своего прошлого, со злом, которое хоть и разбито, но не добито. Неужели вы считаете, что наш во всем запутавшийся народ можно завоевать для этой борьбы речами на собраниях и назидательными ламентациями в прессе? Нет! На такую борьбу народ нужно воодушевить. Эта борьба—дело не одной политической партии, это дело всего народа. А у кого же есть средство воодушевить народ, как не у поэта? Именно поэт ощущает несправедливость глубже, чем другие, потому что без острой чувствительности сердца нет поэта. Именно он владеет даром превращать в обличающие образы свое возмущение несправедливостью, свой гнев против замыслов врагов. Ничто не свидетельствует столь убедительно о человеческом, а значит и поэтическом, величии писателя, как его мужество—выйти из своего кабинета на политическую арену, если он убежден, что своим призывом возбудит страсть к справедливости и свободе сильнее, чем это сделал бы политический оратор или публицист. Поэту, который ощущает себя частью своего народа, нечего

искать на вершинах так называемой отвлеченности. Пусть он участвует здесь, внизу, в деятельной повседневной жизни, а игру с облаками предоставит тем, кто не хочет занять своего места в борьбе за справедливость против бесправия, тем, кого никто не поблагодарит, кроме разве врагов народа, которые больше всего боятся, как бы поэт не осознал, каким сильным оружием он владеет.

Есть поэты, которые не участвуют в активной политической жизни (а жизнь—это всегда политическая жизнь), так как они боятся, что этим будет стеснена их творческая свобода. Поэтому, не связывая себя требованиями времени, они пишут, как говорится, для «вечности». Не сомнительное ли это счастье—рассчитывать на столь неопределенное, весьма неопределенное позднее признание?

Я утверждаю: тот, кто не может писать для нашего Сегодня, кто непонятен ему, тот не станет понятнее ни Завтра, ни Послезавтра. Поэт-деятель так же охотно откажется от вечности, как и от потустороннего мира—от вещей, которых мы не знаем. Есть у нас произведения, которые написаны в расчете на вечность и которые уже завтра никто не станет читать; а есть произведения, написанные для быстротечного дня, но они останутся жить в народе веками. Наши корни—в настоящем, в земном. И теперь, сегодня, должны зацвести наши деревья, дабы они принесли плоды грядущим поколениям. Нельзя писать только для будущего, не будучи уже забытым современностью. Будущее поэт может завоевать себе лишь в том случае, если его творения живут в современности. А это возможно только тогда, когда у поэта есть политические убеждения и он высказывает их в своих стихах. Кто хочет защищать правду, тот должен быть тенденциозен. Есть только одна тенденция, которая не вызывает уважения,—*это тенденция к отсутствию тенденции.*

1947

ФРИДРИХ ВОЛЬФ

МЫ—СИЛА!

Никогда больше не допустим такого безумия!—клялись мы в осыпающихся блиндажах, когда ураганный огонь косил молодежь по обе стороны фронта под Верденом и в Аргонском лесу, когда раненые умирали с предсмертным воплем «Проклятье!» или «Мама!» на белых от пены губах. «Мама!»—завопил молодой солдат гитлеровской армии, которого мы подобрали на участке Сталинград—Миллерово, когда вместе с сапогом сошло все мясо его отмороженной ноги и обнажились голые кости. Только после 1918 года мы узнали, что смертоносные снаряды, обрушивавшиеся на нас,

тайно переправлялись Крупном через Швейцарию во Францию в самый разгар первой мировой войны, что немец Крупп и француз Крезо работали рука об руку. А немецкие матери, чьи сыновья не вернулись из «похода на Восток» и сотнями тысяч лежат в русской земле под Москвой, Сталинградом, Курском, знают ли немецкие матери сегодня, что в самый разгар второй мировой войны германский концерн «ИГ Фарбениндустри» обдeldывал свои кровавые гешефты с американским химическим трестом? Большинство этого не знают. Многие не хотяt этого знать.

Нежелание знать как раз и является одной из причин того, что сегодня положение дел снова на острие меча. И поэтому мы, писатели, молчать не можем.

Люди — не машины забвения.

Конечно, международные короли пушек, опирающиеся на прессу, радио и другие институты общественного мнения,— это могущественная сила. Они используют свое могущество для блефа, для шантажа, прибегая к ним именно потому, что их сила уже не та, что прежде, прибегая к ним именно потому, что 700 миллионов трудящихся, объединенных в социалистический лагерь во главе с Россией, могут дать действенный отпор нарушителям мира.

И есть еще одна сила, которая вышла на арену вместе с рабочими и крестьянами,— писатель. Писатель сражается своим оружием, своими особыми средствами, он не дает человеку превратиться в «машину забвения». Писатель стремится обнажить закулисные стороны войны, внести ясность в умы людей, излечить их от лениности сердца и вялости мысли. Даже Наполеон вынужден был признать в конце своей карьеры, что перо острее меча.

Ирония Бомарше, с которой он обрушивался на сословные преимущества в «Безумном дне, или Женитьбе Фигаро», камня на камне не оставила от авторитета феодального деспота Людовика XVI и уже в 1784 году была «революцией на марше». Золя своим «Я обвиняю!» выступил в одиночку против всего продажного генштаба и одержал в 1901 году нашумевшую победу, победу отважной гуманности, победу духа и слова. Памфлет Льва Толстого «Не могу молчать!» прозвучал в 1905 году в царской России, как набат. Еще острее и ближе для нас звучат обвинения, в которых Максим Горький высказал то, что накопилось на сердце у миллионов рабочих.

И все же сегодня ситуация другая.

Писатели всего мира — могучая сила.

Сегодня, когда империализм готовится к новой преступной аванюре, ему противостоит не отважный писатель-одиночка, нет, сегодня во всем мире выросли как из-под земли сотни прогрессивных писателей, художников, ученых, сражающихся за свои идеи.

На всех континентах вступают они в единый фронт с трудящимися. Такого еще не бывало. С удивительной быстротой объединились писатели осенью 1946 года на конгрессе во Вроцлаве и Варшаве в единый фронт мира. Сейчас они вновь встретились в Нью-Йорке, а в апреле съедутся в Париж. Да, объединившиеся писатели быстро стали политической силой. Их голос не умолкнет теперь ни на час, они стали неумолчной совестью народов. Их голос услышат и там, где не хотят ни о чем слышать. И то, что сегодня эти писатели, и среди них многочисленные деятели советской культуры, собрались именно в Нью-Йорке, доказывает реальную силу единого фронта писателей.

Нелогичность и опасность войны.

И все же надо быть начеку!

В августе 1939 года, за две недели до начала войны, встретились в одном из отелей на побережье Южной Франции французские, английские, американские, немецкие писатели и политические деятели самых разных взглядов. Разговор, разумеется, шел о том, будет ли война. Возможна ли вообще война?

Большинство писателей и опытных политиков считало тогда, что война невозможна. Почему? Потому что при наличии современных средств уничтожения—газов и авиации—вся Европа через несколько недель превратится в кладбище, а в хаосе не заинтересованы даже поджигатели войны. Развязать такую войну было бы нелогично даже для капитализма.

Такие аргументы приводились тогда. Однако в этой аргументации был существенный просчет: она была бы правильной, если бы капитализм был «логичным». Но дело в том, что на определенной фазе развития он становится «нелогичным» и авантюрным. Он превращается в «собственного могильщика»; за примерами ходить недалеко, сошлемся на Гитлера, Чан Кайши и их вдохновителей. Бестия становится опасной, когда она отчаянно отбивается, прижатая к стене, когда «внутренний кризис» и экономический кризис разрастаются в высокоразвитых капиталистических странах и война с ее гонкой вооружений кажется единственным выходом. Тогда стряпаются авантюры и провокации вроде Атлантического пакта, совершаются «нелогичные» дела вроде инфляционного путча в Берлине.

В чьих руках сегодня молния?

Задача писателя в наши дни—своевременно реагировать на события, широко обрисовывать истинное положение вещей. Писатели должны возвестить народам, что прошло то время, когда массы были лишь покорными и беззащитными жертвами поджигателей войны. Теперь народы обладают силой; они сильны, как тучи, буря и молния! И, если надо, эта буря, эта молния раз и навсегда покончит с врагами мира. Да, сейчас поджигатели войны не смогут метать гром и молнию: народы этого не допустят.

Так пусть же дрожат подстрекатели войны перед нашей мощью! Пусть силы тьмы и циничного уничтожения ненавидят и боятся нас! Их ненависть нам не страшна, мы охотно приемлем ее как плату за то, чтобы наконец, наконец-то сохранить нашу смену, новое поколение молодежи, от гигантского бесчеловечного уничтожения.

1949

ГЕНРИХ БЁЛЛЬ

В ЗАЩИТУ ЛИТЕРАТУРЫ РУИН

Первые литературные опыты нашего поколения после 1945 года получили название «литературы руин»: их не хотели принимать всерьез. Мы не протестовали против такого названия, оно было уместно: люди, о которых мы писали, действительно жили на развалинах, в равной степени искалеченные войною, мужчины, женщины, даже дети. И они были зоркими, они умели видеть. Наступивший мир отнюдь не был полным; в том, что их окружало, в их чувствах, в них самих и вокруг них не было места идиллии. И мы, пишущие, ощущали нашу близость к ним настолько, что не могли отличить себя от них — от спекулянтов черного рынка и от их жертв, от беженцев, ото всех, кто так или иначе лишился родины, и прежде всего, разумеется, от поколения, к которому сами принадлежали и которое по большей части находилось в необычной и памятной ситуации: они вернулись домой. Они вернулись с войны, в конец которой никто уже почти не верил.

Вот мы и писали о войне, о возвращении, о том, что мы видели на войне и что застали, вернувшись, — о руинах. Отсюда и те три словечка, что закрепились за молодой литературой: «литература войны», «литература вернувшихся» и «литература руин».

Названия эти, как таковые, оправданны: была долгая, шестилетняя война, мы вернулись домой с этой войны, нашли груды развалин и писали об этом. Странен, почти подозрителен был только тон, которым произносили это название: хотя, кажется, на нас и не возлагали ответственность за то, что была война, что все лежало в руинах, но, очевидно, уже то считалось дурно, что мы это видели и продолжали видеть. Но глаза у нас не были завязаны, и мы смотрели: хорошее зрение для писателя — одно из орудий производства. Увести современника в идиллический мир представлялось нам слишком жестоким, его пробуждение было бы ужасно. Или, может быть, нам и правда лучше было бы играть друг с другом в жмурки?

Когда разразилась Французская революция, на большинство французского дворянства она обрушилась с внезапностью грозы; удивление было столь же велико, как и ужас: никто ни о чем не

подозревал. Почти целое столетие протекло в идиллическом неведении; дамы-пастушки и кавалеры в образе пастушков расхаживали среди придуманного пейзажа, пели, играли, предавались урочной буколической любви; с душой, словно язвою, пораженной тленом, разыгрывали деревенскую свежесть и невинность — играли в жмурки.

Но французский народ ответил на эту идиллическую игру революцией, последствия которой налицо и поныне, вот уже полтора века спустя, а свободами, дарованными ею, мы и поныне пользуемся, забывая нередко об их истоках.

В начале XIX века жил в Лондоне молодой человек, жизнь его была безрадостна: его отец обанкротился и попал в долговую тюрьму, а сам молодой человек работал на фабрике, выпускавшей сапожную вакуу, пока не поправил свое запущенное образование и не сделался репортером. Вскоре он начал писать романы, и в этих романах он писал о том, что видел: взгляд его проникал в тюрьмы, приюты для бедняков, в английские школы, и то, что видел этот молодой человек, было безрадостно; но он писал об этом, и, как ни удивительно, книги его читали, их читало много людей, и молодой человек имел успех, какой редко выпадает на долю писателя: тюрьмы были реорганизованы, приюты и школы стали предметом пристального внимания и — все пошло по-другому. Правда, этого молодого человека звали Чарлз Диккенс, и у него были очень зоркие глаза, глаза человека, которые обычно не совсем сухи, но и не наполнены слезами, они лишь немного влажны — а «влажность» по-латыни — *humor*. Чарлз Диккенс обладал очень зоркими глазами и обладал юмором. Его глаза видели так зорко, что он мог позволить себе описывать вещи, которых никогда не видел; ему не нужна была лупа, он не прибегал к уловкам с перевернутым биноклем, в который он видел бы вещи четко, но издалека, у него не были завязаны глаза, и, хотя у него было достаточно юмора, чтобы иногда играть в жмурки со своими детьми, с жизнью он в них не играл. Но, как я понимаю, именно последнего и требуют от современного писателя. мало играть в жмурки, надо жить зажмурившись. Я же повторяю: острое зрение для писателя — это орудие производства, зрение, достаточно острое, чтобы видеть даже те вещи, которые ни разу не попадались ему на глаза.

Предположим, взгляд писателя проникает в подвал: там у стола стоит человек, он месит тесто, этот человек с белым от мучной пыли лицом — пекарь. Писатель видит его таким же, каким его видел Гомер, каким не ускользнул он от взгляда Бальзака и Диккенса, — этого человека, который печет для нас хлеб; он стар как мир и не исчезнет до скончания мира. Но этот человек, там внизу, в подвале, курит сигареты, ходит в кино, его сын погиб в России и похоронен за три тысячи километров отсюда на окраине какой-то деревни; но его могилу сровняли с землей, на ней нет креста, трактор заменил плуг, которым раньше

вспахивали эту землю. Это все—мир бледного и молчаливого человека там внизу, в подвале, человека, который печет для нас хлеб, эта боль—его, так же как и редкая радость.

А за пыльными окнами маленькой фабрики взгляд писателя обнаруживает маленькую работницу, она стоит у станка и штампует пуговицы, без которых наша одежда не была бы одеждой, а лишь висящими на нас лоскутами, не украшающими и не согревающими нас. Эта маленькая работница подкрашивает в конце рабочего дня губы, она тоже ходит в кино, курит сигареты; она встречается с юношей, который ремонтирует автомобили или водит трамвай. И то, что ее мать погребена где-то под грудой развалин,—тоже мир этой девушки: ее мать лежит где-то глубоко под горой грязных обломков, перемешанных с известкой, и крест не украшает ее могилы так же, как и могилы сына пекаря. И только изредка—раз в год—девушка приходит туда и кладет цветы на эту грязную груду, под которой погребена ее мать.

Оба они, пекарь и девушка, принадлежат нашему времени, они парят во времени, даты обволакивают их, словно сеть; высвободить их из этой сети значило бы отнять у них их жизнь, но писатель не может обойтись без жизни, да и кто, если не литература руин, сохранит им жизнь? Зажмурившийся писатель смотрит внутрь себя, устраивает там себе свой мир. В начале XX века в одной из тюрем на юге Германии некий молодой человек написал толстую книгу; молодой человек не был писателем, так и не стал им, но книгу написал очень толстую, защищенную броней неудобочитаемости, однако разошлась она во многих миллионах экземпляров, конкурируя с Библией! Эту книгу создал человек с невидящими глазами, в душе которого не было ничего, кроме ненависти и боли, отвращения и множества других напастей,—он написал книгу, и стоит нам раскрыть глаза, как повсюду, куда ни глянь, мы увидим разрушения, отягощающие совесть этого человека, звавшего себя Адольфом Гитлером и не умевшего видеть; образы его были фальшивы, стиль невыносим, он воспринимал мир не глазами человека, а в искаженном виде, отражении своей собственной души.

У кого есть глаза, чтобы видеть, да увидит! А в нашем прекрасном родном языке слово «видеть» имеет значение, не исчерпывающееся только оптическими категориями: у кого есть глаза, чтобы видеть, для того вещи становятся прозрачными, он обретает способность видеть их насквозь, и можно попытаться сделать вещь прозрачною средствами языка, заглянуть внутрь вещей. Взгляд писателя должен быть человеческим и неподкупным: не обязательно играть в жмурки—ведь есть еще и розовые, голубые, черные очки, они окрашивают действительность как раз в нужный цвет. Розовый хорошо оплачивается, он очень популярен—а возможностей быть подкупленным так много, но и на черный цвет время от времени возникает мода, и если она именно такова, то и черный хорошо оплачивается. Но мы хотим видеть

мир таким, каков он есть, глазами человека, глазами, которые обычно не совсем сухи, но и не наполнены слезами, они влажны — и мы хотим напомнить, что «влажность» по-латыни *humor*, не забывая о том, что наши глаза могут быть сухими, а могут наполняться слезами, что есть вещи, которые не дают повода для юмора. Каждый день наши глаза видят многое: они видят пекаря, который печет для нас хлеб, видят девушку на фабрике — и кладбища тоже помнят наши глаза; и наши глаза видят руины: города разрушены, города превращены в кладбища, и наши глаза видят, как вокруг кладбищ растут дома, похожие на кулисы, дома, в которых люди не живут, а суть управляемы, управляемы, будучи клиентами страховых компаний, подданными государства, гражданами того или иного города, будучи работодателями и должниками, — да мало ли найдется поводов, по которым человеком можно управлять.

Наша задача — напомнить: человек существует не только затем, чтобы им управляли, разрушения в нашем мире бывают не только внешние и природа их не всегда столь безобидна, чтобы обольщаться, будто поправить их можно за какие-нибудь несколько лет.

Для всего западноевропейского образованного мира Гомер вне подозрений: Гомер — родоначальник европейского эпоса; но Гомер рассказывает о Троянской войне, о разрушении Трои и возвращении Одиссея. «Литература войны», «литература руин», «литература вернувшихся» — у нас нет причин стыдиться этого названия.

1952

ТОМАС МАНН

ХУДОЖНИК И ОБЩЕСТВО

«Художник и общество!» Всем ли ясно, спрашиваю я себя, в какое щекотливое положение ставит меня эта тема? Полагаю, что это ясно даже тем, кто делает при этом невинное лицо. А почему бы уж сразу не назвать эту тему «Художник и политика»? Ведь за словом «общество» прячется политическая сущность. И прячется она очень плохо, ибо художник, выступающий в роли критика общества, — это уже проникшийся политикой и вмешивающийся в политику или, если договаривать все до конца, морализирующий художник. Итак, правильнее было бы назвать эту тему: «Художник и мораль», но какая это каверзная постановка вопроса! Ведь нам хорошо известно, что не моральное, а эстетическое начало лежит в основе натуры художника, что главный его творческий импульс — это стремление к игре, а не к добродетели и что если даже в наивности своей

он осмеливается играть проблемами и антиномиями морали, то игра эта носит лишь словесно-логический характер...

Я вовсе не хочу принизить роль художника, констатируя, что он не имеет непосредственного отношения к морали, а значит, и к политике, и тем самым в конечном счете к общественным вопросам. Никогда не стал бы я бранить художника, который заявил бы, что исправление мира в нравственном смысле — не дело его и ему подобных, что художник «исправляет» мир не с помощью уроков морали, а совсем по-иному — тем, что закрепляет в слове, в образе, в мысли свою жизнь, а через нее и жизнь вообще, осмысляет ее, придает ей форму и помогает духу, то есть тому, что Гёте назвал «жизнью жизни», постигнуть сущность явлений. Никогда не стал бы я возражать ему, если бы он настаивал на том, что только *оживотворение*, в любом смысле, и ничто иное, есть задача искусства. Гёте, которого я так охотно цитирую, потому что он умеет находить самые верные и в то же время самые изящные слова к большинству вещей на свете, пишет об этом просто и ясно: «Вполне возможно, что произведение искусства имеет нравственные последствия, но требовать от художника, чтобы он ставил перед собой какие-то нравственные цели и задачи,— это значит портить его работу». Слово «работа» звучит здесь как-то особенно скромно, а то, что именно скромности художник в какой-то мере обязан своей боязнью морализировать, видно еще яснее из другого высказывания Гёте. Уже в старости он говорил: «Мне никогда не было свойственно ратовать против общественных институтов: *это всегда казалось мне высокомерием*, и я, быть может, действительно слишком рано стал учтивым. Короче говоря, мне это никогда не было свойственно, и потому я всегда лишь вскользь касался подобных вещей». Морально-политический, общественный критицизм художника охарактеризован здесь с достаточной очевидностью как превышение его полномочий, как отказ от скромности. А разве последняя не естественна для художника?

Она в высшей мере естественна для него, и это связано с его отношением не только к действительности и ее «институтам», но и к самому искусству, перед лицом которого каждый или почти каждый художник настолько проникается чувством собственного ничтожества, что перестает верить в какую бы то ни было причастность свою к величию искусства. Подумать только! Ведь искусство — это важнейшая и серьезнейшая область жизни, высокая миссия человеческой культуры, и даже правительства и целые государства оказывают ему официальные почести. В сознании людей оно занимает такое же почетное место, как наука или даже религия. Короче говоря, оно приравнивается к высшим духовным интересам человечества. Философия зашла так далеко, что состояние эстетического наслаждения как в процессе творчества, так и в процессе восприятия вообще объявила наивысшим состоянием человека, поскольку оно означает постижение идеи в явлении и

освобождение воли благодаря спокойно-радостному созерцанию, откуда следует, что художник является величайшим благодетелем рода людского, а его творчество—единственно полным выражением человеческого гения! Все это могло бы вселить в носителя искусства, в того, через кого оно проявляется, в художника, дерзновенное чувство собственного превосходства, могло бы лишить его способности трезво оценивать самого себя, наполнить его душу опьяняющей гордостью. Но в действительности все обстоит иначе.

В действительности, проявляясь и приобретая индивидуальный отпечаток, искусство каждый раз начинает все с самого начала и, прикрываясь наивностью, не осознавая, не познавая или, вернее, не узнавая само себя, заново вступает в жизнь, ощупью отыскивая свою собственную, еще никем не проторенную тропу. Всякий случай его проявления—особый, сугубо специфический для каждой личности, и тому, с кем это происходит, бывает трудно поставить его в связь с великой и общей идеей искусства, и даже не приходит в голову это делать. Для иллюстрации расскажу вам небольшую историю.

Зимой 1929 года, в Стокгольме, я сидел за завтраком в доме издателя Бонье рядом с Сельмой Лагерлёф, великой писательницей, лауреатом Нобелевской премии по литературе, членом Шведской академии. Это была простая, скромная женщина, несколько озабоченная своей работой, но полная дружелюбия; на лице ее вовсе не лежала печать гениальности, у нее не было великолепно-чеканного профиля, а в ее манере держаться не было и тени рисовки. Мы заговорили о ее самом популярном произведении—всемирно известной «Саге о Йесте Берлинге», об удивительном пути этой книги сквозь все языки и через все границы. «Бог мой!—сказала она.—Все это в самом деле так, но не подумайте, пожалуйста, что я строила большие планы, когда делала эту вещь. Я писала ее для своих маленьких племянниц и племянников. Все это было просто забавы ради. Нам казалось, это будет смешно». Меня привели в восхищение ее слова, ибо точно такое же случилось со мной (и я сказал об этом своей соседке), когда я писал книгу, сыгравшую в моей писательской жизни такую же роль, какую «Сага о Йесте Берлинге» играла в ее жизни,—«Будденброки». И они были вначале всего-навсего домашним делом, семейной забавой, чуть ли не шуговской писаниной несколько неуравновешенного двадцатилетнего юноши, которую я читал своим родичам и над которой мы хохотали до слез. То, что и другие люди найдут в этом нечто для себя или, выразимся иначе, что этот роман, если дозволено будет его так назвать, явится причиной того, что я окажусь в будущем здесь, в Стокгольме, за одним столом с автором «Саги о Йесте Берлинге», не могло прийти в голову никому из нас в те дни, когда мы смеялись над «Будденброками».

Мы обменялись с Сельмой Лагерлёф нашими историями, а

теперь я рассказываю об обоих случаях вам, чтобы привести примеры того, как не узнает себя наше славное искусство в своих индивидуальных проявлениях и как оно, напротив того, каждый раз так или иначе видит в себе новую, дикийвинную игрушку для узкого круга лиц, которая не имеет никакого отношения к великому и высокочтимому делу всего человечества и никоим образом не рассчитывает стать предметом общественного внимания и почитания. Тот, кто устраивает себе подобную забаву, и думать не думает о том, будто эти его занятия достойны всеобщего признания. По его мнению, в котором он, кстати сказать, долгое время бывает не одинок, это просто шалости, с помощью которых он необычным и недозволенным образом потешается над серьезностью жизни. При столь легкомысленных занятиях потребности человеческого общества обычно не принимаются в расчет, а потому он как сочлен этого общества вряд ли может похвастать чистотою своей совести. Иными словами, я говорю о богемных настроениях художника, ибо с психологической точки зрения богема ведь и есть не что иное, как социальная беспорядочность, как нечистая совесть (нечистая — по отношению к гражданскому обществу со всеми его требованиями), растворенная в легкомыслии, в юморе, в склонности иронизировать над самим собой.

Однако характеристика богемного состояния, которое не покидает художника до конца, не будет полной, если умолчать об испытываемом им чувстве духовного и даже морального превосходства над разгневанным обществом, превращающим это состояние в переходное между первоначальной бессознательной игрой одного индивидуума и постижением сверхличного величия искусства, — величия, приобщиться к которому этот индивидуум отваживается. Таким образом, богемная ирония приобретает по меньшей мере двойственный характер, являясь иронией художника как по отношению к самому себе, так и по отношению к гражданскому обществу в одно и то же время. Преобладает, однако, первая, и такое преобладание, возможно, будет существовать долго, быть может, даже всегда, ибо для этого имеются достаточно веские основания. В художнике, который постепенно и произвольно начинает лично приобщаться к сверхличному величию искусства, живет инстинктивное желание с насмешкой отвергать все, что называется успехом, все светские почести и связанные с успехом выгоды, и он отвергает их из приверженности к тому еще совершенно индивидуальному и бесполезному раннему состоянию искусства, состоянию легкой и свободной игры, когда искусство еще не ведало, что оно является «искусством», и смеялось над самим собой. Собственно говоря, художник стремится удержать его в этом состоянии. Пусть искусство, думает он, никогда не перестает смеяться над собою. Ему, художнику, во всяком случае, всегда хочется делать именно это, вместо того чтобы с серьезной миной принимать различные

почести, изменяя тем самым своей неприкаянной одинокой юности. Его охватывает страх перед возвеличиванием его особы — я бы сказал, страх стыдливый, ибо он есть не что иное, как стыд, испытываемый художником перед лицом искусства.

И этот стыд легко поддается объяснению. Ведь они очень отличаются друг от друга, художник и искусство! Разница между искусством в целом и каждым особым случаем удивительно-неповторимо-неполноценного и почти неприметного проявления его сущности в одном человеке очень велика, и хотел бы я знать, какой художник не покраснеет внезапно, увидев перед собою творение подлинного мастера. Происходит это оттого, что в искусстве любой труд означает новое, уже само по себе весьма искусное приспособление личного и индивидуально обусловленного к искусству вообще, и каждый индивидуум, сравнивая свои произведения, даже удачные и получившие всеобщее признание, с шедеврами другого художника, вправе спросить себя: «Можно ли вообще сравнивать мою стряпню с такими вещами?» «Можно ли?» — вот вопрос, продиктованный скромностью художника, его трезвой оценкой искусства. И почему она должна иссякнуть, эта естественная скромность, когда речь заходит не о той области, в которой он трудится, не об искусстве, а о действительности, о сосуществовании людей, о гражданском обществе?

Необходимо хотя бы вкратце коснуться здесь своеобразного единства искусства и *критики*. Известно, что многие художники одновременно являются критиками, можно даже сказать, берут на себя смелость быть *судьями* искусства, несмотря на кажущееся противоречие, которое заключается в том, что некто, ощущающий собственное ничтожество перед лицом искусства, несколько этим не смущаясь, позволяет себе выступать в роли его компетентного судьи. На самом же деле критический элемент является врожденным свойством всякого искусства; по-настоящему дисциплинированное творчество не может обойтись без него, и он, следовательно, лежит в основе требовательности художника к самому себе, но зачастую бывает склонен и к тому, чтобы где-то вовне подыскивать себе объекты эстетической критики, эстетических исследований и оценок. Как ни странно, в сфере поэтического, литературного искусства чаще всего и в наиболее яркой форме подобные склонности обнаруживает *лирика*, эта, казалось бы, самая нежная и зыбкая форма его существования. Лирика явно намного сильнее связана с критикой, чем драматическое и повествовательное искусство, и это, по-видимому, проистекает из ее субъективности и прямолинейности, из той непосредственности, с какой в лирической поэзии слово становится носителем чувств, настроений, взглядов.

Слово! Разве уже сама по себе не является критикой эта трепетная стрела, посланная могучей тетивой Аполлонова лука, попадающая в цель, с жужжанием и свистом врывающаяся в нее? Уже в песне — и в песне, пожалуй, даже больше, чем где-либо, —

слово является критикой,—критикой жизни, которая, в сущности говоря, никогда не была угодна миру. Надеюсь, меня не осудят за то, что, проследившая отношение художника к обществу, я в первую очередь думаю о художнике слова, о художнике в образе поэта, литератора, и здесь нельзя не отметить, что бытие такого художника, именно потому, что он служит слову, неразрывно связано с несколько оппозиционным его положением по отношению к действительности, к жизни, к обществу. Судьба писателя всегда зависела от позиции, которую он, как мыслящий человек, занимал по отношению к косной, вздорно-дурной людской натуре и которая коренным образом определяла его мироощущение. «С высоты разума,—писал некогда Гёте,—вся жизнь представляется злым недугом, а мир—сумасшедшим домом». Так может сказать лишь настоящий писатель, выражая свое болезненное недовольство человеческой жизнью, ту особого рода раздражительность, стремление уйти в себя, о которых я здесь говорил. Какие же принципы определяют сущность поэта, литератора? Принципы эти—познание и форма, то и другое одновременно. Особенное состоит здесь в том, что для него они органически сливаются в единое целое, так что одно обуславливает, вызывает, требует другое. В этом единстве для него все: интеллект, красота, свобода. Там, где его нет, вступает в свои права глупость, будничная человеческая глупость, проявляющаяся и в отсутствии формы, и в отсутствии познания, и он даже не может точно сказать, что больше действует ему на нервы—первое или второе.

Если где-нибудь вообще можно найти корни того чувства духовного и, как я уже говорил, даже морального превосходства художника над гражданским обществом—чувства, которое, несмотря на его ироническое отношение к самому себе, уже на ранних порах развивается у него,—то искать их следует именно здесь. Что это чувство, выходя за пределы эстетики, притягивает также и на сферу нравственности, может создать самое невыгодное впечатление нескромности. И все-таки не подлежит сомнению, что врожденному критицизму искусства свойственно нечто моральное, проистекающее, очевидно, из идеи «добра», нашедшего себе приют в обеих этих сферах: эстетике и нравственности. Везде поистине всякое искусство охватывается двусмысленностью слова «доброе», в котором встречаются, смешиваются, сливаются друг с другом эстетическое и этическое добро и смысл которого, выходя за пределы чистой эстетики, распространяется на все, что вообще достойно одобрения, вплоть до высшей, всемогущей идеи совершенства.

«Доброе» и «злое» — «хорошее» и «плохое». Какую психологическую возню поднял Ницше вокруг этой пары противоположных понятий! Но разве, спросим мы, «плохое» и «злое» действительно столь различные вещи, как это ему казалось? Ведь в мире искусства все злое, жестокое, издевательски-враждебное по отношению к человеку вовсе не обязательно является плохим. Если

это сделано добротнo, то это уже «хорошо». В мире же обыденной жизни, в человеческом обществе все плохое, глупое и ложное—это уже зло, ибо оно недостойно человека и пагубно для него, и, как только критицизм искусства подыскивает себе объекты вовне, как только он приобретает общественный характер, он становится и моральным,—художник превращается в социального моралиста.

В этом качестве мы знаем его уже давно. В наши дни роман—господствующий жанр литературного искусства, преобладающая форма последнего, и чуть ли не по природе своей, чуть ли не *eo ipso*¹ он является романом социальным, социально-критическим. Таким он был и продолжает оставаться повсюду, где он достиг расцвета: в Англии, во Франции, в России, в Америке, а также в Италии и Скандинавских странах. И только в Германии дело обстоит несколько иначе. То, что немец обозначает словом *Innerlichkeit*², заставляет его отворачиваться от всего общественного, и наряду с европейским социальным романом Германия, как известно, создала более интроспективный жанр романа воспитания и развития. До какой степени, однако, и этот жанр, являющийся облагороженной формой наивного жанра авантюрного романа, связан с изображением общества, лучше всего свидетельствует его классический пример, гётевский «Вильгельм Мейстер»: насколько легко и свободно идея самовоспитания личности, переживающей различные приключения, переходит в область педагогики и, как бы помимо воли автора, смыкается с социальным и даже политическим, показывает именно это великое произведение. Гёте не имел интереса к политике и готов был обвинить в высокомерии художника, подвергающего критике социальные учреждения. А если порою он изменял своему правилу—как, например, в той неистовой, так никогда и не вылившейся в стихи прозаической сцене из «Фауста», где охваченный гневным отчаянием писатель бичует жестокость общества по отношению к падшей девушке,—то в дальнейшем он охотно обзвывал себя. Но отказать ему в общественном инстинкте, в интересе к социальным проблемам и, более того, в глубоком знании судеб общества, ему, который в «Годах странствий» своим необычайно острым, поистине ясновидческим взором заглянул в социально-экономическое развитие XIX столетия и увидел индустриализацию старых культурных стран с аграрными традициями, господство машины, технизацию жизни, подъем организованного рабочего класса, классовые конфликты, демократию, социализм и даже американизм со всеми духовными и воспитательными последствиями, вытекающими из этих преобразований,—отказать ему во всем этом никак не возможно. Что же касается политики...

Да, что касается политики, то и сам Гёте, как он ни

¹ Сам по себе (лат.).

² Задумчивость, сокровенный душевный мир (нем.).

предостерегал от нее художника, не был в состоянии разорвать неразрывное и уничтожить узы, неизменно соединяющие искусство и политику, политику и дух. Здесь сказывается просто-напросто цельность всего человеческого, которую никоим образом нельзя отрицать. Взять хотя бы борьбу Гёте против романтиков, против их игры в патриотизм и католицизм, против культа средневековья, против лицемерия поэтических тартюфов и рафинированных мракобесов всех мастей,— чем иным была она, как не политикой? И пусть даже она выступала в эстетически-литературном обличье, но в основе своей это была политика *ring sang*¹, и она была ею уже хотя бы потому, что объект его нападок, романтизм, сам был политикой, а именно — контрреволюционной. Можно, конечно, попытаться вывернуться с помощью таких понятий, как культурная или духовная политика, якобы отличная от политики в «собственном», «узком» смысле слова. Но все это только подтверждает неделимость проблемы гуманизма, которая нигде и никогда не имеет «узкого смысла», а, наоборот, включает в себя все сферы. Эстетическое, моральное, общественно-политическое сливаются в ней воедино.

И тут благодаря этому единству мы замечаем поразительное отсутствие единства и противоречивость духа в его отношении к проблеме гуманизма. Ибо дух многолик, и для него возможна любая позиция по отношению к человеку, даже такая, которую можно было бы назвать негуманизмом или антигуманизмом. Дух вовсе не образует некоей цельной, монолитной силы, стремящейся лепить мир, жизнь и общество по образу и подобию своему. Предпринимались, правда, попытки провозгласить солидарность всех деятелей духовной культуры, но все они были несостоятельны. Между носителями различных форм духа, между различными выразителями его воли существует глубочайшее, полное презрения и ненависти взаимное отчуждение, которое не имеет себе равных. Есть нечто произвольное в представлении, будто дух в силу своей природы стоит — воспользуемся общественно-политическим термином — «на левом фланге», что он, иными словами, преимущественно связан с идеями свободы, прогресса и гуманизма. Это предрассудок, многократно опровергнутый жизнью. Дух может точно так же, и даже с большим блеском, примыкать и к «правому» крылу. Сент-Бёв говорил, что у гениального реакционера Жозефа де Местра, автора книги «*Du rare*»², «от писателя был только талант». Сказано неплохо, причем в словах этих отражается предвзятое мнение, будто служение литературе совпадает с прогрессивностью, и одновременно признается, что можно, обладая величайшим талантом, блеском и остроумием, быть певцом антигуманизма, виселиц,

¹ В чистом виде (франц.).

² «О папе» (франц.).

костров, инквизиции, короче говоря, всего того, что прогресс и либерализм именуют царством тьмы.

Возьмем в качестве критерия такое общественно-политическое событие, как Французская революция. Какая глубокая пропасть в отношении к ней разделяет, например, Мишле и Тэна, с его чрезвычайно меткой критикой якобинства, или, скажем, Эдмунда Бёрка, автора книги «*Reflections on the Revolution in France*»¹, переведенной на немецкий язык Фридрихом фон Генцем, этим романтиком от политики, и оказавшей огромное влияние на целые поколения; я сам во время первой мировой войны, то есть в ту пору своей жизни, когда я находился в плену консервативно-националистических и антидемократических настроений, с увлечением их цитировал. Это действительно первоклассная книга, и если доказательством правоты какого-либо дела является то, что в защиту его пишут хорошо, то дело Бёрка — поистине правое дело.

Вспомним также, что социально-критические устремления такого творца великих эпических полотен, как Бальзак, шли преимущественно «справа», хотя, например, барон Нусинген, этот продукт буржуазно-капиталистического общества, может подвергаться критике не только с правых, но и с крайне левых позиций. Да и в наши дни убедительный пример консервативной или, если хотите, реакционной социальной критики, сочетающейся с утонченной художественной прогрессивностью, дал недавно скончавшийся Кнут Гамсун, отступник либерализма, сформировавшийся под влиянием Достоевского и Ницше, полный ненависти к цивилизации городской жизни, индустриализму, интеллектуализму и тому подобным вещам, заклятый враг Англии, настолько приверженный ко всему немецкому, что с приходом Гитлера к власти он с великой радостью отдал себя на службу национал-социализму и стал одним из тех, кого называют изменниками родины. Того, кто был хорошо знаком с его творчеством, творчеством великого писателя, не могли удивить ни его духовный путь, ни личная его судьба. Достаточно вспомнить, с каким комизмом, с какой злой иронией высмеивал Гамсун в своих ранних книгах таких исторически типичных представителей либерализма, как Виктор Гюго или Гладстон. Но то, что в 1895 году означало всего лишь оригинальную, парадоксальную эстетическую позицию, то, что было тогда изящной словесностью, в 1933 году обернулось политической злобой дня и тягчайшим, трагичнейшим образом омрачило мировую славу писателя.

Случаю с Гамсуном аналогичен случай с Эзрой Паундом — другой волнующий пример глубокой раздвоенности духа в отношении к общественным проблемам. Смелый художник, авангардист в лирике, он тоже бросился в объятия фашизма, пропагандировал его во время второй мировой войны как активный политиче-

¹ «Размышления о Французской революции» (англ.).

ский деятель и проиграл свою игру благодаря военной победе демократии. Когда он был уже арестован и осужден как предатель. жюри, состоящее из весьма заслуженных англо-американских писателей, присудило ему высокую литературную награду, премию Боллинджера, продемонстрировав тем самым пример величайшей независимости эстетического приговора от политики. А может быть, в действительности этот приговор был не так уж далек от политики, как кажется на первый взгляд? Не сомневаюсь, что я не одинок в своем желании узнать, присудили бы эти весьма заслуженные члены жюри премию Эзре Паунду, если бы он вдруг стал не фашистом, а как раз наоборот...

Что касается меня лично то именно фашизм, сначала своими победами, а затем своим поражением, которое далеко не всех обрадовало и которое, как выясняется, может вскоре оказаться неполным, толкал меня на левый фланг социальной философии, временами превращая меня в какого-то странствующего поборника демократии, и даже в те времена, когда я всей душою, страстно, как никогда, желал Гитлеру гибели, я не мог не замечать комизма своей роли. Нельзя ведь отрицать, что в политическом морализировании художника всегда есть нечто комическое, что пропагандирование гуманистических идей почти всегда граничит (и не только граничит) для него с пошлостью. Мне пришлось постигнуть это, и если выше я характеризовал общественно-реакционные устремления писателя как парадокс, как известное противоречие между его миссией и способом ее осуществления, то я прекрасно сознавал, что в этой парадоксальности и противоречивости может таиться высший духовный соблазн, что в духовном отношении они благодарнее политической добронравности и представляют собою несравненно более надежную защиту от банальности. Можно еще спорить или, вернее, едва ли можно спорить о том, кто духовно интереснее как политический писатель, Жозеф де Местр или Виктор Гюго. Но если этот вопрос споров не вызывает, то напрашивается другой: что важнее, когда речь идет о политике, о человеческих потребностях,— занимательность или доброта?

«Almost too good to be true»¹—такими словами некто Филип Тойнби, английский критик, охарактеризовал политическую позицию, которую я занимал последние тридцать лет. Он сделал это в статье «The Isolated World/Citizen»², напечатанной в «Обсервер». В ней не более семисот слов, представляющих собою самое справедливое из всего, что было когда-либо сказано в Англии, да и вообще где-либо, о моей персоне. Молодой Тойнби прав: немало сомнений вызывает эта позиция, сомнительно в ней все, что связано с оптимизмом, демократизмом, гуманизмом и

¹ Это, пожалуй, слишком хорошо, чтобы быть правдой (англ.).

² «Одинокий гражданин мира» (англ.).

верой в человечество, и даже мое world citizenship¹ не является неоспоримым. Ибо книги мои — это безнадежно немецкие книги, и все, что есть в них от социально-политических проблем, — результат преодоления не только естественной скромности, но и пессимизма ума, прошедшего школу Шопенгауэра, ума, в сущности мало способного принимать благородно-гуманную позу. Скажем прямо: во мне не очень много веры, и не столько в веру я верю, сколько в доброту, которая и без веры легко обходится и даже может являться продуктом сомнения.

Лессинг говорил о своей драме «Натан Мудрый»: «Меньше всего это будет сатирическая пьеса, с язвительным смехом покидающая поле боя. Это будет такая же трогательная пьеса, какие я писал всегда». Вместо «сатирическая» он мог бы сказать: «нигилистическая», если бы это слово тогда уже существовало, а вместо «трогательная» — «добрая», чтобы о нем, боже упаси, не подумали, что коль скоро он скептик, то, значит, и злобно ухмыляющийся нигилист. Каким бы суровым обвинением ни являлось искусство, как ни горько сетует оно на гибель мироздания, как ни далеко оно заходит в иронизировании над действительностью и над самим собой, не в его натуре «с язвительным смехом покидать поле боя». Жизни, для одухотворения которой оно создано, оно не грозит кошунственной рукой. Оно предано добру, и сущность его — доброта, которая сродни мудрости, но еще более близка любви. И если оно охотно смешит человечество, то не издевательский смех вызывает оно у него, а радостное веселье, избавляющее от ненависти и глупости, освобождающее и объединяющее людей. Воздействие его, каждый раз заново рождающееся из одиночества, приносит единение. Оно и не думает строить себе иллюзии о своем влиянии на судьбу человечества. Презирая все плохое, оно никогда не могло воспрепятствовать победе зла: все осмысляя, оно никогда не преграждало дорогу самой кровавой бессмыслице. Искусство не сила, а лишь средство утешения. И все же эта игра всерьез, этот критерий всякого стремления к совершенству с самого начала был дан в спутники человечеству, и оно никогда не сможет отвратить своего омраченного виною взора от невинности искусства.

1952

ПЕТЕР ВАЙС

ИСКУССТВО — АКТИВНЫЙ УЧАСТНИК

Вся моя писательская деятельность проходит под знаком борьбы против несправедливости, угнетения, фашистского захвата власти, империализма и войны.

¹ Мировое гражданство (англ.).

Каждое слово, даже посвященное личным проблемам, связано с этими большими, первостепенной важности темами. Когда я задумываюсь об отношениях между людьми, когда я описываю события прошлого, когда я пытаюсь анализировать произведения искусства или же когда делаю небольшие заметки о различнейших происшествиях — за всем этим я непрестанно ощущаю тот самый мир, в котором ныне живу, и мир этот — мир жесточайших антагонизмов.

Сила прогресса, сила, которая устремлена к социалистическому преобразованию общества, противостоит насилию реакции, и насилие это — по-прежнему варварское.

Отговорок не существует. Писать сегодня книги или пьесы или создавать картины и думать, что можно держаться в стороне от конфликтов, которые разрывают мир, — это не только иллюзии, но намеренная слепота.

Как мыслящие люди, мы находимся в центре полемики: дело идет о жизни и смерти.

Куда я ни обращаю свой взгляд — борьба за свободу, борьба против тирании империалистов, против грабежа, пыток, убийств.

И кругом — поиски союзников.

Знание, что повсюду активно действуют друзья, товарищи.

Доказательства, что тут и там удастся подавить, уничтожить эксплуатацию.

Радость по поводу побед, боязнь возникновения новых опасностей.

Искусство в это время?!

Возможно ли это вообще — заниматься искусством? Не дерзость ли это, принимая во внимание раздавленных, голодающих, страдающих, миллионы не умеющих писать и читать?

Это возможно.

Но только тогда, когда искусство — активный участник. Когда искусство — составная часть усилий, направленных на общие позитивные решения. Когда искусство — оружие в борьбе против унижений, притеснений, безумной мании разрушения.

Поэтому моей эстетикой может быть только эстетика сопротивления — так и называется мой последний роман.

АВСТРИЯ

Р МУЗИЛЬ
Ф. КАФКА
Г БРОХ
Г К. АРТМАН
Х. ФОН ДОДЕРЕР
П. ХАНДКЕ
Э. ЯНДЛЬ

РОБЕРТ МУЗИЛЬ

О КНИГАХ РОБЕРТА МУЗИЛЯ

Вот он, мозг этого писателя: я поспешно заскользил вниз по пятой извилине в области третьего бугра. Время торопило. Глыбы головного мозга серой непроницаемой массой вздымались вокруг, как незнакомые горы в вечерней мгле. По долине спинного мозга уже поднималась ночь с ее переливами красок, как в драгоценном камне или в оперенье колибри, с ее мерцающими цветами, мимолетными ароматами, бессвязными звуками. Я понял, что мне пора покидать эту голову, если я не хочу показаться нескромным.

Поэтому я присел еще лишь на минутку, дабы подытожить свои впечатления. Справа от меня виднелось «Смятение воспитанника Тёрлеса», но оно уже осело и подернулось серой коркой; по другую сторону вставала невысокая, со странными инкрустациями двойная пирамида «Соединений»; покрытая мелкой вязью иероглифов, она своенравной жесткостью линии напоминала памятник неведомому божеству, на котором непонятный народ начертал знаки воспоминаний о непонятных чувствах. Европейским искусством это не назовешь, подумал я, ну и что?

И тут ко мне подсел припозднившийся геолог от литературы, он оказался весьма симпатичным молодым человеком новой школы; как сморенный усталостью, разочарованный турист, он отер лицо носовым платком и завел со мной разговор. «Невеселый ландшафт»,—буркнул он; я медлил с ответом. Но не успел он снова раскрыть рот, как начавшаяся беседа была прервана другим писателем—коллегой нашего хозяина по перу, в рубашке с засученными рукавами; он с шумом плюхнулся на землю около нас. Я разглядел лишь лучезарно-счастливую улыбку на лице, подпертом кулаком, а он тем временем—весь воплощение еще не

обсохшего здоровья и силы — уже продолжал наш разговор с того самого места, на котором я его перебил. И при этом время от времени сплевывал в одну из нежных складочек коры музилевского головного мозга и растирал шлевок ногой.

— Вы разочарованы? — гаркнул он, и слова его с грохотом покатались вниз по склону. — А чего вы, собственно, ожидали? Вот меня это несколько не удивило. В этой штуковине, — он ткнул пальцем в сторону «Тёрлеса», — конечно, чувствуется талант. Но уже там Музиль закопался в пустячных проблемах шестнадцатилетнего подростка и непонятно зачем потратил столько пороку на частный эпизод, на который взрослым, в сущности, наплевать.

Упрек показался мне очень знакомым, где-то я это, похоже, уже читал; готовый ответ напросился сам собой, и я прервал оратора.

— Шестнадцатилетний подросток, — сказал я, — это всего лишь трюк. Сравнительно простой и потому податливый материал для воплощения тех механизмов душевной жизни, которые во взрослом человеке осложнены слишком многими наслоениями, здесь исключенными. Состояние повышенной раздражительности. Но изображение незрелой души, ее исканий и искушений вовсе не есть проблема сама по себе — это только средство для воплощения или хотя бы нащупывания того, *что именно* не вызрело в этой незрелости. Подобное изображение, как и всякий вообще психологизм в искусстве, всего лишь повозка, в которой вы едете; и если вы в намерениях этого писателя увидели одну психологию, и ничего больше, — значит, вы искали красоты ландшафта в кузове повозки.

— Ну, знаете! — сказал геолог от литературы; при этом он отколол своим молоточком кусок мозга, раскрошил его, осмотрел с серьезным видом и сдунул с ладони. — У этого писателя нет дара наглядности.

— Не совсем так, — с улыбкой сказал я, разозлившись, — у него нет стремления к наглядности.

— Ах, будет вам! — отмахнулся геолог. — Я повидал немало писателей.

Мне не хотелось отвечать. Прочные предрассудки эпохи касательно литературы не опровергнешь по частному случаю. Если писатель Музиль с беззаветной решимостью стремится к удовлетворению потребностей, которые еще даже и не возникли, — это его личное дело. Но тут со мной приключилось нечто странное. Мозг, на котором мы сидели, вдруг, похоже, заинтересовался нашей беседой. Я услышал, как он нашептывает мне что-то в крестец — очень тихо, со странной, будто изломанной пульсацией гласных, в чем, вероятно, повинна была передача через позвоночник. Что-то вздымалось во мне, напирало со спины, и я должен был это высказать.

— Изображаемая реальность, — повторил я, подталкиваемый таким манером, — всегда лишь предлог. Когда-то, в незапамятные

времена, повествование, возможно, и было просто реактивным импульсом сильного, но бедного понятиями человека, его потребностью еще раз робко прикоснуться к добрым и страшным духам событий—тех событий, при воспоминании о которых еще корчилась его память,—и рассказ его был потому высказыванием, повторением, заклинанием, развеиванием чар. Но с момента зарождения романа мы уже не можем оставаться при таком представлении о повествовании, если хотим двигаться вперед. И сегодня необходимо, чтобы изображение реальности наконец-то стало вспомогательным средством также и для человека, *сильного понятиях*,—средством, помогающим ему подстеречь и запечатлеть те откровения чувства и потрясения мысли, постичь которые возможно не вообще и не в форме понятий, а лишь в трепетном мерцании единичного случая, или, выражаясь иначе: не в цельном образе рационального и по-буржуазному деловитого человека, а в изображении менее монолитных, но зато резко выделяющихся частей этого целого. Я утверждаю, что Музиль таковые и изображает, а не только нащупывает или предчувствует; впрочем, надо твердо знать, зачем тебе литература, прежде чем спорить о том, хороша ли она.

— Молодец,—прошептал мозг,—молодец!

Но геолог за словом в карман не полез:

— Не мудрствования, а живость изображения—вот главное достоинство писателя. Вспомните наших подлинно великих прозаиков. Они изображали. Лишь искусность повествовательного ракурса подсказывает конечный ответ; убеждения писателя, его мысли нигде не встречаются в события, они не лежат, так сказать, в плоскости изображения, а лишь угадываются в перспективе событий, в точке схода.

Мозг подо мной проворчал, что живости, конечно, честь и хвала, но и живость всего лишь средство, а не цель искусства.

— Может же у художника,—выдал я вслух,—возникнуть однажды потребность высказать больше и точнее, нежели позволяют подобные средства. Вот тогда и возникают новые формы. Искусство есть нечто среднее между логическим обобщением и наглядной конкретностью. Обычно повествуют о действиях, а значения маячат в тумане, у горизонта. Или они ясно видны—но тогда, стало быть, они давно уже были всем известны. Разве нельзя в таком случае позволить себе забежать вперед и расширить сферу изображения, выйти за пределы обозримых фактических связей между мыслями и чувствами, о которых ты рассказываешь? Попробовать пробиться к вещам, которые уже не выразить словами, иным путем—сквозь то плотное марево людских испарений, что зыблется над каждым действием? По моему, мы тем самым просто меняем состав технической смеси, и так и надо смотреть на это—с точки зрения инженера. А вот вы, называя это мудрствованиями, переоцениваете трудности изображения человека—тут достаточно нескольких штрихов, и, чем они

привычной, тем лучше. Писатель, придающий столь большое значение жизненности своих персонажей, напоминает чересчур церемонного бога теологов с его принципом: дам-ка я человеку свободную волю, чтобы он исполнял мою. Ведь писатель для того и создает своих героев, чтобы вложить в них чувства, мысли и другие человеческие ценности—в изображении же действий те снова извлекаются из них.

Тут меня лишили слова—его взял мой здравомыслящий коллега по перу.

— Что там ни говори, это всего лишь теория,—отрубил он.—Может, такая теоретическим путем вымученная теория и отвечает сути этого писателя, не спорю. Но все, что я говорил прежде, практически остается в силе: эти книги не имеют ничего общего с насущными потребностями нашей эпохи. Они обращаются к узкому кругу сверхчувствительных людей, у которых не осталось уже никаких, даже извращенных, реальных чувств, а лишь литературные представления о них. Перед нами искусственно вскормленное искусство, которое от слабости становится худосочным и темным, но строит на этом бог весть какие амбиции. Вот именно!—вдруг загредел он, будто чувствуя себя обязанным выказать некой мысли особое уважение, хоть мы оба и молчали, терпеливо дожидаясь, когда он кончит.—Двадцатый век прямо-таки бурлит событиями, а этот человек не способен сказать ничего существенного ни о явлениях жизни, ни о жизни явлений! Одни догадки и предположения—вот душа его искусства.—И он напряг бицепс.

Миг этого отвлечения использовал геолог, чтобы захватить слово, и преуспел.

— Вот, к примеру, в чем смысл его последних новелл?—спросил он решительным тоном.

— Нету смысла!—сыто хмыкнул литератор.

— Что в них происходит?

— Ничего не происходит!—И литератор расплылся в улыбке, всем своим видом говоря: «Да что там обсуждать!»

— Одна женщина изменяет мужу, ибо ей пришла в голову искусственно сконструированная мысль, что это и будет апогеем ее супружеской любви; а другая в состоянии невропатии колеблется между мужчиной, попом и воспоминаниями о псе, причем последний связывается в ее сознании поочередно то с тем, то с другим. Все, что здесь происходит, предreshено с самого начала, все это и отвратительно и неинтересно—интеллектуальные и эмоциональные дебри, сквозь которые персонажи и те не в силах продрасться.

— Просто он выдохся и уже не может сказать ничего нового о подлинной жизни,—закключил коллега по перу, удовлетворенный донельзя.

Я решил, что с этого момента буду молчать. Исследование Роберта Майера об энергии тоже было объявлено коллегами

высосанным из пальца и бессодержательным. Но тут недавно испытанное мной странное ощущение повторилось с удвоенной силой. Отдельные слова и короткие фразы довольно резкими толчками поднимались во мне, более же пространные нашептывания будто покрывались некой мягкой, но прочной массой, иногда прерывались совсем и лишь позже, в другом месте, вдруг пробивали себе дорогу. «Не отступайтесь,—умолял этот ломкий шепот,—мои книги, может быть, и однодневки, но речь идет не о них, а о том, чтобы дать выражение более серьезной неудовлетворенности делами людскими и освободить искусство от роли гувернантки!» И я последовал этой молитве. У меня было такое ощущение, что мозг мой удвоился, и в то время, как первый его экземпляр, медленно поднимаясь и опускаясь, парил где-то позади *musculus longissimus dorsi*¹, другой, как луна, слабым, смутным пятном плавал в моем черепе. Время от времени они сближались друг с другом, и контуры их словно бы расплывались. Тогда я совсем утрачивал ощущение своего тела, оно растворялось в странном промежуточном чувстве то ли самости, то ли чуждости. Я заговорил, и слова выскакивали из моих уст шероховатыми, как незрелые плоды, и, казалось, лишь тогда, когда последний звук отделялся от губ, лишь вовне, в этой чуждой им атмосфере, они становились тем, о чем говорили.

— Это еще вопрос,—медленно начал я,—вызвана ли темнота произведения искусства слабостью его создателя или оно лишь кажется таковым читателю по его, читательской, слабости. Для решения этого вопроса следовало бы вычленив по отдельности те духовные элементы, из которых составлено произведение. Самыми существенными из этих элементов—вопреки удобному предрасудку поэтов—окажутся мысли.

Собрат по перу тут так и взвился.

— Конечно,—успел я его упредить,—они никогда не поддаются изображению в чистом виде, как таковые; я не ратую за рационализм, я знаю, что произведение искусства не разлагается без остатка на сумму четко определенных значений; напротив, описывая его содержание, мы делаем это не иначе как путем новых соединений рационального начала с манерой рассказа, с представлениями о ситуации и другими иррациональными моментами. Но все-таки—творить означает прежде всего размышлять о жизни, а потом уж изображать ее. И понять человеческое содержание произведения искусства означает не только разобраться в его очевидном идейном смысле, но еще и вписать цепь наших мыслей и чувств, как бесконечно изламывающийся многоугольник, в ту совершенную окружность, на которой расположены неуловимые и прихотливые изменения тона, переливчатое мерцание образов, молчание и все прочие невыразимости. Эта бесконечная выемка руды из забоя, эта асимптотическая

¹ Длинная мышца спины (лат.).

процедура, единственно благодаря которой механизм нашего духа непрерывно ассимилирует психическое топливо,—это и есть человеческая цель произведения искусства, а возможность такой ассимиляции—критерий его достоинства. Если это удастся в данном случае, мы, возможно, придем к результату, который вы, впрочем, уже предварили, а именно: то, что вы здесь критикуете, вовсе не есть бессилие художественного синтеза, нет, вы просто заведомо, еще до вынесения приговора, изначально не в состоянии понять те отдельные чувства и мысли, ради слияния которых в человеческие судьбы писатель и городит тут огород.

Коллега мой молчал с иронической миной, а я продолжал:

— Сами по себе сильные эмоциональные переживания почти столь же безличны, как и ощущения; чувственно как таковое бедно качественными оттенками, и лишь тот, кто его испытывает, вносит их в него. Те немногие различия, которые существуют в выражении и протекании чувств, ноистине незначительны; созданные поэтами образы великих страстей основаны всегда на взаимопроникновении чувства и рассудка. Это всего лишь первичное переживание, которое мы внутренне преобразуем в такое же средство, как и все остальные; это не только само чувство, но и все его интеллектуально-эмоциональное соседство и связующие нити между ними. Никаким иным способом мы не располагаем, чтобы отличить чувство Франциска Ассизского—полипообразное, причудливо изломанное, тысячами присосков впивающееся в образ мира и насильственно выворачивающее его («О птахи, сестрички мои!»)—от чувства какого-нибудь восторженного приходского пастора, и неизбывная прощальная печаль, которой овеяно последнее решение Генриха фон Клейста, сама по себе та же, что у любого безымянного самоубийцы.

— Если мы себе это уясним,—продолжал я,—мы уже не попадемся на удочку легенды о якобы существующих в жизни великих чувствах, которые писатель должен только отыскать, чтобы затем поднести к этому источнику свой кувшинчик. Но именно эта легенда господствует в нашем искусстве. Можно сказать, что там, где вроде бы полагалось искать решения, проза Музиля предлагает всегда только гипотезы. Если какой-то человек нас потрясает или впечатляет, то происходит это потому, что нам вдруг открываются те сочетания мыслей, в которые он оформляет свой эмоциональный опыт, и те чувства, которые в этом взаимовлиянии, в этом сложном синтезе приобретают ошеломляющий смысл. Вот их-то и надо воплощать, если мы хотим с толком и пользой для себя изобразить человека, будь он хорош или плох. Но вместо них сплошь и рядом обнаруживаешь всего-навсего наивную предпосылку их наличия; лишь вокруг этого предположения, заполняющего человеческий образ, подобно голому каркасу, начинается разработка и отделка. Считается, что вот в этой ситуации такие люди будут внутренне и внешне вести себя по ходу действия так-то и так-то,—и соответственно

этому их и изображают; причем это «внутреннее», эта «психология» есть по сути не что иное, как возведенное в квадрат внешнее — по сравнению с той главной, глубинной работой личности, которая начинается лишь за всеми поверхностными слоями боли, смятения, слабости, страсти — часто много позже их. А иначе как в сфере душевной жизни, так и в сфере внешнего действия будут изображаться лишь следствия того, что есть существенного в человеке, но не оно само; оно останется недоопределенным, как повсюду, где только на основании следствий делаются выводы относительно причин. Подобному искусству не под силу ни пробиться к ядру личности, ни создать адекватное впечатление о ее судьбе. Столь высоко ценя действие, оно, это искусство, строго говоря, не знает действия, не знает психологической достоверности и, неистощимое в изобретении все новых поворотов, по сути, топчется на месте.

Я проснулся. Собеседники спали. Мозг подо мной зевал.

— Ради бога, не сердитесь, — прошептал он из своих глубин. — Глаза слипаются.

При этих словах я заорал, чтобы разбудить других:

— В «Соединениях» судьбы изображены из перспективы центра! А то, что по-настоящему целеустремленное искусство не обращается к злободневности, — это, поймите же, не свойство искусства, а свойство самой злободневности, которая никогда бы и не стала злободневностью, если бы не была уже прежде осознана с помощью внехудожественных средств и с их же помощью на нас не воздействовала. Догадки и предположения — это...

Но собеседников моих уже и след простыл, и я говорил в жуткую пустоту. Начатая фраза, озябая и напуганная темнотой, соскользнула назад мне в глотку. Я наскоро собрался и стремглав понесся вниз по следующей извилине, будто подгоняемый наступившей вокруг тишиной. У волокон глазного нерва я притормозил, объехал их, снова прибавил скорости, проскользнул, как и надеялся, под склерой, туг же всей грудью хватил свежего воздуха и, гигроскопически набухший до полной своей человечности, отправился довольный, хоть и несколько смущенный и задумчивый, домой.

1913

ФРАНЦ КАФКА

ИЗ ДНЕВНИКОВ

...Многие заслуги литературы — пробуждение умов, сохранение целостности часто бездеятельного во внешней жизни и постоянно распадающегося национального сознания, гордость и поддержка, которую черпает нация в литературе для себя и перед лицом враждебного окружения, ведение как бы дневника нации, являющееся совсем не тем же,

чем является историография, в результате чего происходит более быстрое и тем не менее всегда всестороннее критически оцениваемое развитие, всепроникающее одухотворение широкой общественной жизни, привлечение недовольных элементов, сразу же оказывающихся полезными там, где ущерб может быть причинен просто халатностью, сосредоточение внимания нации на изучении собственных проблем и восприятие чужого лишь в отраженном виде, порождение уважения к людям, занимающимся литературной деятельностью, временное, но приносящее свои плоды пробуждение высоких стремлений в подрастающем поколении, включение литературных явлений в политическую злобу дня, облагораживание и создание возможности обсуждения противоречий между отцами и детьми, исполненный боли, вызывающий к прощению, очищающий показ национальных недостатков, возникновение оживленной и потому осознающей свое значение книжной торговли и жадности к книгам — всего этого может достичь даже такая литература, которая вследствие недостатка в выдающихся талантах имеет лишь видимость широкоразвитой, будучи в действительности развитой не слишком широко. Активность подобной литературы даже большая, нежели литературы, богатой талантами, ибо, поскольку здесь нет писателя, дарование которого заставило бы замолчать по крайней мере большинство скептиков, литературная борьба оказывается действительно в полной мере оправданной. Поэтому в литературе, не проламываемой большим талантом, нет и щелей, в которые могли бы протиснуться равнодушные. Тем настоятельнее такая литература претендует на внимание. Самостоятельность отдельного писателя гарантируется лучше — разумеется, лишь в пределах национальных границ. Отсутствие непререкаемых национальных авторитетов удерживает совершенно неспособных от литературного творчества. Но и слабых способностей недостаточно, чтобы подпасть под влияние господствующих в данный момент писателей, лишенных характерных особенностей, или чтобы освоить результаты чужих литератур, или чтобы подражать освоенной чужой литературе, что можно увидеть по тому, как, например, внутри столь богатой большими талантами литературы, как немецкая, самые плохие писатели существуют благодаря подражанию отечественным образцам. Особенно эффективно проявляется в вышеупомянутом направлении творческая и благотворительная сила литературы, отдельные представители которой не делают ей чести, когда начинают составлять историко-литературный реестр умерших писателей. Их бесспорное тогдашнее и нынешнее влияние становится чем-то настолько реальным, что это можно перепутать с их творчеством. Говорят о последнем, а подразумевают первое, более того — даже читают последнее, а видят только первое. Но так как то влияние не забывается, а творчество самостоятельного воздействия на воспоминание не оказывает, то нет ни забвения, ни воскрешения. История литературы преподносит неизменный, внушающий дове-

рие блок, которому мода может лишь очень мало повредить.

Память малой нации не меньшая, чем память великой нации, поэтому она лучше усваивает имеющийся материал. Правда, трудится меньшее число историков литературы, но литература дело не столько истории литературы, сколько дело народа, и потому она сохраняется, хотя и не в своем чистом виде, но надежно. Ибо требования, предъявляемые национальным сознанием малого народа, обязуют каждого всегда быть готовым знать, нести, защищать приходящуюся на него долю литературы — защищать в любом случае, даже если он ее не знает и не несет.

Старые сочинения получают много толкований, которые обходятся со слабым материалом весьма энергично, правда, энергичность эта несколько сдерживается опасением, как бы слишком легко не проникли до сути, а также благоговением ко всем ним. Все делается честнейшим образом, но только с какой-то робостью, которая никогда не проходит, исключает всякую усталость и движением чьей-то ловкой руки распространяется на много миль вокруг. В конечном же счете робость не только мешает увидеть перспективу, но мешает и проникнуть в глубь вещей, чем подчеркиваются все эти замечания.

Поскольку нет совместно действующих людей, постольку нет и совместных литературных действий. (Одно какое-нибудь явление задвигается глубоко, чтобы можно было наблюдать его с высоты, или возносится на высоту, чтобы можно было наверху рядом с ним самому утвердиться. Искусственно.) Если же отдельное явление иной раз и осмысливают спокойно, то все равно не достигают его границ, где оно связано с другими однородными явлениями, границы достигают чаще всего в отношении политики, более того, стремятся увидеть эти границы даже раньше, чем они возникают, часто стремятся повсюду находить эти узкие границы. Узость пространства, затем оглядка на простоту и равномерность, наконец, соображение о том, будто вследствие внутренней самостоятельности литературы внешняя ее связь с политикой безопасна, — в результате всего этого литература распространяется в стране благодаря своим крепким связям с политическими лозунгами.

Вообще охотно занимаются литературной разработкой малых тем, которые имеют право быть лишь настолько большими, чтобы суметь вызвать малый восторг, и обладают полемическими перспективами и подпорками. Литературно продуманные ругательства катятся туда и обратно, а в кругу более сильных темпераментов летают. То, что в больших литературах происходит внизу и образует подвал здания, — подвал, без которого можно и обойтись, здесь происходит при полном освещении; то, что там вызывает минутное оживление, здесь влечет за собой никак не меньше, чем решение о жизни и смерти всех.

В автобиографии не избежать того, что там, где в соответствии с правдой должно быть написано «однажды», нередко пишут «часто». Ибо понятно, что словом «однажды» уничтожается извлеченное воспоминанием из мрака, и хотя слово «часто» тоже не полностью оберегает его, но по крайней мере в глазах пишущего сохраняет и уносит его к событиям, которых, может быть, и не было в его жизни, но которые являются для него заменой того, к чему он в своих воспоминаниях даже и не приближается.

3 января 1912

Рассказ «Приговор» я написал одним духом в ночь с двадцать второго на двадцать третье, с десяти часов вечера до шести часов утра. Я с трудом мог вытянуть под письменным столом онемевшие от сидения ноги. Страшное напряжение и радость от того, как разворачивался предо мной рассказ: словно водным потоком несло меня вперед. Много раз в эту ночь я нес на спине свой собственный вес. Все можно сказать, для всех, для самых странных фантазий разожжен большой огонь, в котором они умирают и воскресают. Заголубело за окном. Проехала повозка. Двое мужчин прошли через мост. В два ночи я в последний раз посмотрел на часы. Когда служанка в первый раз прошла через переднюю, я написал последнюю фразу. Погасла лампа, дневной свет. Легкое покалывание в сердце. Исчезнувшая посреди ночи усталость. Дрожь при появлении в комнате сестер. Чтение вслух. До этого вытянулся перед служанкой, сказал: «Я до сих пор писал». Вид нетронутой постели, словно ее только что внесли сюда. Подтвержденная уверенность, что писанием своего романа я ввергся в позорную пропасть сочинительства. Только так можно писать, только в таком состоянии, при подобном полнейшем раскрытии тела и души. До обеда в постели. Все время ясные глаза. Множество испытанных во время писания чувств...

23 сентября 1912

Ненавижу дотошный самоанализ. Психологические толкования вроде: вчера я был таким и таким, и это потому, что... а сегодня я такой и такой, и это потому... Все это неправда, не потому и не поэтому я такой и такой. Надо спокойно разбираться в себе, не торопиться с выводами, жить так, как положено, а не носиться, как собака вокруг собственного хвоста.

9 декабря 1913

Браться за новеллу всегда поначалу смешно. Кажется невероятным, чтобы этот новый, еще не сложившийся, крайне чувствительный организм мог устоять в сложившейся организации мира,

которая, как всякая сложившаяся организация, стремится замкнуться. При этом забываешь, что новелла, если она имеет право на существование, уже несет в себе сложившуюся организацию, пусть еще и не совсем развившуюся и потому такого рода отчаяние, охватывающее тебя, когда принимаешься за новеллу, беспочвенно; с таким же основанием должны бы отчаиваться родители при виде грудного ребенка, ибо они ведь хотели произвести на свет не это жалкое и смешное существо. Правда, никогда не знаешь, обоснованно или необоснованно отчаяние, которое испытываешь. Но известную поддержку эта мысль может оказать; отсутствие такого опыта уже причинило мне вред.

19 декабря 1914

ГЕРМАН БРОХ

ДУХ И ДУХ ВРЕМЕНИ

Своего рода презрение к слову, да что там — почти омерзение перед словом овладело человечеством. Прекраснодушная уверенность в том, что люди могут убедить друг друга посредством слова, языка, утрачена напрочь; глагол *parlâre* приобрел дурной смысл, парламенты гибнут от собственного ужаса перед своей парлирующей деятельностью, а если где-нибудь созывается конференция, то она начинает свою деятельность под издевательские смешки и скептические отклики авгуров; уверенность в невозможности договориться слишком велика, каждый знает, что другой говорит на чужом языке, живет в совершенно другой системе мира, всякий народ — пленник собственной системы ценностей, да и не только народ, но и всякое его сословие, что коммерсант не в состоянии убедить военного, а военный — коммерсанта, инженер — рабочего, что они понимают друг друга только в том смысле, что постоянно ожидают с противной стороны какого-нибудь подвоха, вероломного нарушения договора, внезапного нападения и т. д. Никогда еще в истории по крайней мере Западной Европы человечество не признавалось так честно и откровенно, пусть это и кажется циничным, в том, что слово ничего не значит, более того, что не стоит и труда искать взаимопонимания; никогда еще оно не приходило в такое отчаяние, выхода из которого оно искало бы в грубой силе, той силе, с помощью которой сильный подавляет слабого...

Отчаяние человека велико, ибо если он сомневается в слове, то он отчаивается и в духе, в духе собственной человечности, в духе, действующем через слово, — ибо слово вне духа ничто, и у духа нет иного вместилища, кроме слова; кто убивает дух, убивает слово, а кто оскверняет слово, оскверняет дух, ибо они неразрывны. [...]

В этой ситуации возрастает значение мифического, вернее,

того соединения мифического и лирического, которое заложено в каждой человеческой душе, неизменной, бессмертной, божественной. Это великое тождество логоса и духа в природе, к которой принадлежит и человек, это само поэтическое познание, это вечная надежда, раскрывающаяся всякий раз, когда рациональное познание доходит до своих границ,—надежда обрести в мифе утраченный язык.

Но как раз это вечное измерение делает проблему мифа актуальной и в сфере поэзии, литературы. Литература не была бы частью эпохи, к которой она принадлежит, если бы она не разделяла и не отражала ее тенденций; мотивы, этому способствующие, в сущности, неважны, хотя далеко не случайно, что именно теперь речь пошла о вечном измерении в поэзии. Ибо очевидно, что круг релятивистского нигилизма, характеризующего позитивизм и тяготеющего к мистике, должен быть заметен в любой области ценностей, а тем самым и в литературе. Здесь это проявляется в смене насущных проблем. Куда подевались, к примеру, проблемы Стриндберга или Ведекinda! А ведь некогда они имели почти абсолютное значение. Что значат сегодня проблемы брака, все эти сексуальные, социальные или прочие частные аспекты в литературе? Да ровным счетом ничего! Экие страсти! Если вспомнить о том, что всякое художественное творчество зависит от его вневременно-лирической и мифической праосновы и (это справедливо даже по отношению к самым, казалось бы, примитивным и невзыскательным литературным формам) должно рассматриваться только *sub specie aeternitatis*¹, если оно не хочет задохнуться в собственной бессмысленности, то становится понятным тот омерзительный оттенок, который скрыт в словах «асфальтовая литература». Речь идет о вечном измерении литературы и тем самым в конечном счете о мифе. Тоска по нем становится тем неотступнее и призывнее, чем наглее, злее, кровавее и непонятнее становится мир. Что на весах фантазии может уравновесить войну? Какая тема может сравниться с этим? Какое слово может помериться со смертью, какое может подарить столько утешения, что утихомирит сильнейшее отчаяние сердца? Только миф самого человеческого бытия, миф природы и ее божественно-человеческой феноменальности. Будет такой миф, и это явится не только спасением литературы и ее вечного значения, но и знаком милости, знаком утешения, ибо то будет знак веры и нового единства мира, того единства, которое сможет преодолеть кровавый раскол мира.

Пока же его нет. Вопреки всей тоске эпохи по мифу. И хотя он, очевидно, находится в связи с природой и с первозданной сущностью человеческой души, но не восстанет ни из романов крови и почвы, ни из французского «популизма», которые обязаны своим происхождением специфической позитивистской

¹ С точки зрения вечности (лат.).

бедности фантазии. Ни Эдип, ни Фауст не были практикующими земледельцами. Производство мифа не осуществимо по команде, для него недостаточно и одной голой тоски. Ибо конкретизация мифического обладает, очевидно, лишь весьма незначительной вариабельностью, может быть, потому, что праструктура гуманного, находящая выражение в мифе, в высшей степени проста и нужны огромные изменения человеческой души, прежде чем образуется новый мифический символ, равнозначный фигуре доктора Фауста. И если писатель, влекомый тоской по мифу и его вечной значимости, хочет придать новые краски мифическому материалу, то не только скромность заставляет его обращаться к старым образцам: это процесс, имеющий, возможно, параллель в постоянном варьировании библейских тем средневековыми художниками или в постоянстве проблем европейской философии, вынужденной все время возвращаться к своим истокам, вновь и вновь обосновывать свое двойственное происхождение от логоса и духа; во всяком случае, мы можем говорить не о новом мифе, но лишь о тоске по нему. Чтобы не быть голословным: ни новое обличье мифического скитальца Иакова, которое ему придал Томас Манн, ни то же обличье другого мифического скитальца, Улисса у Джеймса Джойса, не являются мифами, как ни велико достижение Манна, доводящего традиционную форму психологического романа до самых границ мифа, однако не пересекающего их, как ни велико достижение Джеймса Джойса, взорвавшего своей символической мощью старую форму романа с целью добыть форму новую. Но мистер Блум не является мифической фигурой и никогда не станет ею не потому, что взрыв этот удался не до конца и Джойс все еще остается виртуозом старой формы и укладывается в традиционные эстетические категории, а потому, что в нем сидит (и даже сознательно отстаивается им) весь религиозный нигилизм и мистицизм эпохи: ведь мифический образ — это всегда фигура утешения и религии. То, что происходит у Томаса Манна, похоже на сбор последних резервов с целью занять позицию, которая хоть и претендует на роль форпоста в новых землях, но является плохой базой для значительных бросков в неизведанное — таковы были форпосты римлян по ту сторону Рейна и Дуная, в краю варварской немоты, дико простиравшейся перед ними. Форпост Джойса, напротив, обладает воротами, предусматривающими дальнейшее наступление, однако будут ли они использованы, пока неизвестно.

Это, конечно, всего лишь сравнение, но такое сравнение может сказать многое. Ибо речь помещается между немотой радикального скепсиса и немотой радикальной мистики. И если эпохе не удастся пробиться к мифу, то повинна в этом немота скепсиса, скептическое немотство позитивизма, которое в поэтической сфере нигде не проступает столь отчетливо, как у Джойса. Все омерзение по отношению к языку, все отвращение к оперированию понятиями, ставшими пустопорожними, строптивое непри-

ятие позитивистской философией застывшей в положении жаргона традиции — все это оживает у Джойса в поэтической и глубоко гениальной форме: никакие сцепления мыслей и чувств не вызывают больше доверия, за всеми ними проводится тайная подоснова и иная (позитивистская) предметная реальность — предчувствие этого раздражения и этой чуждости у Толстого! — но каким нежным, каким очаровательным выглядят гам эти ростки — тут же язык удостоивается полного презрения, особенно надоевший, застывший синтаксис с неизменными подлежащим и сказуемым, с тем же праведным гневом ведется сражение с последними фонетическими достоверностями, которые разлагаются на свои праоснования, дабы предстать в новом причудливом синтезе. Можно почти утверждать, что здесь приватный характер лирического в очередной раз почти преодолел миф, обратив его в радикальную лирику, радикальную настолько, что она полностью стала эзотерической вещью. Это сильнейший шторм мифа и в то же время самый решительный отказ от него.

Можно ли Джойса рассматривать в качестве парадигмы? Если поступить так, то пришлось бы не только отказаться от нового мифа и тем самым лишить литературу ее последних надежд, включить ее в число отживших искусств, каковыми уже стали живопись и скульптура, но и лишить дух, уже утративший возможность философского выражения, надежды на выражение поэтическое. Пророчество, однако, занятие сомнительное. Ведь не только возможно, что появится поэт — современный Гомер, — которому будет дано создать новый миф, но что родится философ, которому снова удастся сделать философию теологической космогонией мира, который — конечно, уже в роли основателя новой религии — сумеет остановить распад ценностей мира и сосредоточить ценности вокруг веры. Все это возможно.

Но предположим, что такая милость не будет явлена миру. Что тогда? Исчезли ли логос и дух из мира из-за того, что они утратили свое выражение в языке? Нет, у них осталось другое — особенно громкое выражение в этом онемевшем мире, — оно становится все громче и громче, а имя ему — музыка, что парит над человечеством как последний знак духа и логоса в их высокой общезначимости. Дело не в социальных и экономических причинах, приведших человечество к постоянно возрастающему непониманию всякого другого искусства, ведь те же причины могли оказать свое воздействие и на музыку, но этого не произошло, человечество с какой-то неистовостью бросилось в объятья музыки, с ненасытной радикальностью и безоговорочностью, которые принадлежат к характерным чертам нашей эпохи, с той страстностью, которую можно объяснить лишь немотством современного человека и его неспособностью что-либо понять, и глубоким страданием его по этому поводу: будто за последний отблеск милости божьей, хватает человек за музыку, данную ему как последнее ощущение веры и познания, выходящего за

пределы зримого, как торжество над немотой, преодолевающее трагизм рационального познания, дарящее ему радость и счастливое напоминание о том, что он, хотя бы внимая, остался тем, чем был всегда, то есть человеком. Кажется, что музыка подвержена всем опасностям рационального мира в гораздо меньшей степени, чем любая другая человеческая деятельность или проявление; даже несчастье отрешенности от мира, явленное всякому произведению искусства в неизбежной направленности его к *l'art pour l'art*¹, будто бы не повредило ей, как и технизация, под которую она неизбежно подпадает в современном мире. Улыбка ее выдержит все, выдерживает все.

И все-таки: пусть умолкнет в этом мире даже музыка, пусть исчезнут всякие последние непосредственные проявления духа, пусть останется одно только рациональное мышление, с отчаянной честностью цепляющееся за очевидное, сознающее его границы, его научно постижимые границы, и отвергающее всякий выход за эти границы как мистику, но и тогда в этом царстве логики останется место духу, *agens*² сверхпорядку, который не относится к сфере практики и не может быть понят с ее точки зрения, но который существует и осознается. А в этом осознании и заключено самое главное. Оправдание и, более того, требование такой позиции, которая не устает запрашивать о духе.

1931

ГАНС КАРЛ АРТМАН

ПРОКЛАМАЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО АКТА В ВОСЬМИ ПУНКТАХ

есть предложение, которое неопровержимо, а именно: можно быть поэтом, не написав или не произнеся ни единого слова. предпосылкой же является более или менее осознанное желание поэтического поведения. даже неожиданная выходка, в таком духе осуществленная, может возвыситься до акта исключительной красоты, даже до стихотворения. понятие красоты употреблено здесь, конечно же, в самом широком смысле.

1) поэтический акт—это та поэзия, которая отрицает всякую передачу из вторых рук, то есть всякое посредничество речи, музыки или шрифта.

2) поэтический акт—это поэзия ради чистой поэзии. он—чистая поэзия и свободен от всяческих амбиций по отношению к признанию, похвале или критике.

¹ Искусство для искусства (*франц.*).

² Сильному, живому (*лат.*).

3) поэтический акт лишь благодаря случаю может стать достоянием общественности, и вероятность такого случая не более одного процента. красота и резонанс его вовсе не зависят от публики, ибо это акт сердца и языческой скромности.

4) поэтический акт в высшей степени сознательно вневременен, и есть все, что угодно, но не просто поэтическая ситуация, которая вовсе не нуждается в поэте. в такой ситуации ведь мог бы оказаться и любой идиот, даже не заметив этого.

5) поэтический акт—это поза в ее благородной форме, свободная от всякого тщеславия и полная светлой радости.

6) к наипочтеннейшим мастерам поэтического акта мы причисляем в первую голову сатанински-элегического Нерона и нашего господина—философски-человечного Дон Кихота.

7) поэтический акт не имеет ни малейшей материальной ценности, а посему в самом корне своем не допускает никакой бациллы протитуирования. громкое его осуществление—не что иное, как само благородство.

8) осуществленный поэтический акт, запечатленный в нашей памяти,—одно из тех немногих богатств, которые мы действительно можем носить с собой без риска утраты.

1953

ХАЙМИТО ФОН ДОДЕРЕП ОСНОВЫ И ФУНКЦИИ РОМАНА

«Кризис романа»—это выражение встречается все чаще—имел бы место и в том случае, если бы вообще не было никакого романа. Потому что это кризис нашей действительности вообще, а понятие, ставшее спорным, воспалившееся и отчасти распавшееся, то есть деформировавшееся, несет на себе отпечаток универсальности. С ним и связана судьба романа как жанра, который без универсалистских претензий мигом скатился бы к голой развлекательности, в противном же случае—то есть если бы ему удалось по-новому конституировать универсальность—неизбежно занял бы ведущее место в искусстве нашего времени в качестве его специфической возможности обретения целокупности, хоть и на профанированном уровне и в качестве единственного контрариума не раз оплаканного распада на специальности и специальные области знания, которые в своем разъединении дошли до абсурда и уже функционируют подобно монадам Лейбница, но без всякой предустановленной гармонии.

Один из тех людей, что глубоко укоренен в истории, а именно Гёте, давно уже указал писателю—особенно немецкоязычному—возможности новой универсальности и, более того, нагрузил ею всех, ибо в жизни духа всякое первоначальное открытие не фундамент, на котором последующие поколения возводят свое, а скорее крыша, которая заранее скрепляет всю постройку и давит

на нее. Поэтому безразлично, как тот или иной романист относится к Гёте, любит ли он его или не любит, читает или не читает, и само отношение автора сих строк к Гёте, его образ Гёте здесь не имеет значения, ибо никто не может обойти Гёте, никто не может перепрыгнуть через него в заранее заданной точке. Уж так случилось, что он свалился на нас всей своей тяжестью, и даже французские названия профессионального писателя — *homme de lettres*, *écrivain*, — конституирующего литературу как один из предметов или одну из профессий, не избавляют нас от обязательства стремиться соответствовать этой тяжести, противостоять соскальзыванию в «развлекательный цех».

Сказанное не означает, однако, что мы полностью изгоняем развлекательность из романа с универсальными претензиями. Ибо зальцбургское конфетти ассоциаций у Джеймса Джойса, чахленькое, задушенное эссеизмом действие у Музиля или прямо-таки грандиозная динамика скуки у Марселя Пруста представляют позднейшие формы, консеквенции романа девятнадцатого столетия — к которому, кстати, эти три автора еще целиком принадлежат. Потрясение тотальной веры в факт, свойственной эпохе позитивизма, привело Джойса к ужению рыбы в собственном фонтанчике, неважно, что при этом выуживалось, а Музиля — к полному размысливанию (слово принадлежит психологу Герману Свободе) утратившего свою непреложность предметно-фактического мира.

Мы же теперь находимся по сравнению с ними в совершенно иной ситуации.

Ибо писательский инстинкт, более глубокий, давно уже подсказывает, что вовсе не всем феноменам нашего внешнего и внутреннего мира причитается равная степень истинности, равное соответствие содержания и проявления. Выяснилось, что все больше привлекавшие внимание колебания нашего субъективного ощущения действительности суть не только наше личное зло, что в них к тому же явлен все более фантаσμαгорический статус объективного мира, черты которого почти стерлись в призрачном свете тоталитарного государства. В его жизненной атмосфере кричащей явью стала вторая, сниженная действительность, пребывавшая дотоле лишь в диффузном подспуде.

Неудивительно, что писатель-прозаик оказывается особенно чуток к таким смещениям жизненных обстоятельств. Трансцендентальная категория, в которой он осуществляет свои практические движения, есть категория эмпирическая; уж так он создан, что сомнение в значительности внешних фактов вовсе не может в нем зародиться, то есть сомнение в способности транспонировать их в факты внутренние и наоборот; на этом соответствии внутреннего и внешнего вообще базируется его образное, а в конечном счете и абстрактное мышление. Иными словами: он всего менее может быть идеалистом, он не знает, что ему делать с метафорой о пещере Платона или с кантовской вещью в себе. Он

изначально, нутром постиг познаваемость творения из того, что оно являет нам в своем меняющемся потоке, и твердо уверен, что вещи, как они предстают перед нами в их осязаемой конкретности, и есть эти самые вещи, более того, что они — это мы сами. Романиста можно бы назвать тем индивидуумом, которому как предельно развитое личное свойство дано далекое отражение *analogia entis*¹, правда, в несколько переносном смысле выражения: как крепкой связи между внутренним и внешним. Можно даже сказать, что он является как бы прирожденным томистом.

Разве не принужден он прыгать всякий раз за образовавшимся в действительности вакуумом или пузырем, чтобы тут же затащить его расходящиеся, ускользающие границы? Разве не принужден он искать старые имперские дороги новой универсальности посреди зарослей и болот, рассасывающих почву из-под фактов, даже если ему приходится с ужасом убеждаться, какую прорыв сегодня нужно знать, чтобы сохранять верность универсальности? Какой все-таки груз взвалил на нас Гёте! Где-то там в глубине времен не гаснет крошечный огонек в кабинете доктора Фауста, но его четырьмя факультетами взращенная универсальность кажется сегодня безобидной игрой в кубики. Я знаком с автором, в продолжении шестнадцати лет работающим над толстым словарем, в котором собрано и прокомментировано все, из чего еще можно реконструировать универсальность. Все это осуществляется под девизом: универсальность — это геометрическая точка пересечения всех линий, которые в настоящее время еще напрямую соединяют внутреннее и внешнее и могут быть выражены в языке.

Что же позволяет именно романисту отваживаться претендовать на столь тяжкое наследие Гёте?

Не что иное, как своеобразие его материала, языка. В этом месте и разверзается пропасть между искусством слова и всеми прочими искусствами.

Если критик, специализирующийся в области так называемых изобразительных искусств, намеревается высказаться по поводу выставки живописных работ, то он вынужден прибегнуть к языку, ибо не может выразить свои впечатления о картинах в картине. Точно так же и музыковед, обсуждая новую симфонию, не в состоянии написать, к примеру, квартет о ней, но должен написать статью. В обоих случаях критическая, аналитическая работа выполняется в ином материале, нежели само произведение искусства. Когда же критик обращается к словесному произведению искусства, будь то роман или стихотворение, то его работа строится из того материала, что и произведение искусства, подвергаящееся интерпретации.

Но это означает: язык может быть применен двояко. С одной стороны, он может быть использован чисто как материал творче-

¹ Всеобщей аналогии (*лат.*).

ства наряду с краской, глиной, нотой или камнем. Так же велика его сила, когда он выступает не в созидающей роли, но в разлагающе-аналитической, когда не изображается что-либо с помощью языковых средств, но говорится или пишется о чем-либо. Лишь оба способа применения языка в сумме делают писателя писателем, особенно романиста. Это как рядом стоящие и сообщающиеся, непрерывно пузырящиеся колбы, в которых содержатся обе взаимно обогащающие друг друга возможности языка. Всякое мощное прибавление в колбе образности должно повлечь за собой и интенсификацию в колбе аналитической мысли. Производство романа похоже на двоеборство Аполлона и Геракла в Дельфийском храме в изображении Ведекинда: ни один из противников не в состоянии осилить другого.

Но поскольку при этом не вызывает сомнений возможность в принципе совладать с любым предметом, то становится мыслимой попытка освоить наследие Гёте. Претензия на универсальность предполагает и сам характер произведения: архитектуру построения, музыку языковой каденции — предложение в симфоническом смысле — и просветляющую силу образов. Все науки служат в конечном счете романисту: таким образом, самомнение должно стать его эвристическим принципом, чтобы соответствовать своему назначению. Более того, чтобы сохранить целостность жизни вопреки фантасмагорически-тайнственному распаду ее в свете отдельных специальностей, он в глубине души должен верить, что лишь словесное искусство, эта кристаллизация в языке совершенной формы, способно верифицировать всякое частное знание и нуждается в этой верификации, а если нет, то это относится к тому, что для достижения универсальности знание не обязательно.

Да, но разве мы не сказали раньше, что универсальность в наше время может быть воздвигнута лишь в качестве временного барака или палатки?

А ведь тем самым достаточно точно определяется и нынешняя функция романа. И геофизики, измеряющие целину, живут подчас в палатках. Своего рода бездомность вообще, кажется, как нельзя лучше подходит природе писателя. Так вот, мы по-прежнему кочуем с палаткой и вовсе не думаем, что романное действие устарело, что оно со времен Роберта Музиля выжато, как ненужная вода. Задача, стоящая сегодня перед романом, заключается, напротив, в том, чтобы вновь завоевать внешний мир, в нем, как известно, действуют, и еще как. Ибо творение предметно, с этим уж ничего не поделаешь, и оно у всех перед глазами. Утопический или трансреальный роман, вновь и вновь рождающийся на немецкой земле, не в состоянии выполнить эту функцию. Столь же мало способны на это всякие разновидности репортажа, представляющие собой газету в книжной обложке.

Ибо вымысел обнаруживает в этой связи свою высокую эвристическую ценность, свое собственное духовное простран-

ство, а именно архимедову точку. Вымысел, пусть хоть на мгновение творческого процесса, выводит автора за пределы здесь и теперь данных обстоятельств. Он дарит ему ту свободу локтя, в которой нуждается стрелок из лука, чтобы натянуть тетиву. И выстрел поражает яблочко фактов. Вымысел не имеет самостоятельного значения: это тот самый выдуманный костюм, из которого вылезаете вдруг через настоящие рукава.

Новое завоевание местами померкнувшего из-за наплыва второй действительности внешнего мира составляет современную задачу романа, еще и потому связываемую с писателем, что она вырастает из его непреодолимой внутренней потребности. Его укорененный в эмпирике дух находит в фактах свой высший авторитет—*facta loquuntur*¹,—и он столь же мало способен отказаться от внешнего и опытов его толкования, сколь и от связанной с этим внешней механики духа; иначе говоря, он знает, что романские действия или насыщенные действием романы—так он на своем языке обозначает соответствие и связь между внешним и внутренним—возможны как универсальные и репрезентативные образования, если только там и сям попадающиеся пустоты второй действительности плотно окружены первой действительностью, то есть могут быть описаны и выражены средствами искусства. Тем самым они становятся феноменами среди феноменов, то есть испытывают реализацию—осуществление, обретение сущности. Если же вторая действительность лишь соседствует с нами, как некое имманентное царство, тогда писатель находится в отчаянном положении. Тогда то, что он не может воспринять своими органами чувств, дезавуирует его самого. Его же задача—реализация и ирреальность, которая благодаря ему становится фактом опыта и изображения. Там, где больше невозможно романное действие,—там начинается теневое и пепельное царство под- или сверхфактичности и псевдоконкретизации.

Однако автор, принеший присягу действительности, никогда не уклонится от боя за нее, не станет искать спасения в трансреальном, в романтизме, в идеологии: тут он наследник не только Гёте, но и древних, хотя они, понятно, не могли предвидеть, на каких рубежах придется сражаться их потомству, объятому туманом и непроглядностью двадцатого века. Но материал у писателя остался прежним.

Что же будет, если мы, ничтоже сумняшеся, несколько сдвинем центр тяжести, уравновешивающий обе стороны применения языка, например усилим сторону образную, изобразительную в ущерб стороне аналитической, рефлексивной? Не станет ли роман благодаря такому смещению собственно произведением искусства, раз будет утверждена априорность внешней компози-

¹ Факты вопиют (лат.).

ции с динамическим целым и заметной сменой темпа в разных частях?

Такой сдвиг вовсе не повел бы к плачевным результатам: попыткам, например, посредством героев излагать свои мысли, то есть превращать героев в ходячие костюмированные скелеты рассуждений. Или попыткам спрямления сюжета, навязываемого запутанной сложностью жизни.

В действительности же аналитическая стихия важна в двух технических аспектах: во-первых, как некий регулятор, препятствующий благодаря умеренному комментированию ложной направленности образных представлений читателя; во-вторых, как фактор снятия, уплотнения текста, происходящего вовсе не за счет урезывания изображаемой жизни, а лишь в виде указаний на то, что в данном месте подробное изображение нежелательно, потому что повело бы к нарушению композиционной логики; здесь аналитический язык хоть и переходит почти в реферат, но остается повествовательным, особенно если достаточно насытит наглядными световыми акцентами изображения.

Вообще все аналитическое, раскладывающее по полочкам, рефлектирующее (то, что Шпильгаген называл «патологией романа») обнаруживает массу технических возможностей, если понимается и принимается как вспомогательное средство, будь то регулятор баланса или фактор сжатия. Оно хорошо служит смене темпа. Оно, отпуская замечания по неожиданным поводам, создает хорошие заделы для дальнейшего течения действия, обеспечивая его плавность и связность.

Но и технические средства чистой изобразительности развиваются лучше, если оба способа применения языка сосуществуют на равных: выигрывают, к примеру, возможности экспозиции; затем композиционный прием, заключающийся в том, что изображение какого-либо события не доводят до конца, но лишь до степени, так сказать, созревания: остальное предоставляют завершить усилием воображения самому читателю, память которого легко возвращает его в нужный момент к этому событию. Тот факт, что задержки действия и смена темпа осуществляются в изобразительном языке еще лучше, чем в аналитическом, представляется само собой разумеющимся.

Здесь пора наконец ответить на законный вопрос: может ли романист непосредственно стремиться к априорности формы? Разумеется, нет. Просто форма—судьба художника. Это как сверкающая молния, к которой он вроде бы должен повернуться спиной, чтобы полностью, до самого дна погрузиться в содержание, пока все та же молния не явится ему с другой стороны.

Для романиста форма—это энтелехия всякого содержания. Он должен пробиться к ней.

Форстер сравнивает роман с большой оркестровой симфонией, и это сравнение верно: симфония в самом деле эпическая сестра романа в музыке. Но там она приняла совсем другое

развитие, если можно назвать развитием то, что целиком покоится на плечах одного человека. Благодаря Бетховену — вот первый человек, познавший наряду с личным одиночеством и наше сегодняшнее всеобщее одиночество, — симфония, оркестр для которой он должен был, преследуя свою цель, еще изобрести, опередила свое время на сто пятьдесят лет, ворвавшись в наше сегодня. Созданная им техника композиции предвосхитила и положила начало всему последующему развитию. Однако не верьте тому, что Бетховен разрушил форму: он лишь показал, что в ней заложено.

В области романа такой революции не было, и поэтому, сравнивая роман с симфонией, невозможно отрицать, что его отличает некоторая техническая отсталость. Великая английская литература, за исключением Джойса, ведет себя в этом смысле особенно консервативно. Трудно было поэтому подыскать более удачное название для книги об английском романе, чем это сделал Ф. К. Ливис («Великая традиция», 1954).

Решающий прорыв в искусстве никогда не может осуществиться за счет новых мыслей или нового содержания (натурализм, экспрессионизм, захлебнувшийся в социально-этическом пафосе). Только новые технические средства способны по-новому отстоять искусство, — те средства, которые возникают под давлением необходимости, когда старые уже отжили свое. На сегодняшний день мы не вправе упрекать литературоведов за то, что они систематизируют роман, исходя из содержательных критериев, и более подробно анализируют его идейное содержание, а не обращают основное внимание, как прочие искусствovedы, на техническую сторону дела.

В то мгновение, когда динамическая структура произведения, то есть его формальная композиция, предстает во всей своей цельности, романист со всей решительностью отворачивается от нее, целиком и исключительно отдаваясь теперь уже одним только вопросам содержания. Его усилия с этой поры сродни научным. То, что он делает, — это наука о жизни. Ее важнейшая черта — универсализм.

Тем самым определяется отношение писателя к специальным наукам, да, собственно, к понятию науки вообще. Представлять науки могут две или три дисциплины, к которым, однако, не следует приближаться любительски, дилетантски. Лучше всего изучить предмет (какой — безразлично) до конца, вновь и вновь с позиции универсальности подвергая перепроверке добытые знания. Таким путем писатель получает надежную, развитую еще в прошлом веке научную методику, которая позволит ему добиться эффективной насыщенности содержания. Во-вторых — и это представляется более важным, — он получает противовес формальной композиции. Ее эластичность, способность к развитию будет подвергнута длительному испытанию, она распадется и развалится, если не обнаружит истинного соответствия жизненному

содержанию. Ибо дело писателя—мыслить согласно жизни, а не выстраивать жизнь согласно мысли.

Его никогда не ослабевающее стремление снова уничтожить всю композицию—которая бесконечно обогащается и дробится содержанием—вытекает из его прирожденного знания о бесконечности эпического поля, то есть о тотальности жизни. Всякая романная композиция движется на грани бескомпозиционности, то есть «тотального» романа, если угодно, который, однако, столь же мало тотален, сколь мало греки были эллинистами или сколь мало рациональны рационалисты.

Законченные зрелые произведения существуют, собственно говоря, только в новеллистике, к которой относится, однако, и почти вся романная литература. Если смотреть на тотальный роман с этой колокольни, то он, конечно, изначально обречен на провал. Его сущность—в отклонениях: до тех пор, пока он оставляет всякую попытку *à tout prix*¹ интегрировать бессмысленное в образ. Тангенциальный исход возможен внутри тотального романа при любом из его отклонений.

Тотальный роман—это геометрическое место всех точек, которые равно удалены от искусства, науки и от жизни, *telle qu'elle est*².

В тотальном романе нет главных и второстепенных голосов, еще менее, чем в контрапункте.

Тотальный роман должен озирать мир почти уже остекленевшим оком, перед окончательным закатом его в пустые горние выси. Однако это тот прощальный взгляд, когда ты весь еще здесь, но уже ничего более не хочешь и потому видишь все особенно отчетливо.

Если композиция крепка, то она должна быть симпровизированной во всех своих частях. Это колебание писателя между прозрачной конструкцией и ее настоящим растворением—один из самых больших парадоксов искусства романа. Задача не в том, однако, чтобы найти этой парадоксальности какое-то окончательное разрешение, но в том, чтобы выдерживать ее напряжение.

А что же до научных напластований в тексте и содержании, то все это довольно безобидные заповедники, в которых можно утешиться важной игрой в охотники. Не имеет значения, сколько при этом будет использовано истинного знания, пусть хоть одна десятая: недосказанное, если только оно и впрямь существует, вот что придает вынесенному на поверхность подлинную глубину звучания.

Только так писатель в состоянии удержать научные знания на почве универсальности, а это и есть сам роман. Романист, который заявляет о себе: «Я—искусствовед (палеонтолог, экономист)», ошибается в самоопределении, ибо он совсем не то, о чем

¹ Любой ценой (франц.).

² Такой, какая она есть (франц.).

свидетельствуют его вузовские дипломы. Кто же он, однако, такой на самом деле, писатель, человек, для которого ничто не свято, потому что свято все? Да никто, вовсе никто, и не нужно ничего воображать по его поводу. Так, господин неопределенного возраста, которого вы иногда встречаете на лестнице вашего дома.

1957

ПЕТЕР ХАНДКЕ

Я—ОБИТАТЕЛЬ БАШНИ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ

Литература давно уже стала для меня средством если не познать себя, то хотя бы отчасти разобраться. Действительность литературы сделала меня внимательным и критичным по отношению к действительной действительности. Она просветила меня относительно того, кто я есть и что во мне происходит.

С тех пор как я понял, что такое для меня—как для читателя и как для писателя—литература, я стал внимателен и критичен также по отношению к литературе, которая тоже в свою очередь является частью действительности. Я жду от произведения литературы чего-то нового для меня, чего-то, что меня хотя бы на самую малость изменит, о чем я еще не думал, не представлял себе в качестве осознанной возможности существования, какой-то новой возможности видеть, говорить, думать, быть. С тех пор как я понял, что я сам могу измениться благодаря литературе, я жду от литературы новой возможности изменить меня, потому что не считаю себя законченным. Я жду от литературы опровержения всех окончательных представлений о мире. А поскольку я понял, что могу измениться благодаря литературе, что могу благодаря литературе осознанно жить, я пришел к убеждению, что могу посредством литературы изменить и других. Изменили ведь Клейст, Флобер, Достоевский, Кафка, Фолкнер, Роб-Грийе мое представление о мире.

Ныне меня—как писателя и как читателя—не удовлетворяют известные возможности изображения мира. Всякая возможность годится, по-моему, только единожды. Подражание этой возможности уже невозможно. Модель изображения, использованная вторично, не дает ничего нового, представляет собой в лучшем случае вариацию. Та или иная модель изображения, использованная впервые, может быть реалистической, во второй раз она же становится маньеристской, нереалистической, хотя по-прежнему называется реалистической.

Подобный маньеристский реализм существует сегодня в немецкой литературе. Всюду пренебрегают тем обстоятельством, что

однажды открытый метод изображения действительности теряет «со временем» свое значение. Ведь однажды открытый метод не продумывается заново, а используется необдуманно. Метод принимают за природу. Один из приемов реализма, например описание, принимают за единственно естественный. Такого рода литературу называют тогда «безыскусственной», «неприхотливой», «деловой», «естественной» (выражение «в формах самой жизни», кажется, не прижилось). В действительности же этот род литературы так же мало естествен, как любой другой из предшествующих: лишь людям, имеющим дело с литературой, знаком этот метод, так что они вовсе не чувствуют, что такое описание есть не природа, а метод. Этот метод в настоящее время уже не дискутируется, он уже пробил себе дорогу. Не будучи вынесенным на обсуждение, этот метод перестает быть критичным по отношению к действительности, становится одним из предметов потребления этого общества. Этот метод не оказывает больше никакого сопротивления читателю, он его просто не чувствует. Он перестал его замечать, этот метод обобществился. Ничего нового, однако, таким путем сообщить нельзя. Метод стал шаблоном. Это привело в настоящее время к появлению весьма тривиального реализма.

Всюду ведь видишь, как тот или иной художественный метод в результате многократного применения со временем опускается все ниже и наконец достигает уровня полной автоматизации—в тривиальном искусстве, в прикладном искусстве, рекламе и средствах массовой коммуникации. Во многих бульварных романах теперь используется техника внутреннего монолога; мириады авторов работают с техникой монтажа. Подобное наблюдается ныне и в комиксах. Отдельными находками конкретной поэзии завладела реклама. Прием подчеркивания второстепенного—для оттенения первостепенного—ныне широко используется на телевидении, какой-нибудь автор обзора новостей или статейки в «Шпигеле» использует игру слов с более детской непосредственностью, чем упражняющийся в ней поэт. Когда прием настолько изнашивается, что перестает восприниматься, то его используют на самом низком уровне, он становится манерой. Он становится манерой уже при повторном употреблении. Живой метод должен ставить с ног на голову все до сих пор известное, должен показывать, что существует еще одна возможность изображения действительности, точнее, что она существовала, ибо, однажды обнародованная, она себя исчерпала. Речь должна идти не о том, чтобы подражать этой возможности, но чтобы, познакомившись с ней, иначе, осознанно жить—если ты читатель—и искать другую возможность—если ты писатель. Так, для меня важно не просто черпать из жизни без всякого метода, но искать новый метод. Жизнь, как известно, лучше всего сама сочиняет истории, да вот только писать она не умеет.

С некоторого времени литература, которая в настоящее время

создается, не устраивает меня. Дело, видимо, в том, что она сообщает мне только известное, толкует известные мысли, известные чувства, известные приемы, то есть мысли и чувства, известные в силу того, что известны приемы. Я не выношу больше историй в литературе, какими бы яркими и фантастичными они ни были; более того, история для меня тем невыносимей, чем она фантастичнее. Я предпочитаю слышать истории—в трамвае, в кафе, пусть даже у камина. Не выношу я больше и тех историй, в которых вроде бы ничего не происходит: история в таком случае как раз в том и состоит, что ничего или почти ничего не происходит, но фикция истории по-прежнему существует, неосознанно, бесконтрольно. Это «не выношу я больше истории»—вещь, конечно, прежде всего эмоциональная, просто меня раздражает теперь всякая выдумка. Но я заметил, что для меня выдумка, фантазия—вообще не главное в литературе. Фантазия кажется мне делом произвольным, бесконтрольным, частным. Она отвлекает, в лучшем случае развлекает, но, если она только развлекает, она меня больше не развлекает. Всякая история отвлекает меня от моей собственной истории, заставляет благодаря выдумке забыть, забыть собственную ситуацию, забыть мир, в котором я живу. Если же требуется сказать посредством истории что-то новое, то изобретение истории для этой цели кажется методом более непригодным. Отжившим. Выдумка как растворитель моей информации о мире мне больше не нужна, она мне мешает. Вообще прогресс литературы состоит, на мой взгляд, в постепенном удалении от ненужных выдумок. Все больше отпадает необходимость во всяких растворителях, история, как выдумка, становится ненужной, важным является лишь сообщение опыта, языкового и неязыкового, а для этого не нужно больше выдумывать. На первый взгляд литература из-за этого утрачивает свою развлекательность, ибо автор не подсовывает больше читателю шпаргалку, но я при этом исхожу из своего собственного опыта, ибо как читателю мне не нужна никакая шпаргалка. Мне вовсе не требуется больше «входить» в курс дела, мне не нужно больше переодетых предложений, каждое предложение должно предстать передо мной во всей своей первозданной сути.

Поэтому реалистический метод, который в настоящее время по-прежнему доминирует, кажется мне устаревшим... Меня как писателя вовсе не интересует задача изобразить или освоить действительность, мне важно показать мою действительность (если и не освоить ее). Исследование и освоение действительности (даже не знаю, что это такое) я предоставляю наукам, которые к тому же своими данными и методикой (социологической, медицинской, психологической, юридической и т. д.) могут поставить мне материал для моей действительности. Я не высокого мнения о расхожих заявлениях, будто, скажем, стихотворение говорит о действительности (или как ее там) непременно больше, нежели

«какой-нибудь толстый научный том». Из стихотворения Георга Тракла о Каспаре Хаузере я не узнал ничего, из сообщения юриста Ансельма фон Фейербаха очень многое, в частности и для моей действительности, а не только для объективных данных. Что касается действительности, в которой я живу, то я вовсе не хотел бы все в ней называть поименно, но хотел бы, чтобы ничто не осталось непродуманным. Я хотел бы, чтобы ее можно было узнать в том методе, который я применяю. Потому-то я и не люблю вымысел, истории (в том числе и расколотые на кусочки и перепутанные), что метод истории, фантазии означает для меня что-то слишком уютное, слишком упорядоченное, непристойно идиллическое. Такой метод возможен для меня лишь как рефлексаторное самоотрицание: история как издевательство над историей.

Однако нормативное литературоведение называет тех, кто отказывается рассказывать истории, кто ищет новых методов изображения мира и опробует их в мире, обитателями «башен из слоновой кости», «формалистами», «эстетамы». В этом смысле я охотно признаю себя обитателем башни из слоновой кости, ибо полагаю, что ищу методы, модели изображения действительности, которые будут названы реалистическими уже завтра (или послезавтра), как раз тогда, когда они перестанут быть таковыми, когда они станут манерой, только внешне естественной, как сегодня выдуманная история все еще кажется естественным средством изображения действительности.

Но я впал в абстрактность, забыл назвать методы, с которыми я работаю (я могу говорить только о собственных методах). У меня нет тем, о которых я хотел бы писать, у меня только одна тема: я сам. Понять себя, разобраться, проникнуть как можно глубже в себя—или не проникнуть,—узнать, что я неправильно делаю или думаю, что я непродуманно думаю, что непродуманно делают, думают, говорят другие; стать внимательным самому и других сделать внимательными, то есть более чувствительными, иными словами, чтобы другие и я могли точнее и сенсительнее существовать, чтобы я мог скорее найти язык с другими и мог лучше с ними ладить. Быть ангажированным писателем я не могу, поскольку не знаю политической альтернативы тому, что есть (разве что анархическую). Я не знаю, как нужно. Я знаю только, что нужно бы исправить конкретные детали, а чего-либо совсем иного, абстрактного я бы не мог назвать. Вообще же как писателя меня все это и не очень-то волнует. [...]

Метод моей первой пьесы состоял в отрицании всех прошлых методов. Метод следующей пьесы будет состоять в том, чтобы просеять рефлексией все прошлые методы и отобрать из них то, что еще может пригодиться для театра. Тот шаблон, что сцена изображает мир, будет использован для новой пьесы в духе «мирового театра». Во всяком случае, я мог заметить, что возможности театра не исчерпаны, что всегда находится еще одна

новая возможность, всегда есть на одну возможность больше, чем я думал.

Так же я бы не мог себе раньше представить или вообразить и роман без вымысла. Теперь уже у меня нет тех окаменелых представлений. Для романа, над которым я теперь работаю, я избрал схему распространенного вымысла. Я не изобрел историю, я нашел ее. Нашел внешний каркас действия, уже готовый, восходящий к детективной схеме с ее изобразительными клише в виде убийства, смерти, испуга, страха, преследования, пыток. В эту схему я вложил собственные размышления, способы существования, поведения, жизненные привычки. Я понял, что эти автоматизмы изображения когда-то возникли из действительности, когда-то были реалистическими. Если я добьюсь, что эта схема смерти, ужаса, страдания и т. д. оживет именно во мне, в моем сознании, то смогу с помощью такой пропущенной сквозь рефлексию схемы показать действительный ужас и действительное страдание. Этот процесс показался мне своего рода возвращением на новом витке к положениям Клейста, изложенным в его статье о театре марионеток: я, таким образом, решил избрать безличную литературную схему и сделать ее нелитературной и личной. Не в том было дело, чтобы «разоблачить» клише (это заметит всякий чуткий человек), а в том, чтобы с помощью клише, взятых в действительности, достичь новых результатов в представлениях о (моей) действительности: почти уже автоматически репродуцирующий метод сделать вновь продуктивным. А в следующей работе понадобится, конечно же, другой метод.

1967

ЭРНСТ ЯНДЛЬ

ПРЕДПОСЫЛКИ, ПРИМЕРЫ И ЦЕЛИ ОДНОГО ИЗ СПОСОБОВ ПОЭТИЧЕСКОГО ПИСЬМА

искусство в настоящее время, то есть поэтическое искусство, можно интегрировать как неустанную реализацию свободы. такая интерпретация указывает место искусства в рамках идеологий; она содержит высказывание о функции современного искусства для индивидуума и общества; она объясняет, почему современное искусство так раздражает отдельных индивидуумов и изгоняется определенными общественными инстанциями.

...прежде чем продолжить общие рассуждения, познакомлю вас с одним стихотворением:

дерево искусно
и всем в нем сразу
в воздухе издалека

природа тень приподымает
эфиром ускользает с рук
черная глубь невытесненно
выступает упомянутое
короткое короткое время
снег и спелость
достаточно для этого узки
чу! вишни он
спокойно обнажает.

это стихотворение, написанное мной в начале шестидесятых годов, своим возникновением обязано неоднократному возвращению некоторых моих наиболее радикальных текстов издателем одного журнала. надо было в таких-то обстоятельствах произвести что-нибудь этакое «лирическое» или что под этим нередко понимают. помню, раззадорившись, я наугад раскрыл какую-то поэтическую антологию, лежавшую на постеленной на столе газете того забытого ныне дня. листая книгу и кося глазом в газету, я и стал вскоре матерью этого стихотворения, у которого много отцов. эксперимент ли это? ответить трудно. во всяком случае, есть множество методов писать стихи — повторяющихся, модифицированных в плане повторения, неповторимых. «дерево искусно» — скрытый монтаж, а бывает, напротив того, монтаж открытый, прелесть которого увеличивается оттого, что не все следы метода оказываются стертыми.

вот еще одно стихотворение:

die zeit vergeht
lustig
lustlustigtig
lusalustigtigtig
lusalustlustigtigtigtig
lusalustlustlustigtigtigtigtig
lusalustlustlustlustigtigtigtigtigtig
lusalustlustlustlustlustlustigtigtigtigtigtigtig

такое стихотворение можно моделировать двояко: оборвав его, положим, здесь — и настаивая на осмысленности такого предела, или полагать его нескончаемым, открытым.

«время проходит» здесь не тема, но название, темы не было, был лишь определенный способ манипуляций отдельными словами, точнее, одним-единственным словом, количество слогов в нем должно было быть четным, чтобы его можно было разделить на две равные части, представляющие собой редуцированные единства. существенным для этого с виду чисто формального метода было воспоминание о редупликационных возможностях некоторых древнегреческих глаголов.

слово *lustig*, которое симметрично делится на две свои составные части *lus* и *tig*, стало наречием к предложению «время проходит».

как?— «весело». при этом маленькие фокусы речевого механизма позволяют в одной из частей этого слова услышать тиканье часов, а в другой— менее внятное указание на связь с такими словами, как *losen* или английское *listen*, или же на английское *lose*¹.

в то же время мне кажется, что какой-то тайный ход речевого механизма, приведенного здесь в движение, подвергает большому сомнению высказывание, а именно что время проходит весело. таким образом, тема-то здесь все-таки есть; кажется, что она обретена и зафиксирована в процессе игры с языком, на самом деле она дремала в авторе и выкристаллизовалась, когда перебор слов точно наложился на нее.

совсем другой род стихотворений представляет следующее, в котором нет визуальной необычности, оно выдержано в давней форме двустихия, но с достижением срединного равновесия между словом и звуком. вот как оно выглядит:

auf dem land
rininininininininDER
brüllüllüllüllüllüllüllülLEN

schweneeineineineineineineinE
grununununununununZEN

hununununununununDE
bellemellemellemellemellen

katatatatatatatZEN
miauiauiuiauiuiauiuiEN

katatatatatatatER
schnururururururururEN

gänänänänänänänänSE
schnattattattattattattERN

ziegiegiegiegiegiegiegieEN
meckeckeckeckeckeckeckeckERN

bienienienienienienienienEN
summmummmummmummmummmEN
grillillillillillillillillEN
ziriririririririrPEN

• fröschöschöschöschöschöschE
quakakakakakakakakEN

¹ Ср. интерпретацию зигберта прауэра, который пишет в книге «семнадцать современных немецких поэтов», Оксфорд юниверсити пресс, 1971, с. 185: «слово *lustig* (нем.)—веселый, можно расчленить на *lus* (звучащее как *los!*—давай, начинай!), *lust-lust* (нем.)—радость) и *tig* (звучащее как «тик-так» часов): нарастающий неотложный призыв к наслаждению, ответом на который является настойчивое напоминание о быстротечности времени».— *Прим. автора.*

hummmmmmmmmmmmmmmmmmmmmELN
brummmmmmmmmmmmmmmmmmmmmEN
vögögögögögögögöEL
zwitschitschitscitscitscisciscisciscERN

чтобы написать такое стихотворение, не нужна никакая иная программа, кроме той, чтобы занять позицию по другую сторону языка, то есть там, где язык представляет собой еще сырье; там имеешь дело с самим языком, а темы приходят сами собой.

здесь сходятся как бы две стихии: словесная, смысловая, а смысл каждого двустихия совсем прост — «быки мычат», «свиньи хрюкают», «собаки лают», «кошки мяукают», «коты мурлыкают», «гуся гогочут», «козы блеют», «пчелы жужжат», «стрекозы стрекочут», «лягушки квакают», «шмели гудят», «птицы чирикают», — и звукоподражательная, освобожденная от смысла *ienien*, *illili* и т. д.

кто работает со словами, тот работает со значениями: значение нельзя отделить от слова. оно предуставляет границы более узкие в разговорном языке, более широкие в языке поэтическом. всякая комбинаторика со словами есть комбинаторика со значениями, даже там, где текст написан с прицелом не на содержание, а на свободную от содержания языковую модель.

повседневное употребление языка, а также литература убедили нас в том, что в каждом отдельном слове таится скрытая связь с гораздо более крупными речевыми образованиями, то есть с предложениями и текстом.

это заблуждение, препятствующее такому словотворчеству, которое стремится к соединению слов с их значениями, а не содержаний.

само по себе слово вместе с его значениями вовсе не принуждает нас к тексту как чисто содержательной модели или к чисто речевой модели, но содержит в себе обе возможности.

в отличие от слов звуки большей частью свободны от значений, но их способность вызывать ассоциации совершенно очевидна. подобно тому как работа со словами является в то же время работой со значениями, так и работа со звуками является работой с ассоциативными возможностями. название, предпосланное стихотворению, работающему со звуками, способно усилить его ассоциативную выразительность. уже дадаисты использовали названия для этой цели, например хуго балль в стихотворении «караван».

первая встреча с отдельными образцами экспериментальной и конкретной поэзии может восхитить, но не менее того и смутить, оттолкнуть или возмутить. прежде всего бросается в глаза так или иначе воспринимаемый контраст по отношению ко многому, что тот или иной читатель доселе считал поэзией, что он любил. как же обстоит дело с отношением такой поэзии к традиции?

КТО ПИШЕТ СТИХИ, ВО ВСЯКОМ СЛУЧАЕ, ДЕЛАЕТ ТО, ЧТО ДЕЛАЛИ ДО НЕГО

и другие, уже тем, что он пишет стихи, продолжает традицию (что, конечно, не обязательно означает, что это делают и его стихи).

если есть статические и динамические традиции, то наша традиция динамическая, предполагающая знание того, что уже сделано, чтобы не повторять сделанное. с другой стороны, традицию нужно знать, чтобы находить в ней точки отсчета собственного пути. эти точки представляют собой незавершенности, где что-то начато и не продолжено, не доведено до конца, где можно работать дальше. разумеется, приближение к таким точкам происходит не нейтрально, а заинтересованно, согласно заранее избранному направлению, определяемому как личными обстоятельствами автора, так и потребностями времени.

то, что экспрессионизм и дадаизм, штрамм, швиттерс, арп, гертруда стайн, эзра паунд, джеймс джойс и каммингс, чтобы только назвать некоторые имена, открыты в настоящее время в качестве точек отсчета для экспериментирования в стихах и прозе, как раз и означает ориентирование на определенную традицию. традиция, если так на нее смотреть, есть нечто живое, постоянно движущееся, нечто, что объединяет или разъединяет сразу многое, дает многочисленные образцы. традиция состоит из традиций.

традиция—это длительность возникновения и исчезновения традиций—все, что обладает укрепляющей традицию силой, является тем самым частью традиции: конкретные стихотворения гомрингера, к примеру, или работы венской группы, под влиянием которой позднее начала писать целая группа молодых авторов. экспериментальная поэзия, как и всякая разновидность поэзии и во всякое время, возникает между моделями разговорного языка и моделями языка поэтического. между ними—вот ее место. чтобы появиться, то есть выделиться, она должна сохранять дистанцию по отношению к обеим. ее задача в том, чтобы найти точно такое отстояние от них, которое необходимо, чтобы сохранить свою особенность. с обеих сторон непрерывно на нее падает дождик. а зонтика нету.

ГЕРМАН ГЕССЕ

ХУДОЖНИК И ПСИХОАНАЛИЗ

С тех пор как «психоанализ» Фрейда возбудил внимание узкого круга невропатологов, с тех пор как ученик Фрейда Юнг создал и отчасти обнародовал свою психологию бессознательного и свое учение о типах, с тех пор как аналитическая психология обратилась непосредственно к народному мифу, саге и поэзии, между искусством и психоанализом возникло близкое и плодотворное соприкосновение. Соглашаемся ли мы или не соглашаемся в деталях и частностях с учением Фрейда—его бесспорные находки существуют и оказывают воздействие.

Того, что именно художникам окажется близок этот новый, столь плодотворный во многих отношениях аналитический метод, надо было ожидать. Очень многие, сами будучи невротиками, уже в силу этого могли заинтересоваться психоанализом. Кроме того, у художника обнаруживается больше склонности и готовности связать себя с психологией, построенной на совершенно новом фундаменте, чем у официальной науки. В защиту гения-радикала всегда легче заполучить художника, чем профессора. И сегодня фрейдовский мир идей больше дискутируется и шире воспринимается поколением молодых художников, чем профессионалами—медиками и психологами.

У художника, уже не удовлетворяющегося отношением к учению как к новой теме для дискуссий в кафе, рождается стремление и как художнику извлечь уроки из новой психологии—скорее возникает вопрос, могут ли быть благом и насколько для самого творчества новые психологические воззрения.

Вспоминаю, как один знакомый года два назад порекомендовал мне оба романа Леонхарда Франка, назвав их не только ценными

произведениями, но и «своего рода введением в психоанализ». С тех пор прочел я ряд сочинений, в которых видны следы занятий фрейдовским учением. Мне, не питавшему никогда ни малейшего интереса к новой научной психологии, кажется, что в некоторых сочинениях Фрейда, Юнга, Штекеля и других сказано нечто новое и важное, я прочел их с живым участием и в общем и целом нахожу в их взгляде на душевный процесс подтверждение почти всех моих представлений, созданных фантазией и собственными наблюдениями. Я вижу выраженным и сформулированным то, что как предчувствие и беглая мысль, как неосознанное знание отчасти уже принадлежало мне.

Плодотворность нового учения обнаруживается сразу же в применении к художественному творчеству, так же как и к наблюдениям за повседневной жизнью. Уже есть ключ—не абсолютно волшебный ключ, но все же новая ценная установка, новая благодаря точному инструменту, пригодность и надежность которого быстро оправдала себя. При этом я думаю не об отдельных трудах по истории литературы, в которых жизнь писателя превращена в предельно детализированную картину болезни. Одно уже подтверждение и уточнение психологических познаний и тончайших предчувствий Ницше было бы для нас весьма ценным. Начавшееся познание бессознательного и наблюдение над ним, истолкование таких психических механизмов, как вытеснения, сублимации, регрессии и т. д., придают схеме ясность, делают ее легко постижимой.

Если теперь стало легче заниматься психологией, то полезность этой психологии для художника все еще остается поистине сомнительной. Сколь мало знание истории помогает историческим произведениям, а знание ботаники или геологии—описанию ландшафта, столь же мало может помочь изображению человека самая лучшая научная психология. Ведь видно, как сами аналитики повсюду используют поэтические произведения раннего, доаналитического времени как довод, как источник и подтверждение. Стало быть, анализ познал и научно сформулировал то, что писатели знали всегда, ведь писатель оказывался представителем особого рода мышления, которое, собственно, шло вразрез с аналитически-психологическим. Он был сновидцем, аналитик же—истолкователем его снов. Остается ли для писателя при всем его сочувствии новой психологии что-то другое, кроме того чтобы грезить и следовать зову своего бессознательного?

Нет, ничего иного ему не остается. Кто до этого не был писателем, кто до этого не почувствовал внутреннего строя и сердечного пульса душевной жизни, того и анализ не сделает истолкователем души. Он сможет только применять новую схему, на мгновение испытает удивление, однако, в сущности, не укрепит свои силы. Поэтическое постижение душевных процессов останется, как и до этого, делом интуитивного, не аналитического таланта.

Однако вопрос тем самым не исчерпан. В самом деле, путь психоанализа может быть значительным импульсом и для художника. Так, он заблуждается, перенося технику анализа в художественное творчество, но он все же прав, воспринимая психоанализ всерьез и следуя ему. Я вижу три подтверждения, которые художник может извлечь из психоанализа.

Прежде всего, глубокое подтверждение ценности фантазии, вымысла. Когда художник аналитически рассматривает себя самого, то для него не остается скрытым то, что к его слабостям, от которых он страдает, относятся недоверие к своей профессии, сомнение в фантазии, чужой голос в нем, который признает правыми буржуазные взгляды и воспитание и хочет считать его занятие лишь приятной «выдумкой». Но именно анализ убедительно учит, что то, что в настоящий момент может быть оценено как «вымысел», как раз высочайшая ценность, мощно напоминающая о существовании основных человеческих потребностей, так же как и об относительности всех авторитетных масштабов и ценностей. Художник в анализе находит оправдание самого себя. Одновременно анализ открывает ему область чисто интеллектуального подтверждения в самой аналитической психологии.

Эту полезную сторону метода может уже познать и тот, кто знакомится с ним лишь извне. Две другие ценные стороны раскроются только тому, кто основательно и серьезно испытал на самом себе душевный анализ, для кого анализ не дело интеллекта, но переживание. От того, кто удовлетворится лишь получением некоторой информации о своем «комплексе» и некоторых сформулированных сведений о своей внутренней жизни,—от того ускользнут важные ценности.

Кто всерьез идет вглубь путем анализа, поисков душевных первопричин из воспоминаний, снов и ассоциаций, тот постоянно обретает то, что можно определить примерно так—«искреннее отношение к собственному бессознательному». Тот переживает теплое, плодотворное, страстное состояние равновесия между сознательным и бессознательным, многое выяснит такого, что в ином случае останется «в подполье» и лишь незримо разыграется в снах, на которые он не обратит внимания.

А это глубоко связано с выводами психоанализа, важными для этики, для личной совести. Анализ выдвигает прежде всего иного главное требование, обход которого и пренебрежение которым мстят за себя тотчас же, острие которого проникает глубоко и оставляет неизгладимые следы. Он требует правдивости по отношению к себе самому, той правдивости, к которой мы не привыкли. Он учит нас видеть, признавать, исследовать и всерьез принимать то, что мы как раз успешнее всего вытеснили, что вытеснило в условиях длительного принуждения целое поколение. Уже первые шаги, которые делают, знакомясь с психоанализом,—это мощное, даже чрезмерное переживание, потрясение основ. Кто устоял и идет дальше, тот видит себя теперь все более

одиноким, более далеким от условностей и традиционных воззрений, тот принужден задавать вопросы и сомневаться, а это ставит его перед ничем. Зато за рушащимися кулисами традиционного он все больше видит или предчувствует неумолимую картину правды, природу. Только теперь в интенсивном самоиспытании анализа действительно пережита и пропитана кровоточащим чувством часть истории развития. Возвращаясь к прообразам отца и матери, крестьянина и кочевника, обезьяны и рыбы, люди нигде так серьезно, с таким потрясением не переживают свое происхождение, связь между собой и надежду, как в серьезном психоанализе. Осознается очевидное, биение сердца, и по мере того, как проясняются страхи, затруднения и вытеснения, во всей чистоте и требовательности возрастает значение жизни и личности.

Эта воспитательная, поощряющая сила анализа не может быть никем воспринята благожелательнее, чем художником. Ибо для него речь идет не об удобном по возможности приспособлении к миру и его морали, но о неповторимом, о том, что значит он сам.

Среди писателей прошлого некоторые были очень близки к познанию существенных положений аналитической психологии, прежде всего Достоевский, который интуитивно пошел этим путем до Фрейда и его учеников, который также уже обладал определенной практикой и техникой этого рода психологии. Среди великих немецких писателей это — Жан Поль, взгляды которого на душевные процессы были ближе всего современным воззрениям. Наряду с этим Жан Поль — блестящий пример художника, для которого постоянный интимный контакт с собственным бессознательным становится из глубокого живого предчувствия источником вечного изобилия.

В заключение процитирую писателя, которого мы хотя и причисляем к чистым идеалистам, однако не к мечтателям и погруженным в самих себя натурам, но в целом скорее к сильным интеллектуальным художникам. Отто Ранк открыл прежде всего следующее место в письме этого писателя как самое удивительное, предшествующее современности подтверждение психологии бессознательного. Шиллер пишет Кёрнеру, который жалуется на творческий застой: «Причина Твоей жалобы заключается, как мне кажется, в том принуждении, каким Твой разум сковал Твое воображение. Для созидательных творений души нехорошо и вредно, когда разум слишком зорко бдит за стекающими отовсюду идеями как бы уже у врат. Идея, изолированно рассмотренная, может быть совсем незначительной и авантюристической, однако, очевидно, станет важной благодаря идее, которая приходит после нее; очевидно, она в связи с другими, которые также кажутся неумными, может представлять собой очень целесообразное звено цепи: разум не может судить, хотя он не так давно придерживался идеи, пока он ее не видел в связи с этой другой. У творческих умов, напротив, разум покинул свою

страну перед вратами, идеи врываются *rêle-mêle*¹, и лишь тогда обозревает он огромные просторы».

Здесь нашло классическое выражение идеальное отношение интеллектуальной критики к бессознательному. Никакого вытеснения доброго, вытекающего из бессознательного, из неконтролируемого вторжения неожиданной мысли, из сна, из психологии притворства, никакой длительной самоотдачи неформальной бесконечности бессознательного, но исполненное любви вслушивание в скрытые источники и лишь затем критика и отбор из хаоса—так работали все великие художники. Если какая-либо техника и может помочь выполнить это требование, то только психоаналитическая техника.

1918

ФРИДРИХ ДЮРРЕНМАТТ

О СМЫСЛЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТВОРЧЕСТВА
В НАШЕ ВРЕМЯ

Сказать что-то толковое о смысле художественного творчества в наши дни нелегко, во всяком случае, настолько трудно, что я не считаю, что один могу овладеть этой темой. То, что я смогу сделать,—это лишь высказаться на предложенную тему, указать, в каком направлении мы могли бы вести поиски в дремучем лесу и дебрях современного мышления, если хотим найти хоть какие-то просеки. Я хочу высказать свои мысли откровенно, не формулируя их окончательно: я делаю это по той причине, что меня как писателя, комедиографа, спрашивают об этом, а не потому, что я приписываю им нечто большее, чем личную ценность. Это в порядке вещей. Ведь Платон на пиршестве наряду с Сократом предоставлял слово и Аристофану. Я отказываюсь выступать в качестве мыслителя, только как дилетант я могу высказаться свободно—так, будто я принадлежу этой корпорации, а это иногда может иметь свои положительные стороны. Я исхожу из немногих сухих понятий, однако важное часто можно сказать, вынося его за скобки.

Хочу сразу же признаться, что я изрядно повозился с этой темой. Я не люблю говорить о смысле художественного творчества. Я пишу, потому что имею к этому склонность, потому что люблю рассказывать истории, но не чувствую себя при этом вынужденным разрешать мировые загадки. Все это, однако, нужно разъяснить.

Наше мышление, мне кажется, все больше и все принудительнее вытекает из домена слов и стало математически абстрактным,

¹ Вперемешку (*франц.*).

по крайней мере это касается точных наук. Конечно, физика и математика не одно и то же. Обширные разделы математики вообще имеют смысл лишь внутри математики, физика же представляет природу с помощью математики, математика — как средство выражения, так и метод мышления физики. Разумеется, я могу и с помощью языка передать математическую или физическую формулу, однако стану слишком многословным, а язык утратит свое важнейшее определение — непосредственность. Для математика, напротив, язык несподручен, а потому он с помощью шифров и знаков сокращает его и делает наглядным, чтобы можно было заниматься им математически. Математика становится языком для посвященных, так сказать «секуляризованным» языком, в своей безукоризненной ясности доступным лишь для знатоков, содержание математики — она сама, связь ее понятий друг с другом (обо всем этом я говорю лишь в очень общей форме).

Лишь в физике обретает математика определенное содержание, которое находится вне ее (в физике также), но все же постольку, поскольку физика нуждается в математике. Так как математика не нуждается в образе, она может быть вещью в себе как оперирующая чисто математическими понятиями; с другой стороны, обладая ясной, имманентной логикой, и физика, если я верно понимаю ее новейшие тенденции, ради точности мышления перешла теперь к тому, чтобы отказаться от воззрений, образа, модели, наконец. Она не только математически представляет образ действий природы, она понимает его также математически. Многомерное пространство, но и атом также — чувственная, однако не математическая бессмыслица.

Эту тенденцию грешить против смысла порицал уже Гёте. Он пытался своим учением о цвете освободить физику от математики, и, как мы знаем, тщетно. Теперь утешаются вообще тем, что этот путь поверх языка в мир математических понятий имеет место лишь в естественнонаучном мышлении, но не в философии или в так называемых гуманитарных науках, которые все еще пребывают в домене слова. И все же я хотел бы высказать здесь подозрение, не является ли естествознание формой сегодняшней философии, не предаемся ли мы обману, когда верим, что старую философию слова все еще можно сохранить в какой-нибудь форме, что мы у Эйнштейна и Гейзенберга, а не у Хайдеггера находим начала новой философии. Мы приучили себя рассматривать результаты естественных наук как несущественные, как сообщения о недуховном или механическом мире. Очевидно, мы должны быть скромнее. Очевидно, благодаря точному, честному мышлению о мире в действительности ничто иное, кроме нескольких немногих представлений о функциях вечно таинственной первоначальной силы, не имеет значения, а остальное для философии — молчание. Очевидно, картина мира в физике лишь очень точное выражение того, как мало мы знаем. Очевидно,

философия также не нечто опьяняющее, но нечто безмерно отрезвляющее, чему мы даже не рискуем присудить титул «философия», потому что перед лицом философски познанной реальности мы любим впадать или в экстаз, или в отчаяние, но никогда в скуку — а ведь ее испытывает большинство при изучении физики! Важно, однако, еще кое-что иное. Физика, естествознание благодаря их необходимой связи с математикой далеки от понимания нефизика, то есть подавляющего большинства людей. Было бы несерьезно, если бы естественные науки замкнулись в себе, оставаясь без влияния извне. Однако это отнюдь не случайно. Напротив, они открывают миру все новые и новые возможности — радар, телевидение, лекарства, транспортные средства, электронный мозг и т. д. Человек видит себя все больше окруженным вещами, которых он, хотя и умеет ими пользоваться, уже не понимает. Добавим, что мир пока лишь потому существует, что есть водородные и атомные бомбы, которые для неизмеримо большей части человечества совершенно непонятны. Техника — мы можем сказать об этом с известной осторожностью — ставшее зримо наглядным мышление нашего времени. Она относится к физике так, как искусство к религии Древнего Египта, которую понимала лишь каста жрецов.

Присоединим к этому еще одно обстоятельство. Человечество, если применить выражение из физики, вступило из области малых чисел в область крупных чисел. Так же как в структурах, которые охватывают неизмеримое число атомов, господствуют иные законы природы, чем в глубинах атома, так же изменяется и образ действий людей, когда они из относительно обозримых и, что касается числа их населения, малых союзов старого мира оказываются в бесконечно огромных пространствах нашей эпохи. По отношению к государственным образованиям мы теперь с осторожностью говорим, что это — отечества. Сегодняшние политики зачастую стараются сохранить в силе идеи, которые уже не соответствуют государственной реальности: отсюда общее ощущение необходимости противостоять злumu, безличному, абстрактному чудовищу государства. Политика в старом смысле слова едва ли уже возможна. Мы нуждаемся в техническом овладении техническим пространством, прежде всего новым, точным различением того, что есть сфера императора, а что царство божье, тех областей, где возможна свобода, и тех, где она невозможна. Мир, в котором мы живем, оказался не столько в кризисе познания, сколько в кризисе осуществления своих познаний. Без современности он либо зависит от прошлого, либо впадает в утопию будущего. Человек живет сегодня в мире, который знает меньше, чем мы это предполагаем. Он утратил цельный образ мира и стал жертвой образов. То, что сегодня наш век называет образом, стало на самом деле одной из абстракций. Человек не понимает, что разыгрывается вокруг него, он кажется самому себе игрушкой внешних сил, мировые события представляются ему слишком

грандиозными, чтобы он еще мог принимать участие в их решении; то, что говорится, чуждо ему, мир чужд ему. Он чувствует, что создана картина мира, которая понятна лишь одному ученому, и он становится жертвой ходячих мировоззрений и картин мира, которые выброшены на ярмарку и валяются на любом уличном перекрестке.

Таково время, в которое живет писатель. И он находится под угрозой и как живое существо, и во всем своем своеобразии. Под этой угрозой я понимаю не то, что писатель теперь живет среди новых технических средств. Можно даже сочинять для телевидения и для радио. Тот факт, что сегодня есть радио, телевидение и т. д., является для писателя лишь расширением его средств—здесь я имею в виду прежде всего драматического писателя, так как у него слово и язык—это конечный результат, которым снова должен овладеть, но уже на ином уровне, актер. Чистого слова нет ни в театре, ни на радио, ни на телевидении, так как в драматической игре невозможно абстрагироваться от человека. Повсюду речь идет о человеке,—о человеке, который говорит, которого заставили говорить. Если в кино и на телевидении, в театре и панораме смотрят сквозь замочную скважину, то в радиопьесе слушают у запертой двери без замочной скважины. Вопросать о том, что лучше, кажется мне праздным. Это спор о методах, спор, в котором каждый прав. В радиопьесе мир абстрагирован на уровне слушания, в этом ее немалые возможности, в этом и ее слабости. Преимущество театра, как и преимущество кино и телевидения, в сравнении с радиопьесой заключается в том, что их язык доходит не как непосредственное коммуникативное средство, но как подлинная кульминация. Театр намного большее усиление, чем радиопьеса. Мир в радиопьесе ампутирован до слуха, в кино—до образа. И там и тут достигнута большая интимность. Если в кино смотрят, как люди раздеваются, то в радиопьесе слушают, как они шепчутся друг с другом. В сравнении с этими различными возможностями техники писатель проходит ныне испытание как художник, постигая, что различные технические возможности требуют различного материала: материал театра нечто отличное от материала радиопьесы или материала телевидения. Опасность для писателя сегодня заключена в другом. Писатель слишком легко соблазняется играть роль, которая ему не подходит. Философия, оказавшаяся несостоятельной, передает ему свой скипетр. Теперь идут к нему за тем, чего у него нет, вплоть до того, что он призван заменить отсутствующую религию. Если писатель писал прежде вещи, то теперь пишет о вещах. Он слывет пророком и, что хуже, считает себя таковым. Нет ничего более опасного для художника, чем переоценка искусства. Оно может выдержать любую недооценку. В атмосфере фимиама современная абсолютизация может задушить искусство.

Писатель сегодня чувствует, что мы наталкиваемся на действи-

тельность, которая лежит по ту сторону языка, и не на путях мистики, но на путях науки. Он видит границы языка, однако, констатируя это, совершает чисто логическую ошибку. Он не видит, что граница — нечто естественное, так как язык теперь еще раз должен быть скреплен образом, но он пытается расширить его за пределами его границ или как бы растворить их. Ныне язык является чем-то неточным. Точность он обретает только благодаря содержанию, благодаря точному содержанию. Точность, стиль языка определяются степенью имманентной логики его содержания. Нельзя работать над языком, но можно работать над мыслями, а над мыслями работают с помощью языка. Современный же писатель часто работает над языком. Он оттачивает его. Поэтому ему в основном безразлично, что он пишет. Так же пишет он в большинстве случаев и о себе самом. Что же должен делать писатель? Прежде всего постичь, что он живет в этом мире. Он не придумал себе никакого другого мира, он понимает, что наша современность из-за природы человека по необходимости такова. Уже не обойти абстрактного мышления человека, теперешнюю безобразность мира, управляемого абстракциями. Мир станет огромным техническим пространством или погибнет. Все коллективное разрастается, однако его духовное значение уменьшается. Возможность еще, пожалуй, заключена в отдельном человеке. Отдельный человек должен одолеть мир. С его помощью можно будет обрести все снова. Он вновь отважится придать миру форму, из его безобразности создать образ.

Каким же образом писатель придаст миру форму, как воссоздаст он его лицо? Тем, что он решительно займется не чем иным, как философией, которая, может быть, уже и невозможна. Тем, что решительнее погрузится в глубокомыслие, тем, что использует мир как материю. Мир — каменный карьер, из которого писатель должен высечь блоки для своего здания. То, что движет писателем, — не отображение мира, но новое созидание, построение собственных миров, которые благодаря тому, что материал для их построения черпается в современности, дают картину мира. Что такое современный мир? Самый крайний пример: путешествие Гулливера. В нем найдено все, сотворен мир новых измерений. Тем не менее благодаря внутренней, имманентной логике все снова становится образом нашего мира. Собственный логический мир ведь не может выпасть из нашего мира. Это тайна: гармония искусства с миром. Мы работаем лишь с материалом. И этого достаточно. Если материал правильно отобран, то и произведение верно. Когда писатель понимает это, то он отвлекается и от частного, для него открывается возможность новой объективности, новой классики, если хотите, преодоления романтизма.

Писатель становится рабочим. Он цементирует свой материал отнюдь не с помощью драматургии, однако любой материал

содействует драматургии, соответствующей материалу. В немецком языке есть два выражения: «составить себе представление» и «быть в курсе дела». Так вот, мы никогда не будем в курсе дела, если не составим себе об этом мире никакого представления. Это творческий труд. Он может быть осуществлен в двух планах: с помощью размышления—тогда мы должны будем пойти поневоле путем науки; или с помощью нового творения—видения мира благодаря силе воображения. Смысл этих двух действий, или лучше—двух видов деятельности, я оставляю открытым. В мышлении за всеми явлениями обнаруживается причинность, в видении—свобода. В науке обнаруживается единство, в искусстве—многоликость загадки, которую мы называем миром. Видение и мышление кажутся сегодня разделенными своеобразным способом. Преодоление этого конфликта заключается в том, что его претерпевают. Только так его преодолевают. Искусство, писательство, как и все другое,—испытание. Если мы это поймем, мы обречем и смысл.

1956

МАКС ФРИШ

ОБЩЕСТВЕННОСТЬ КАК ПАРТНЕР

Общественность—кто она?

Или что?

Общественность—это одиночество вовне, сказал поэт, которого я люблю. Это ли, пусть и исходящее от разочарования, не признание того, что человек, который публикуется, ожидает чего-то, что может освободить его от одиночества, то есть ожидает партнерства? Такое ожидание далеко не всегда осознается. Как же это происходит, что писатель благодаря тому, что он пишет, преодолевает стыдливость и поступает чувствами, которые он никогда бы не выговорил наедине с другим человеком? При виде публики творцы смущаются, готовы провалиться от стыда. Как же мы приходим к тому, чтобы так уронить себя, и что же понимает под общественностью человек, который готов пойти на это? Конечно, не публичное собрание, даже самое достойное уважения, не публику, которая авось да и устремится в театр, и даже не тихого и одинокого человека, выходящего с покупками из книжной лавки. Так что же мы, реальная публика и я, осуществили совместно? Как и тот, объявления о розыске и аресте которого расклеены на общественных зданиях, писатель пытается пройти мимо людей или прячется, задержанный ими, под маской скромности, запутывает своего благожелательно настроенного преследователя откровенным пренебрежением к собственному произведению именно там, где оно так близко сердцу преследователя или преследовательницы (и заводит разго-

вор об Ионеско). Нечто абсурдное — оно на самом деле здесь и вне моды, и вопрос читателя, всегда мучительный для писателя, почему он, собственно, пишет, сам собой возникает перед нами и — с особой остротой — перед лицом публики.

Попробуем ответить на него.

Фолкнер в интервью, данном им по случаю присуждения Нобелевской премии, защищался с помощью утверждения, что он-де пишет, чтобы заработать деньги. Другие сказали бы: чтобы изменить мир. А иные (и к ним причисляет себя автор этих строк) отвечают коварно-просто: чтобы писать! Чтобы перенести окружающий мир, чтобы укрепить себя самого, чтобы продолжать жить. Начинается это, однако, не со светлого и беззаботного инстинкта игры, а с чего-то очевидного и вызывающего одновременно удивление, что что-то пришло на ум, прямо-таки с естественной радости труда, наивной, безотлагательной и безответственной. Начинают просто. Точнее: так это всегда начиналось. Держат это в тайне и потому, при всех причудах мании величия, не думают о публикации, не испытывают и тени ответственности. Просыпаются в один прекрасный день и видят себя опубликованными, это — всё; деликатный вопрос, какова ответственность писателя по отношению к обществу, зависит во многом от воздействия писателя на общество. Однако задолго до этого заявляет о себе нечто иное, что омрачает целомудрие нашей работы: тщеславие, искушение писать просто для того, чтобы быть на виду у общественности. Каким образом все это должно стать честью — остается загадкой, ведь быть на виду у общественности удастся и гонщику, и министру. Не потому ли иные писатели настроены по-боевому, когда снова и снова выходят на арену, что хотят убедить самих себя, что это не тщеславие? В основном кто знает, они ведь ничего не имеют против тельца. Как, однако, обстоит дело с настоящим почитанием, которого мы жаждем по мере того, как наша работа делает нас все более несчастливymi? Конечно, она никогда не принесет исцеления, облегчение принесет лишь ирония по отношению к самому себе. Зачем же мы публикуем свои произведения, зная обо всем этом? Наш опыт должен быть еще чем-то, что нас торопит, не только тем инстинктом игры и стремлением укротить демона, рисуя его на стене, не только наивной радостью труда, которая и за закрытыми дверями может перестать бушевать, но чем-то иным, что ведет к публикации написанного, и одновременно чем-то наивным: потребностью в коммуникации... Нужно быть необходимым, нужно не столько нравиться, сколько знать, кто есть кто. Был ли я, поскольку я был свидетелем своего времени, или не был среди братьев и сестер? Нужно дать знать о себе. Призывают, кроме языка, традицию и не освобождаются от одиночества, но лишь скрывают его, кричат от страха остаться одному в джунглях невысказанного. Жаждут не чести, но человека, человека, который не впутан в нашу личную жизнь. Отменяют обет

молчания, общественного молчания (зачастую, как говорилось, отбросив стыд) ради потребности в коммуникации. Для начала отказываются от себя. Исповедуются: вот я, а что дальше — не знаю. И все это делается без вопросов извне! Очевидно, ни один писатель не пишет ни для далекой звезды, ни для публики, но пишет для себя самого, имея в виду людей, которые еще не родились. То есть неясность (в чем прежде всего сегодня упрекают лирику) останется в любом случае — там, где она больше чем снобистская маскировка бессилия, лишь еще неясность. Потому что в каждом художественном произведении заключено стремление к тому, чтобы его заметили. Оно хочет к кому-то обращаться, даже если это монолог. И когда некто, к кому мы обращаемся, рассматривается нами как вымысел, то мы остаемся неуязвимыми от последствий того, что именно живой читатель чувствует наше обращение к нему и что писатель, хочет он этого или нет, оказывает влияние и берет на себя общественную ответственность.

Как же ведет себя теперь писатель?

Если я говорю о себе самом (не для того, чтобы придать себе вес, но чтобы ограничиться вещами, которые я знаю), то должен сказать, что я не просто взял на себя общественную ответственность, но что я вообще пишу, исходя из понимания такой общественной миссии... Музыкант или скульптор будут меньше подвержены этому заблуждению, чем писатель, который, несмотря на все повторяющиеся и необходимые попытки, в конце концов не может избежать содержательности слова. Не только читатель читает книги, стремясь обрести выражение своей индивидуальной жизни, следовательно, надеясь, что содержание поможет ему, и всегда склоняясь к тому, чтобы того или иного писателя сделать ни к чему не обязывающим частным проповедником, но и общественная критика, во всяком случае посредственная, погружает нас в это заблуждение. Сделанное нами замечание о том, что театральную пьесу пишут ради наслаждения писать театральную пьесу, весьма расстраивает наших потребителей. Где же тогда (а это, по их мнению, и делает писателя таковым) порыв к «самовыражению»? Конечно, каждый как человек и гражданин имеет свое мнение, иногда даже страстные моральные и политические интересы; к интересам же художника относится изображение. Если увлекательность изображения возбуждает не больше, чем наше рассуждение, то не нужно возлагать вину за это на читателя и на предосудительность наших рассуждений; виновата наша художественная несостоятельность, когда рассуждения не растворены в изображении.

L'art pour l'art¹ — презренное понятие для людей, которые никогда не знали, что нужно достигнуть в жизни для того, чтобы создать чистую модель искусства, как и контрпонятие la poésie

¹ Искусство для искусства (франц.).

engagée¹, приветствуемое при невысказанном условии, что нам подходят идеи, которые служат ангажированности,— все это многократно и остроумно дискутировалось, и все же, как мне кажется, наша практика вынесения приговоров остается неопределенной и произвольной в своем смещении художественных и моральных критериев. Вспомним хотя бы о Брехте. Наш писательский опыт сводится к тому, что не только читатель, принимающий литературу как аспирин против одиночества, но и цеховой критик склоняется к тому, чтобы найти наш труд более художественно совершенным, если они находят подтверждение своим мнениям морального порядка или по меньшей мере находят их не подвергнутыми сомнению. Дабы устранить возможное недоразумение, упомянем, что человек, сделавший оговорку, что художник будто бы является человеком аполитичным, потому что ради своей карьеры он объединяется с преступником и не подчиняется никаким моральным суждениям, не имелся мною в виду, когда я полагал, что художественное произведение может быть оценено как художественное произведение, то есть по глубине его изображения, ибо художественное произведение существует само по себе и ничто не изменится в нем оттого, что автор осужден обществом, когда провинился как гражданин. Талант не есть моральное алиби для человека, который его имеет. Это между прочим!.. Я сказал: пишем, чтобы писать, чтобы, написав, сохранить мир, пишем ради радости труда и порыва изгнать демона, однако и ради потребности в коммуникации, что требует публикации, и через барьеры тщеславия (более или менее оступаясь) приходим к ответственности, о которой, собственно, не догадываемся, которую не ищем и которая есть следствие успеха.

А посему несколько слов об успехе.

Я считаю успех не позором, но умением в любом смысле скрыть наши намерения. От меня не зависит, многих ли современников или совсем немногих (от этого ведь зависит успех или неуспех!) посещали демоны, которые навещали и меня и были изгнаны благодаря тому, что я пытался их изобразить. Это не зависит от моего выбора или зависит так же мало, как выбор моего происхождения. Это серьезно с точки зрения карьеры; счастье или невезение — самое большое невезение, какое может быть у писателя; успех на основе одного или множества недоразумений — самый обычный вид успеха: когда наша выразительная сила столь слаба, столь привычно неоригинальна, что само собой разумеющиеся мнения, которые читатель, так или иначе, ищет в произведениях, доминируют в книгах. Тогда неожиданно от книги к книге начинают видеть себя в роли писателя-пастыря, консультанта по вопросам брака и искусствителя-демагога, обманывающего народ обещаниями, а то и вождя молодежи. А освобождаются от неверно определенной роли не сразу. Иными словами, успех этот

¹ Ангажированная поэзия (франц.).

основан на том, что партнерство даже не состоялось, но есть доходное для книготорговли навязывание дружбы читателю, потому что мы, неспособные выразить наше одиночество, все еще хотим, чтобы нас «поняли», если применить здесь слово-клише.

«Общественность — это одиночество вовне».

В таком случае это — правда!

Общественность как партнер — не без умысла избрал я эту тему, ее не раскроешь за двадцать пять минут; мы еще не раз соприкоснемся с тем противоречием, что общественность, с одной стороны, с точки зрения писателя, — фикция, с другой стороны, реальность, которой мы не можем избежать. Немецкая общественность 1938 года иная, чем 1958-го. И было бы иллюзией полагать, что наши произведения, сколько бы мы ни пеклись об их неактуальности, не получают ее отпечатка. Мы зависимы не только при выборе материала — мне думается, не только в нашей позиции по отношению к материалу, который может не иметь ничего общего с нашей позицией и ее актуальными проблемами, — но даже в манере нашего высказывания. Даже уединяясь в Мюзю, забавляются неизбежным партнерством с общественностью — более или менее известной реальностью, в большинстве случаев анонимной или представленной сомнительными личностями силой, которую я, пожалуй, воспринимаю всерьез прежде всего тогда, когда она угрожает мне бойкотом или арестом. Однако она всегда здесь — враждебная, дружественная или равнодушная сила. Ее враждебность, к примеру, делает наш стиль осмотровым, и перед лицом такой общественности оттачивается наше оружие иронии; ощущение, что общественность — наш противник, который нас понимает, значительно утончает стиль. Ее дружелюбность, с другой стороны, делает наш стиль интимным, лишенным напряжения, если мы в мире с ней, сердечным, но односторонне-прекрасным, позитивным; уже одно невысказанное согласие с тем, что, например, все зло идет от Востока, делает наш стиль певуче-мелодичным. Самое наихудшее — равнодушная общественность, партнер, которого вообще не слушают, который не думает о том, чтобы вступить с нами в партнерство, и который позволяет нам писать все, который нас даже читает или хотя бы потребляет, может быть, даже украшает сенсационно-экономную индустрию цен, не воспринимая нас всерьез, а только как помеху, и вот такой партнер (лучше уж сказать не-партнер), как это ни парадоксально, определяет манеру нашего высказывания, может быть, творит наихудшее: его равнодушие превращает нас в крикунов, стиль огрубляется, наша ирония становится вульгарной, наш юмор немеет... И так далее! Я имею в виду следующее: то, что получается из писателя, зависит не только от его собственного характера и степени талантливости, окружающий мир может его стимулировать или выхолащивать, однако ни то ни другое не имеет ничего общего с тиражом. Партнерство, которое находят

швейцарские писатели, сегодня еще довольно безупречная буржуазность, которая, хотя она и может показаться нам атавизмом, являет нам не только личности—личности существуют повсюду, и повсюду ими являются немногие,—но и физиономию общества, а это среди прочего, как мы знаем, предпосылка комедии. «Старая дама» Дюрренматта, которая достаточно покочесала по свету, не швейцарка, но монстр, рожденный фантазией писателя, для которого стимулирующим фоном была швейцарская буржуазность. Отсутствие общества, даже если оно сконцентрировало немалые силы, очевидно, больше парализует, чем возбуждает писателя,—если мне как гостю дружелюбные хозяева да позволят это высказать и если я не совсем ложно истолковываю тот примечательный факт, что столь многие немецкие писатели (и не худшие) с пристрастием критиковались где-то за границей.

А теперь я должен сделать выводы!

...Общественность как реальность, которая является лишь разновидностью партнерства, общественность как плод воображения, может быть, самое важное. Первый творческий акт, совершаемый писателем,—изобретение своего читателя. Многие книги не удалась нам только потому, что мы не изобрели своего читателя, но обращались к читателю вообще или изобрели такого читателя, какого нам не получить: он с самого начала делает нас злыми и не терпящими возражений или высокомерными, во всяком случае, зависимыми от него, он принуждает нас, например, к резонерству, потому что, несмотря на то что он изобретен нами, он нам импонирует, а мы, вместо того чтобы выразить себя, прежде всего хотим понравиться ему. Это и подобное этому во множестве вариаций не создает никакого партнерства. То, что я как писатель представляю себе под своим читателем, которому отдаю всю свою верность и который не предстанет передо мной как облаченная во плоть личность и никогда не напишет мне письмо; те требования, которые я предъявляю к себе в партнерстве, в живой взаимосвязи—притяжении и отталкивании, так что я снова и снова должен освобождать себя и подвергать сомнению и тем самым содействовать своей зрелости, насколько она возможна для меня,—это для писателя вопросы и радостные, и горестные, больше вопросы чести, чем таланта. Как я сказал уже, писатели всегда испытывают смущение при виде публики, сколь почтенной она бы ни была, стыдятся: я-де не хотел бы представить вам себя. В таком случае кому? Против своей воли я все же отваживаюсь при поддержке партнера, который видит меня насквозь, сказать ему все, что позволит мне мой язык. Читатель-партнер не следователь и не возлюбленная, но незримая инстанция, заявляющая о себе в тот момент, когда вещь уже, к сожалению, напечатана, в лучшем случае—раньше. После посещения книжной ярмарки пребываешь в благоговении перед печатным словом. При всей уверенности, что ваша вещь будет сыграна на сцене, при всем любопытстве к тому, насколько эта вещь

сценична, мы, писатели, переживаем тревогу и огорчения, хотя и мы можем посмеяться, ведь спектакль — это что-то временное и локальное и никогда не станет чем-то окончательным, а вот при мысли, что вашу вещь услышат три миллиона радиослушателей, большинство писателей вряд ли ощутит стыд — скорее страх. Этот страх делает нас серьезными и перед фактом книгопечатания, даже когда речь идет о пятистах экземплярах. Бояться, стыдиться... Кого же? Древние говорили так: потомков. Мы, люди наших дней, куда скромнее, и нас вряд ли утешит то, что есть потомки. Мы называем это просто общественностью, которая предстает перед нами как вымышленная инстанция, более строгая и более любящая, чем друг или враг, неподкупная и в случае так называемого успеха, по отношению к которому эта инстанция так же мало ошибается, как и при неуспехе. Она в нас, эта инстанция, не всегда бодрствующая, но пробуждающаяся при виде публики. Общественность — это одиночество вовне! — в этом смысле моего партнера, изобретенного, нет вовсе. А переживать это время от времени как шок — уже начало освобождения, освобождения для начала: для инстинкта игры, для радости труда, для сочинительства, для того, чтобы существовать.

1958

ШВЕЦИЯ

А. ЛУНДКВИСТ
Х. МАРТИНСОН
С. ОКЕССОН
К. ХЕНМАРК
Б. ХОЛЬМБЕРГ
П. К. ЕРШИЛЬД

АРТУР ЛУНДКВИСТ

НЕ ПРОГРАММА, А НАПРАВЛЕНИЕ

I

За границей литературные манифесты на протяжении какого-то времени были явлениями одного дня. У нас в Швеции считается хорошим тоном говорить о литературных манифестах с уничижительным превосходством. У себя мы имели только двух писателей, имевших четкую платформу: Пера Лагерквиста и Людвиг Нордстрёма. Какие-либо литературные направления, школы, группы не возникли вовсе. Это, бесспорно, свидетельствует о нашей бедности, указывает на недостаток смелости и энтузиазма, сомнительную нетребовательность к старому, мнимое духовное равновесие, скорее похожее на застой. Могут возразить, что дело не в манифестах или группах, а в практических результатах. Литературная программа часто оказывается бесплодной, остается лишь теорией или доктриной. Это верно, но ведь программы пишутся как раз ради претворения в литературу, дают импульс, вызывают движение в стоячей воде. Литературные манифесты — это лозунг группы, сигнал для яростного штурма обомшелых твердынь мнений и форм.

Предпосылки для создания программы имеются у каждого нового поколения, которое стремится к чему-либо иному, нежели его предшественники, и которое не довольствуется эпигонством. Программа заложена уже в устремлениях, в жизненном опыте, который не бывает одинаковым у разных поколений. Она не обязательно должна быть сформулирована или зафиксирована, хотя это полезно: программа способствует сплочению членов группы, дает поддержку изнутри и делает более ясными контуры окружающего мира. Главная тенденция, намечающаяся у определенного числа представителей штурмующего поколения, есте-

ственным образом формирует группу. Направленность общая. Конкретное проявление может и должно быть индивидуальным.

Но эти размышления не будут программой, а лишь быстрым наброском уже имеющейся в наличии установки: собственного взгляда на жизнь, который отразился в произведениях. Его предпосылки существуют во времени: во внешней среде, в сутолоке толпы на улицах и в функциональном стиле домов, в новой красоте локомотивов и динамо-машин, в социально-экономических условиях жизни, в современной психологии и теории относительности, в искусстве, кино, экспериментальной живописи, современных литературных течениях. Из этого рождаются некоторые характерные тенденции: интернационализм и универсализм, новый жизнеутверждающий атеизм, антинатурализм и распад старой эстетики, деструкция принятых форм и акцент на интуитивном.

II

Отправная точка: интернационализм, универсализм. Литературное развитие — это система влияний. Здание мировой литературы состоит из глыб, которые покоятся друг на друге. Литературная девственность, писатель, который ничего не читал и на которого ничто не оказало влияния, — недостижимый идеал. Все карабкается по ступенькам вслед за предшественниками, с тем чтобы на основе совместного опыта строить дальше. Однако в настоящее время во всех уголках земли строительство подвигается быстро, и нам также необходимо приобщаться к современным темпам. Можно указать на духовную и материальную общность мира, универсальность цивилизации. Современное существование заполнено коллективными интернациональными движениями, и нужно лишь найти верный путь. Поэтическое творчество, как и другие проявления культуры, является продуктом не только индивидуального труда, но и коллективного развития. Национальный литературный имбридинг ведет к вырождению и стерильности. Национальное своеобразие должно, как и личное, сохраняться и развиваться не путем изоляции от других культур, а через сопоставление. Там, где человек все еще драпируется в старые одежды идеализма, сетуют и вздыхают постоянно о сегодняшнем громогласном шуме на площади перед храмом поэзии, о погоне молодежи за новизной и последним криком моды. Эта жалоба теперь кажется особенно беспомощной и нелепой. Разве это не правильно и не естественно, что молодежь пробует свои голосовые связки, поет в яростном хоре? Искать созвучное времени — это не что иное, как искать себя самого и свою собственную связь со временем и действительностью. И не кроется ли за этим искреннее желание участвовать в формировании образа времени,

формы жизни? Ведь прогресс движут люди. Молодежь не должна слепо придерживаться того, что есть и было, поэзии отцов и морали матерей, не должна чрезмерно уважать данную действительность и реальность: граница реальности должна постоянно прорываться, преодолеваться, смещаться. Вечные ценности — те вечные ценности, которыми мы владеем сейчас, — рассыпаны, как жемчужины между створками бытия, и только там и могут быть собраны. Стыдливо повернутый в прошлое или презрительно отвернувшийся от мира писатель — это устаревший и фальшивый идеал. Поэзии, как и всей культуре в целом, необходимо быть активной, борющейся. Нет ничего более нетерпимого в наше динамичное, быстрое время, чем пассивность.

III

Для современного человека соотношение между индивидуализмом и коллективизмом не составляет более проблемы. В современном обществе человек — это синтез индивидуального и коллективного. Наш коллективизм — продукт цивилизации, результат возможности обозрения и знания механики целого. Это рационализация быта, разновидность социального функционализма. Его возможности еще мало использованы, но существуют большие основания и перспективы для земной веры в жизнь.

Современный писатель не страшится субъективного, ибо это понятие включает также и коллективное. Все, что обозначается объективным, есть лишь скрытая форма субъективизма: наши ощущения и опыт являются субъективно обусловленными, какого-либо объективного и абсолютного знания не существует. Субъективное между тем не тождественно произвольному, неконтролируемому, случайному и периферическому. Поэтому известный сюрреалистический ассоциативный стих есть не прямое следствие субъективного отношения.

Существует нечто, за что стоит ухватиться у сюрреалистов, — это их акцент на интуитивном. Примечательно, что эта очень нужная реакция на преувеличенный, стерильный интеллектуализм возникла именно во Франции. Поэтическое творчество не то же самое, что интеллектуальное конструирование, и повторение этого никогда не будет лишним. Творчество — это процесс созидания чего-то обладающего более сложной природой. Осознанные идеи играют в этом отношении гораздо меньшую роль, нежели инстинктивные импульсы подсознания. Демонстрировать свое знание идей времени, как это часто случается, без того, чтобы они каким-то образом переплавились, отобразились в жизненных конфликтах, вымышленных персонажах, людях, настроении, стиле, является наивной ошибкой. Подобное может принадлежать журналистике, газетным статьям, эссе, но не искусству. Писателю нужно воплощать теории в жизнь, эмоции, поэзию. Коллекти-

визм, будучи провозглашен в пределах устаревшего реалистического описания, выражается неэффективно, несвоеобразно. Интернационализм должен не быть предметом для исторических раскопок, а представлять фундаментальную установку: новое чувство человека, безграничность бытия и всеобщей связи, общая элементарная основа. Психоанализ должен не становиться объектом для долгих рассуждений, а использоваться как превосходный инструмент, когда необходимо разорвать скорлупу условностей и исследовать внутренний мир человека, обнаружить запутанную взаимосвязь движущих сил и импульсов. Поэт обязан искать контакт с глубочайшими пластами живой человеческой души и потому станет творить своей кровью, призвав на помощь свои робкие, неясные инстинкты.

IV

Понятие, вносящее значительную сумятицу,—это новый реализм. Оно ведь не означает для художника ничего иного, кроме объективного видения, принятия каждой вещи так, как она есть. Новый реализм составляет фронт против устаревшего идеализма и романтизма, всяческих клише чувств и мыслей. Это, разумеется, не вопрос о списании со счетов романтизма и поэзии как таковых, но о необходимости их переработки. Романтизм и поэзия по своей сути нисколько не противоречат реальности. Романтизм и поэзия суть проявления творящей фантазии. Они составляют энергичную и стимулирующую силу, побуждение к бунту, преобразованию, обновлению. Обе они—плод воображения. В них заключена влюбленность человека в еще не достигнутое. Они прославляют еще не сотворенное. Но они связаны с минувшим так же, как и с грядущим. У молодежи романтизм и поэзия естественным образом направлены на будущее, у пожилых—на прошлое. Там, где новая действительность возвращается к старому реализму, она теряет свои достоинства. Старый, фотографирующий действительность реализм кажется по сравнению с современным слишком общим, слишком схематичным и недостоверным. Он привязан к деталям, оторванным от целого, тогда как современный реализм ищет синтеза, цельности. Действительность не может более рассматриваться как статичная, застывшая, абсолютная, напротив, она динамична, переменчива, пестра. И наше знание о ней обуславливается обстоятельствами, случаем и настроением.

V

Современный атеизм — жизнеутверждающее мировоззрение, не метафизическое, но с перспективой в земной жизни и челове-

ском единении, в коллективном и универсальном. В его мире пахнут цветы и злаки, поют реки и динамо-машины. Он ведёт большой мечтой о более открытом, цельном, интенсивном образе жизни.

Как на выражение этого нового атеизма можно указать на лучший и ведущий тип людей нашего времени. Он встречается во многих произведениях современной литературы, в современной живописи и советских фильмах. Это не только вопрос о естественном, простом образе жизни, неконтролируемом и неорганизованно импульсивном — человек знает как о ценности сублимации, так и о ее границах, — слишком долго проводимая, она ведет к изнеможению и расщеплению вместо увеличения напряжения и цельности.

Каждое новое поколение одержимо изначально страстным желанием самому творить реальность своей жизни и образ будущего. Оно не хочет перенимать усталость и разочарованную мудрость пресыщенных жизнью стариков. Молодые хотят жить в новом мире непрочувствованных и неиспытанных возможностей. Сегодня люди и вещи ближе к нам, чем когда-либо, мы чувствуем их тайны, их скрытый смысл и красоту. Границы расширились, горизонты открылись, стали вратами в завтрашний день. Другие страны и народы живут в том же ритме, что и мы, поют те же песни, имеют те же мечты. Вселенная не мертва и не пуста, она наводнена солнцами и другими небесными телами, пересечена силовыми потоками; повсюду жизнь, повсюду исток энергии, выражением которой в конечном итоге являемся мы сами.

VI

Распалась связь времен. Современная литература полна разрушителей. Клише мыслей, языка, литературных форм уничтожены. То же самое пытаются делать и с идеей непрерывности времени, синтаксисом языка, фиксированной формой слова. Расчищается дорога новому. Это новое произрастает из уже имеющихся предпосылок. Оно не будет создаваться по общепринятым эстетическим образцам. Все имеет свою собственную красоту. Внешняя форма будет заменена внутренней. Требования поступательного развития действия и традиционного изображения мотивов в литературе кажется устаревшим, представляется ненужной сверхработой. Слишком длинные идейные рассуждения в художественном плане так же чудовищны, как и подробный отчет в стиле Золя о мебелировке комнат. Новая проза — так можно определить появляющееся на фоне голубого неба — будет динамичной, многосторонней, концентрированной; новая поэзия не будет художественным литьем с тысячами замысловатых завитушек: она обретет красоту прямой линии, будет действовать неожиданно и сильно, как современная афиша. Новый роман не

будет перегружен тяжелыми композициями, запутанной интригой: он станет симфонией интуитивных вдохновений, передаст содержание жизни в мгновенных озарениях, хаотично и естественно, скорее высвечивая лицо человека, нежели давая пространное описание характера. Человек в современном романе будет центром, где различные импульсивные течения встречаются, сталкиваются, борются друг с другом. И цветы поэзии субъективного вырастут среди кубических блоков описания.

А заключительный призыв я позаимствовал у Гуннара Бьёрлинга: «Современная молитва и цель есть жизнь. В искусстве, поэзии хотим мы дать зеркало и факел человечеству».

1931

ХАРРИ МАРТИНСОН

МОДЕРНИЗМ

Модернизм есть понятие неопределенное и может обозначать все, что угодно.

Личные определения поэтому необходимы. Мой модернизм является враждебным культуре. Он не стремится быть асоциальным, но по природе своей таковым является. Модернизм (я имею в виду весь его путь от Гомера до Ли Мастерса) был и остается асоциальным. Он не имеет, строго говоря, никакой другой задачи, как быть абсолютно и естественно мятежным, и не способен поэтому встроиться ни в какую-либо бюрократическую мечту о счастье, ни в организованную реакцией черную магию. Модернизм естественным образом (а не как результат программы) возникает из условий жизни, он есть серия субъективных влюбленностей и поворотов ненависти. Динамично иррациональный, он упрямо охватывает весь мир. Его образ мира — движение, а не бесплодное созерцание. Созерцательная жизнь считает, что она имеет точку опоры и может перевернуть мир. Движение же, хоча и приплясывая, проносится мимо, творит, являясь объектом всеобщего обозрения, — и рождается нечто.

Созерцатель от культуры, который бежит от хаоса и живет воображаемой жизнью собственной прозрачности, на самом деле произрастает из хаоса, пустившего глубокие корни в нем самом, как и во всяком движении, в жизни, окружающей нас. Человеческое «я» постового еще не есть сам полицейский. Раньше постовой в нем всегда брал верх, он боялся собственного хаоса, запутывался и заключал себя под стражу сотни раз в день. Теперь же он более человек, нежели цивилизованный полицейский, и прекрасно справляется с обязанностями. Человек в нем значит больше, чем его культура, его цивилизация. Без тех иррациональных моментов, которые заключены в нем, он был бы

просто рациональным роботом, самозабвенным ничем. Теперь же он иррационален в себе самом и знает, что он живет, что он человек. Человек — это симфония иррационального, из его иррациональной сущности произрастает его гуманизм, его величие и его низость, его радость и печаль. Абсолютно рационален лишь зверь.

С тех пор как больше нет основания разграничивать культуру и цивилизацию, ибо они, как два противоборствующих химических элемента, в конце концов смешались с помощью невидимой связующей формулы — нового человеческого субъективизма, — не имеет смысла далее ломать копыя за культуру, понятие которой становится с каждым днем все более и более спорным.

Та культура, которую можно найти в библиотеках и церкви, на пирах и весеннем празднике в Скансене, есть не что иное, как пережитки диктаторства, культовые реликвии, но поскольку они более не влияют на происходящее в мире, то лишились своего права суда и перестали быть нормой. Синтез культуры есть ложь (хотя и привлекательная более чем когда-либо). Ложь, происходящая от слишком большой убежденности, ложь во всех благих намерениях.

После Версаля индустриализм подтолкнул европейскую культуру к грубой цивилизации. Новая жизнь Европы — это движение, состоящее из перерывов цивилизации.

То, что модернизм до сих пор не был признан массами («широкой общественностью»), как указывает в своей статье о четырех модернистах в «Дагенс нюхетер» Стен Селяндер, доказывает лишь то, что массы не отдают себе отчета в мятежном складе своего ума.

Модернизм произошел из цивилизованных движений масс. Но массы, «широкая общественность», с выдуманной верой в самих себя, отвергают его. Это в порядке вещей. Модернизм не фактор мирового значения; если бы он был им, то перестал бы быть модернизмом. Модернизм есть нечто своеобразное, особенное, то, что уживается в каждом человеке наряду с новым видением. Модернизм представляет собой постоянно меняющееся иррациональное: пылающий огонь в человеческой груди. Он может стать будничным, застояться, надоесть самому себе, но никогда не пойдет по старым следам. Ибо настоящий модернизм возводится на предпосылках и мечтах о желаемой жизни вне зависимости от норм культуры и цивилизации или вырастает из борьбы с ними. Настоящий модернизм человечен, как человечен его смех, его детский плач и его страсть. Его основа — пылающий огонь, и он переживет все времена.

СОНЯ ОКЕССОН,
КАЙ ХЕНМАРК,
БУ ХОЛЬМБЕРГ,
П. К. ЕРШИЛЬД

ФРОНТ ПРОТИВ ТИРАНИИ ФОРМЫ

Литературное развитие в Швеции последние годы отмечено возросшим интересом к форме произведения за счет возможностей спонтанного выражения и ангажированности. Это рискует привести в скором времени к стерильному академизму. По мере развития дискуссии о литературе все более очевидным становится тот факт, что литературному творчеству возвращается его изначальный характер. Искушенность в вопросах формы не должна подменять или заслонять содержание, которое писатель пытается передать в образах.

Обходительный поэт, пишущий утонченные дерзости на классический манер, многих усыпляет. И ученый писатель с его тщательно продуманным отчетом о своих книжных переживаниях вряд ли кого-нибудь расшевелит. Стриндберг с его независимостью и горячным пульсом среди литературных снобов последнего десятилетия, вероятно, показался бы варваром.

Бесцеремонное пренебрежение ко всем условностям и живая вовлеченность в вопросы морали в сороковые годы пробили эффективную брешь в привычном мышлении. Однако плодотворные эксперименты раннего Пера Лагерквиста и самые новаторские произведения Яльмара Бергмана до сих пор не получили должного осмысления. К тому же абсолютно нелепыми представляются сдерживающие установки официальных инстанций.

Слишком далеко заходящая поглощенность формальными пустяками воздвигает ненужные барьеры для тех писателей, которые наибольшее значение придают содержанию. Именно содержание должно определять внешнюю форму образной системы, а не наоборот. Все последующие рассуждения о литературе должны исходить из этого. Вслед за возобновлением интереса к содержанию должны родиться новые формы и новые возможности выражения.

Внутренняя жизнь писателя никогда не сможет быть заменена рафинированными изысками.

**МАРТИН АНДЕРСЕН-НЕКСЁ РЕЧЬ НА СЪЕЗДЕ СОВЕТСКИХ
ПИСАТЕЛЕЙ**

Как известно, римские патриции обычно устраивали так, чтобы на городском рынке собиралось сразу не слишком много рабов—дабы рабы не заметили, как их много. Патриции уже тогда чуяли опасность солидарности.

Если присмотреться к движущим силам, к побуждениям пролетариата и мелкого буржуа в их естественном стремлении проявить себя и подняться выше, то становится совершенно очевидным, что в пролетариате нет желания подняться в одиночку, напротив, он неизменно хочет поднять вместе с собой и своих товарищей. Наоборот, мелкий буржуа испытывает особую радость при мысли о том, что он, может быть, один поднимется над всеми окружающими, они же останутся внизу и будут ему завидовать.

Мелкий буржуа не стремится к овладению самими ценностями—на это он не претендует! Он довольствуется видимостью, которую выставляет напоказ, чтобы поразить окружающих. Он весь во внешнем. Он готов всю жизнь голодать, лишь бы получить знак отличия в петличку. Ни в одном общественном слое западноевропейский атомизм, распад на отдельные единицы, так не свирепствует, как среди мелких буржуа. Мелкий буржуа потерял всякое ощущение реальности.

Пролетарий—человек реальной жизни. Он предпочитает жить в худшей квартире, чтобы лучше питаться; он предпочитает не носить воротника, но быть всегда в сорочке; он не интересуется внешним блеском. Его не интересует чужая зависть; его не радует, что другим живется хуже, чем ему; он делится своим хлебом тогда, когда мещанин, мелкий буржуа припрятывает свой.

Он не атомист, не одиночка, с распадом у него нет ничего

общего; тем сильнее его влечет созидание. В этих двух основных противоречиях отражается жизнь сегодняшнего дня: распад — смерть, единство — жизнь, атомизм — индивидуализм, коллективизм — солидарность.

Здесь, в Советском Союзе, мы видим подтверждение тому, что жизненный нерв пролетария — это солидарность. Она проявляется у пролетария не только в трудные минуты, она особенно сильно проявляется именно тогда, когда ему живется хорошо. Здесь, у вас, мы видим радостную, бодрую солидарность; нигде в мире люди не могут так, как в Советском Союзе, почувствовать себя единым, огромным целым — на работе и на празднике.

И этот съезд — грандиозное доказательство того, что писатели, которые обычно склонны воображать себя уникалами, свалившимися с неба любимцами богов, здесь, у вас, овладели пролетарским духом, и этот дух владеет ими.

Для нас, вынужденных работать там, в старом мире, где мы распылены, одиноки, наподобие нищих робинзонов на необитаемом острове, — для нас возможность убедиться в этом бесконечно ценна. Здесь, у вас, мы черпаем силы.

Не забывайте, товарищи, в вашем движении вперед, что и там, за рубежом, идет та же подготовительная работа.

Когда я говорю вам об этом, я преследую определенную цель. С этой трибуны словно лучом прожектора обшаривается вся мировая литература, вся история человеческой мысли в поисках героев различных общественных слоев и этапов культуры. Но у входа в наш новый мир стоят два героя, в которых воплощена наша эпоха, — два героя, которые не так-то малы и которые все-таки остались незамеченными. Во-первых, бравый солдат Швейк, эта гениальная огромная фигура революционного народного духа; во-вторых, классово сознательный пролетарий, Пелле-завоеватель. Они оба поддерживают портал, ведущий в новый мир. И тот, кто не подходит к социализму индивидуалистически, как к чему-то оторванному, ни с чем не связанному, не может не заметить их. Именно для нас непрерывность имеет жизненное значение, для нас социализм — этап в бесконечном пути человечества.

Мы приветствуем их, двух героев нашего времени, и идем дальше — «раз-два! раз-два!», как солдат в андерсеновской сказке. И вот мы в сказочной стране, в прекрасной стране пролетариата. Это значит, мы в царстве ребенка!

На этом съезде много и с полным основанием говорилось о царстве ребенка. Ребенок хочет слышать то, в чем сжато вмещены большие запасы жизненности. А когда ребенок подрастет, он хочет читать то, что дает напряженное ощущение жизни. Но не следует забывать, что ребенок — это прежде всего молодость, непосредственность, свежесть.

На ребенка все действует сильнее, для него все ново, все сказочно. Писатель может чувствовать себя счастливым, благо-

словенным, если он обладает этим качеством ребенка. Тот, кто творит, в сущности, обращается своим творчеством к ребенку во взрослом человеке, к тому, что в нем еще осталось от новорожденного, к его непосредственной способности впитывать в себя будничное и по-новому переживать его.

Здоровый ребенок обычно отвергает книги, написанные специально для детей,—книги, в которых действует старый аппарат народных сказок: черти, волк, лисица и т. д. Эти народные сказки возникли когда-то как выражение народной души; теперь эти образы никому уже ничего не говорят, теперь не то, что в средние века, когда в непроходимых лесах таилась жизнь и суеверие. И вот оказывается, что наших детей приходится приучать к такого рода сказкам при помощи, так сказать, литературного воспитания. Когда я своему трехлетнему сынишке рассказал о Красной Шапочке, он проявил полное равнодушие. Я попробовал рассказать сказку про тролля, про великана, про черта—никакого эффекта! Не зная, что делать, я обратился к воспоминаниям своего детства, и сын сразу стал слушать: он слушал историю мальчика, которому было столько же лет, сколько ему сейчас,—это было интересно!

А когда я рассказал ему, как по дорогам шагал солдат — «раз-два!» — и как в нем кипел гнев, ребенок слушал с широко открытыми глазами. Господа послали солдата драться с чужими людьми. И пока солдат дрался с чужими людьми, господа обижали его жену и детей, заставляли их много работать и отняли последнюю корову. И вот теперь солдат возвращается домой, чтобы рассчитаться с господами. Мальчик у меня на коленях приподнимался все выше и выше, и, когда он почувствовал, что расплата не наступает так быстро, как бы ему того хотелось, он горлопиво засунул ручонку мне в рот, чтобы достать оттуда конец сказки.

Так мало и так много— всю русскую революцию в ореховой скорлупе — нужно дать ребенку в сказке.

Нет надобности напоминать о том, что самые любимые детские книги — «Дон Кихот», «Хижина дяди Тома», «Путешествие Гулливера», «Робинзон» — были написаны не для детей, а для небольшого круга избранных человечества. То же относится и к сказкам Андерсена, который и не думал о детском читателе и которому эту детскую аудиторию навязали.

Каждый писатель должен писать для детей; в сущности говоря, он должен писать только для детей, обращаясь ко всему непосредственному, неиспорченному в человеке. «Книга для детей и для мудрецов» — так Сервантес назвал своего «Дон Кихота».

Молодая советская литература именно так свежа, богата действием, плодотворным творчеством, оптимизмом. Почему бы вам не обработать ваши произведения для детей? Но при этом необходимо одно: хороший конец! В этом отношении дети подают нам прекрасный пример: они абсолютные оптимисты! Я считаю,

что величайшее преступление — допустить поражение или гибель героя. Главный момент — момент протеста — должен победить.

Но оптимизма много в молодой советской литературе. Скорее не хватает юмора — и это трудно понять, трудно объяснить жизненными условиями.

Разрешите мне указать еще на одно: мне кажется, что советской литературе не хватает связи с прошлым. Часто при чтении создается такое впечатление, будто история человечества начинается только с революции и социалистического строительства, а ведь это верно только в очень условной степени. Между тем интересно было бы отсюда направить лучи света в будущее. Но что совершенно необходимо для создания хорошего социального романа — это ассоциации, связи по всем направлениям. Часто советский писатель не пользуется всей клавиатурой, а довольствуется игрой одним пальцем.

Точно так же показ внутреннего мира человека в советской литературе кажется мне неполным. Конечно, дело идет не о сравнении с литературой буржуазной. Но мы должны сравнивать советскую литературу с идеалами всего нашего движения.

Народы Советского Союза пережили тяжелое время. Не раз они вынуждены были подавлять в себе обиденные человеческие чувства, ибо хирург не должен быть сентиментален. Но дело художника взять народное сердце в свои руки и снова согреть его, чтобы человеческие чувства, как прежде, зазвучали в нем. Ведь цель великой борьбы — превратить миллионы придавленных, отчаявшихся существ во внутренне богатых людей. Более чистые, более прекрасные отношения между полами, между отцами и детьми, между людьми вообще — вот какова была цель! Предпосылки для этого революцией созданы. Дело писателей — своим жаром вызвать в огрубевшей по необходимости душе человеческое тепло.

Мы должны дать массам идеалы не только для борьбы и для труда, но и для часов тишины, когда человек остается наедине с самим собой.

Еще одно. Писатель существует не только для того, чтобы участвовать в борьбе и воспевать победу. Где работа кипит, там много отбросов; и может случиться, тут кто-нибудь попадет под колеса. Художник должен давать приют всем, даже прокаженным, он должен обладать материнским сердцем, чтобы выступать в защиту слабых и неудачливых, в защиту всех тех, кто — все равно по каким причинам — не может поспеть за нами.

На пролетарских писателях лежит большая ответственность, и на вас — наибольшая, ибо вы являетесь передовым отрядом, вы — авангард человечества.

Я приветствую в вас этот авангард, я восхищаюсь тем, что вы уже создали, и желаю вам дальнейших великих успехов.

**Некоторые размышления
о диалектике
современной поэзии**

I

Стало традицией поучать поэта. Не только сам поэт как личность принадлежит обществу, но и его художническая совесть все больше становится общественным достоянием. Любой клерк или столяр имеет право — в известных пределах — думать, как ему заблагорассудится, поэт между тем вынужден неукоснительно следовать предписаниям всех мыслимых инстанций, гораздо лучше осведомленных, каким ему на самом деле быть, как ему следует думать, как писать. Стоит только поэту отступить от данных рекомендаций, как он сразу же попадет под огонь критики, а если выдвинутые против него обвинения недостаточно основательны, то в запасе всегда найдется козырная карта, выражение, истинный смысл которого темен, но сила воздействия от этого отнюдь не убывает: «башня из слоновой кости». Изобразить поэта в башне из слоновой кости — значит сразить его наповал. Это решающий, неопровержимый, последний аргумент в дискуссии. На сем споры обычно и заканчиваются, хотя было бы, видимо, бесполезно разобраться, а что же там дальше, может быть, башня-то не на краю света стоит.

На каком основании общество предъявляет права на совесть поэта и что предлагает ему взамен? Ведь поэт отличается от других членов общества только тем, что пишет стихи, то есть, таким образом, именно в силу признания таланта поэта общество считает законным предъявлять ему свои права. Считается, что талант поэта налагает на него особую ответственность. Талант — редкостный дар, который ко многому обязывает. Справедливая мысль. Вопрос лишь в том, кто имеет право формулировать эти обязанности. Духовные и светские власти во все времена считали это своей естественной задачей, и часто лишь ценою огромных усилий поэту удавалось отстоять свободу. Раз уж общество предъявляет права на поэта, апеллируя к его таланту, то поэт должен потребовать, чтобы оно уважало его талант и не посягало на его права, даже если главным из них является право на свободу творчества.

Против современного поэта выдвигают в основном два обвинения, между которыми, возможно, на самом деле нет существенной разницы: его произведение непонятны и он слишком в малой степени социально ангажирован. В роли прокурора, точку зрения которого его более или менее способные поверенные высказывают в статьях, дискуссиях, книгах, выступает общественное

мнение. Но общественным мнением, как маской, прикрываются различные силы, многие из которых анонимны, и, чтобы вести о них речь, необходимо их обозначить. Находясь на скамье подсудимых, поэт чаще всего ощущает, что за обвинениями, предъявляемыми ему общественным мнением, скрываются две безымянные силы. Первая коренится в простом, естественном раздражении человека, которому недоступно понять то, что, по всей вероятности, все-таки заслуживает внимания. Вторая обладает свойствами Протея, присутствующего везде и всюду и постоянно меняющего облик. Ее можно назвать «всеобщей политизацией существования». Не место здесь описывать историю этого явления, но сейчас оно стало одним из самых значительных факторов общественного развития. Это наше время пронизано политикой, так же как и его религии. В борьбе против диктаторских религий, требующих человека целиком и выказывающих совершенно особый интерес к его душе, наши так называемые «истинные» демократии не находят ничего лучшего, чем поступать сходным образом—еще крепче опутывать каждого отдельного гражданина прямо или косвенно, в первом случае—подчиняя его все более возрастающему государственному контролю, а во втором—побуждая его к социальной и политической активности, короче говоря, используя все средства для тотальной политической мобилизации. Со всех сторон раздаются кричащие голоса, взывающие к совести каждого отдельного человека, и его не оставят в покое до тех пор, пока он не займет свое место в общем строю. А пытающегося избежать уготованной ему участи под тем предлогом, что ему неуютно под сопровождающий набор рекрутов бой барабанов, заклеивают вселяющим страх, звучащим как выстрел иностранным словом—эскапист. Если же не хочешь прослыть эскапистом, придется принять какую-либо политическую веру и вообще ни о чем другом не думать. В наименьшей степени это относится и к поэту, обладающему особым политическим даром, называемым даром пропагандиста. Его мысли обретают в произведениях силу и убедительность, и тот, кто направляет его мысль, владеет умами многих. Поэзия—мощное средство, и поэтому его следует привлечь к политической борьбе за власть.

Политическая мобилизация далеко не всегда открыто проявляется в политических требованиях, непосредственно предъявляемых писателю. Чаще всего эта кампания ведется под знаком удовлетворения запросов «обычного среднего человека», интересам которого, как утверждается, и должна служить поэзия. В данном случае опасность возрастает, поскольку этот человек оказывает большее влияние на воображение поэта, чем политический деятель или автор передовиц. Речь ведь идет о читателе, собрате, для которого и создается поэзия. Его-то интересы нельзя безоговорочно отвергать. Ведь в одном отношении миф о башне из слоновой кости лишен оснований. Поэт не может изъять себя из современной ему действительности и, по сути дела, не

может даже мечтать о полной изоляции. Художественное произведение возникает на основе жизненных ситуаций и является результатом человеческого общения. Речь предназначена для того, чтобы ее услышали, а если она все-таки не будет услышана, то лишь потому, что в игру вмешались силы, неподвластные поэту. Никто не может отвлечься от современной действительности, от насущных общественных проблем, как бы это ни хотелось, тем более если поэт намерен продолжать свое дело. В абсолютном одиночестве художественные произведения не создаются. Произнесенное в одиночестве слово выражает надежду. Когда в нем заключена жалоба, оно взывает, когда в нем слышится насмешка и издевка, оно наполняет пространство вокруг себя людьми.

Нельзя безоговорочно утверждать, что требование человечности в искусстве и его политической ангажированности означает одно и то же. Человечность всегда присуща искусству, так как свойственна самой его природе. К требованию же политизации творчества поэт может относиться негативно, как и к духу своего времени в целом. Поэт обязан быть политически ангажирован, отвечают на это, в противном случае он становится таковым бессознательно, ибо любое практическое действие имеет определенный политический аспект. Утверждающий так является сторонником тотальной мобилизации, то есть сторонником войны. Он добивается, чтобы война была тотальной и велась постоянно. Он воспринимает катастрофу, как элемент своего существования, называет ее действительностью, желая, чтобы эта его действительность утверждалась повсеместно. Если любое практическое действие и вправду имеет политический аспект, то духовная свобода также имеет свой, и тот, кто ее выбирает, должен нести ответственность.

Поэт должен сам возложить на себя ответственность, если уж она предназначена ему судьбой. Он не может идти на поводу у своих сограждан, требующих, чтобы они узнавали себя в художественном произведении либо находили в нем выход из тупика. Ибо в первом случае выражается их желание быть изображенными такими, какими они сами себя представляют, а во втором — утвердиться в своих собственных любимых теориях или добиться авторских откровений; но поэт не может удовлетворить ни один из этих запросов. Произведению нельзя предъявлять требования, равно как и поэту. Назначение художественного произведения иное. В нем читатель узнает не свою ситуацию — ее он изучает, — а себя самого. Поэтому ответственность возлагается на поэта не кем иным, как только его собственным творчеством, и задача критики — не забывать об этом.

Как и всякий другой член общества, поэт должен выполнять определенные обязанности: когда потребуются, защищать отечество или, скажем, платить налоги, не выказывая, во всяком случае, при этом особого раздражения. Но помимо этих элемен-

тарных общественных обязанностей, существует или, вернее сказать, должна существовать личная свобода, и если никто не протестует против превращения в данных общественных условиях физического рабства в духовное, то заявить протест должен поэт, ибо к этому его обязывает творчество. И когда начетчики своими коварными вопросами ставят ему ловушку, он обращается за помощью к Евангелию и отвечает: отдайте кесарю кесарево, а поэзии поэтическое.

Но современной поэзии не так легко поддерживать контакт с обычным, как правило, дезориентированным, погруженным в свои проблемы читателем. Поэзия кажется ему непонятной и, возможно, даже пессимистичной. «Поэты лишают нас всякой надежды», — хнычет он, впадая в глубочайшее заблуждение. Многие современные поэты утратили веру, но никто из них не потерял надежду. Утративший надежду не пишет книг.

Иначе обстоит дело с упреком в недоступности. Это обвинение бьет по больному месту, и его нельзя просто игнорировать, поскольку оно и впрямь связано с одним из наиболее глубоких откровений современной поэзии: осознанием несвободы современного человека, его мучительного одиночества. Представляется, что душа художника ныне уже не может гармонично соединить в себе формы личного и космического бытия. Она поставлена перед выбором: либо создавать произведения открытые, рискуя утратить созидательную силу личности в абстракциях, либо произведения закрытые, в которых теряется голос поэта. «В цветках эриофорума прячу я звуки своего голоса. Потому что ты молчишь», — говорит Оле Сарвиг¹ Это отчаяние сильнее всего выразил, видимо, Эрик Кнудсен в «Строфах». Чувство беспомощности перед изолированностью людей. Крик, который умирает, еще не успев сорваться с губ.

Кто на море диком качается ночью
Один — потерпевший кораблекрушеньё?
Кто дует сегодня в Роландов рог,
Пытаясь хоть призрак призвать корабля?

О шкипер оглохший! О штурман незрячий!
Братья живые у мачт и руля,
Зову вас — а рот мой наполнен водой!..

Что же это за мрачная, бушующая пучина разверзлась между читателем и поэтом, так что они, словно призраки, проплывают вблизи друг от друга, не имея возможности встретиться? Почему же современный поэт скрывает свои мысли под вуалью метафор и символов образного языка, понятного лишь ему самому или его

¹ Из стихотворения «Молчание» (сборник «Человек», 1948).

² «Строфы» — заключительное стихотворение сборника «Цветок и меч» (1946). — Пер. Е. Николаевской.

ближайшим друзьям, так что читателю в лучшем случае остается надеяться проникнуть в тайны этого языка, если только у него достанет времени и желания заняться кропотливыми поисками некоего ключа, который, как правило, можно обнаружить в том или ином месте произведения. Зачем создавать такие трудности? Почему бы поэту не выражать свои мысли более доступно? Ведь его задачей как раз и является выражение того, что все мы думаем и чувствуем. Вот как размышляет читатель, а иной раз и профессиональный критик. На это у писателя только один ответ: он пишет как умеет, а не так, как ему хочется. Он подчиняется необходимости, природу которой, может быть, не всегда понимает, но силу которой признает. Попытавшись определить этот феномен, мы вынуждены будем объяснить его характером культурной ситуации, и тогда останется лишь понять, в силу каких ее особенностей возникает барьер между поэтом и читателем, почему стало трудно понимать поэзию.

Так называемый кризис культуры изображают иногда как далеко зашедший процесс ее разложения и как следствие этого кризис человеческой общности. Наиболее ярко этот процесс проявляется в кризисе доверия как в отношениях между отдельными индивидами, так и между классами и нациями, и естественно предположить, что такое положение дел объясняется недостаточностью общечеловеческих норм жизни. В то же время разрушение норм свидетельствует скорее о зрелости нашей культуры, нежели об ее упадке. То, что зрелость одновременно может стать причиной упадка,—уже другое дело.

Когда Ренессанс порвал с авторитетами средневековой культуры и тем самым пошатнул основы норм христианства, он унаследовал от средневековья одну важную вещь: веру в разум. Эта вера являлась составной частью своеобразного католического дуализма средних веков и служила движущей силой процесса освобождения. Затем она стала важнейшим оружием освободившихся сил. На основе веры в могущество разума создавалась общность нового времени с его неслыханным техническим прогрессом. Вера нового времени—это вера в человека и в разум как наиболее ценное качество человека. В эпоху гуманизма сформировалось доверие к не зависящей от авторитетов человеческой личности, а затем в период, позднее названный эпохой либерализма, мысль заявила о своем праве на неограниченную свободу. Господствующее положение, которое заняла свободная мысль, можно рассматривать как основной элемент нашей культуры. Мысль восстала против любых авторитетов, уважая лишь свои собственные законы, и наиболее полное подтверждение своей власти обрела в господстве над материей. Но личность нельзя идентифицировать только с разумом. Подавляемое в человеке всякий раз прорывалось наружу и стремилось захватить власть—с наибольшей силой этот процесс выразился, возможно, в барокко, затем в методизме и пиетизме, в немецком Ренессансе, в

романтизме и, наконец, когда крутые его волны достигли нашего времени, наиболее отчетливо и в наиболее демонической форме проявился в германском нацизме. И следует отметить, что ответственность за эту демонизацию человека несет разум. Свободная мысль — это тиран, исполненный высокомерия и презрения. Она с помощью своих понятий старается овладеть действительностью, но действительность всегда вне мысли, принадлежащей другому миру и безуспешно пытающейся настроиться на волну жизни. Только неживая материя, развиваясь, очевидно, по тем же законам, что и разум, поддавалась рациональному объяснению. И на этом факте мысль — и европейская культура — основывали свое могущество, а символом этой власти стала техника. Если же попытаться найти символ подавляемого (по сути своей оно напоминает жизнь Гамлета в доме отца), то слово «лирика» может служить обозначением того смиренного, тихого, печально звучащего в душе человека, что вызывает такое дружелюбно-снисходительное и скрыто-презрительное чувство у власть имущих, но будит их ненависть и ярость, если вдруг, вырываясь иногда из темницы, требует своего участия в дележе власти или в странном одеянии ищет удовлетворения неутоленной жажды мести и дурных наклонностей. Пропасть между техникой и лирикой — таково одно из многих других определений болезненного разлома, поразившего самую сердцевину европейской культуры. Но важнее в этой связи проследить, как этот процесс отразился на состоянии современной культуры, носителями которой мы являемся.

Авторитарность католической метафизики средневековья сменила деспотия свободной мысли, задачей которой стало возрождение общности освобожденных индивидов. Современному человеку знакомы лишь эта интеллектуальная или идеологическая общность и формы ее политического проявления. И существенной чертой кризиса культуры является сперва глухое, ноющее чувство, а впоследствии все углубляющееся осознание недостаточности этой так называемой общности, ее неприемлемости для человека. Блейк определяет рациональный опыт как способность понять взаимосвязь уже известных нам вещей, но добавляет, что этот опыт будет иным в случае расширения наших знаний. Истина всегда принадлежит будущему, а наши знания не могут быть абсолютными. Разум оперирует приблизительными представлениями, но для понимания жизни их недостаточно. Жизнь всегда отравляет радость тем, кто утверждает относительную непогрешимость разума. Абсолютное — вот чего жаждет сердце, и потому жажду эту никогда не утолят завоевания разума. Но разуму также не дано утолить чувство страха, присущее природе человека, и страстность его натуры, ибо относительная уверенность вообще не является уверенностью. Идеологи предлагают нам с помощью разума создать наконец некую идеальную общность людей, но мы можем ожидать, что, если жизнь восстанет против

возведенных разумом преград, власть постарается не допустить их разрушения.

Но и наша культура, культура капиталистического общества, украшающая себя именем свободы, в действительности лишила нас свободы сердца, которая должна быть нам наиболее дорога. Рильке сочинил такую эпитафию одному из своих персонажей: «Он был поэтом и ненавидел приблизительное!» Сердце тоже ненавидит приблизительное, но, будучи окружено им со всех сторон, постоянно чувствует себя в опасности. Мысль иссушила человеческую душу, изгнав из нее все, что не может постичь и выразить, убила в нас все живое, саму жизнь и тем самым обрекла нас на одиночество. Формирование типа мировоззрения, которое мы называем индивидуализмом, явилось достойным завершением этого процесса. Вся история европейской философии свидетельствует о том, что дух, несмотря на сопротивление, уступил свои изначальные позиции в христианстве, хотя неоднократно предпринимал отчаянные попытки отвоевать утраченное. Романтизм представлял собой самую дерзкую, самую великую и решительную попытку создать новую религию и тем самым общность, которая могла бы включить в себя всего человека. Но огонь романтизма быстро угас, и многие из его мятежных представителей попытались обрести успокоение в учении старой церкви, вдохновлявшем их фантазию, а те, кто не пришел к католицизму, со временем опустили на самое дно буржуазности. Метафизическая основа романтического движения была подорвана, и оно тем самым перестало представлять опасность.

Господство разума, абсолютное лишь в своем стремлении к власти, означает расщепление души и приблизительность ее существования. Как религиозные учения, так и светские идеологии угрожают нам сегодня этой приблизительностью, пронизывающей нашу повседневную жизнь холодом и равнодушием математического расчета. Поэтому мы все чувствуем, что наши сердца расколоты и лишены веры, и переживаем глубокий кризис человеческой искренности и самоуважения. На место духа мы возвели интеллект, а это означает, что мы выбрали противоборство, но не общность. Война и одиночество—вот те плоды, которые нам закономерно приходится пожинать.

Миф о башне из слоновой кости все же содержит одну истину, однако она применима не только к творчеству писателя, но и к жизни каждого из нас. Башня из слоновой кости—это символ индивидуализма, то есть символ существования каждого отдельного человека, поскольку он принадлежит определенному кругу культуры. А связывают этот символ с художественным творчеством не потому, что поэт в большей степени вовлечен в решение проблем духовной жизни, но потому, что он единственный, кто вынужден говорить правду.

Современный поэт живет в обществе, культура которого холодной молнией разума расщеплена до самого основания, где сердце чувствует себя бездомным, а душа — одинокой. Какими бы звучными именами ни называли мы отдельные ступени развития общества и его культуры — гуманизм, индивидуализм, либерализм, капитализм или демократия, — писателю безразлично. Поле его деятельности не понятия, но сама действительность. И когда к искусству предъявляется требование служить интересам всего общества, то это означает, что поэт в своих произведениях должен либо создавать картину, соответствующую представлениям этого общества о самом себе, либо писать произведения настолько проникнутые общечеловеческим содержанием, что они были бы понятны каждому. Однако выполнить эти требования возможно, лишь обладая свободой, которой поэт не имеет.

Расцвет культуры в то же самое время содержит в себе предпосылки ее гибели, ибо попытка заключить живую материю в оболочку понятий приводит к альтернативе: либо жизнь обречена, либо необходимо разрушить оболочку. Ныне мы, без сомнения, являемся свидетелями разрушения привычных представлений, выработанных культурой, и тем самым еще одного болезненного вмешательства в жизнь человека. Стремление удалить хаос из жизни присуще обыденному сознанию, ныне же задача состоит в том, чтобы освободиться от закоснелых представлений, то есть в обоих случаях речь идет о борьбе за жизнь. Чем полнее господство разума, тем ближе мы к тотальной дегуманизации существования, то есть к тотальной войне, тем ближе мы к тому моменту, когда человек, стремясь избежать смерти от удушья, отказывается от защиты разума и погружается в состояние, которое Поль ля Кур назвал «бесконечной слабостью». Это состояние поначалу может выражаться в чувстве пьянящей свободы, но затем наступает болезненное пробуждение. Покинувшего царство разума ожидает страдание, и пути назад нет. Вкусивший свободы не может вернуться в плен прежних представлений, не предав при этом себя самого. Таков неумолимый закон. Ощущение метафизической «свободы», словно дурман, бродит в крови, и противостоять ему не могут ни воля, ни стремление к покою. Свобода, хотим мы того или нет, является условием нашей духовной жизни, единственной альтернативой смерти от удушья. Непризнание этого факта не мешает тому, что скрытое противоречие между сознанием и действительностью, находя свое выражение в болезненных внутренних конфликтах, извращает душу человека и служит причиной возникновения своеобразного и уродливого феномена, порожденного кризисом культуры, — безотчетной неискренности. Победа интеллекта над человеком представляется, на первый взгляд, полной, но на самом деле разум в наше время — это генерал без войска, и приказы,

которые он отдает, в лучшем случае могут лишь укрепить его в собственных опасных заблуждениях. Так или иначе, мы признали, что разум и действительность более не идентичны и поэтому наше существо оказалось расщепленным на две субстанции: недееспособную мысль и некую анонимную, не имеющую репрезентативного органа действительность.

Бог времени медленно отворачивается от нас, говорит Поуль Мартин Мёллер, и в тот момент, когда старый его образ уже угас, а черты нового еще недостаточно проявились, непреложно царит мрак. В этот период исторического мрака, когда прежний способ познания становится бессмысленным, а новый, призванный прийти ему на смену, еще не вполне сформировался, смертельная опасность угрожает человеческой морали. Разум действует так, словно он свободен и на него возложена ответственность, но он существует в пустоте. Жизнь не следует ему. Мы привычно не удивляемся тому, что призывы разума остаются без ответа. Обычный человек уже давно как некую формальность воспринимает международные договоры и соглашения, которые без специальных разъяснений ничего не говорят нам о том, какою будет действительность. Но этот яд проник и в душу отдельного человека и отделил разум от остального «я». То, что мы называем верой, является либо постулатом мысли, либо постулатом чувства и в обоих случаях чем-то чрезвычайно непрочным. В то время как католицизм основывается на конкордате веры и разума, в протестантизме вера существует вопреки разуму, и тем самым она опосредуется чувством, сама превращается в чувство, пиетизм, сокровенное. Вера в светские идеологии является постулатом мысли, время от времени черпающей дополнительный стимул в практическом интересе. Разум обязывает нас в моральном отношении быть сторонником той или иной идеи, словно он уполномочен представлять запросы всего человека, в то время как в лучшем случае представляет наши практические, материальные интересы.

Феномен безотчетной неискренности наиболее ярко проявляется в литературе. В наши дни существуют значительные европейские поэты, как христиане, так и коммунисты, но они не создают ни псалмов, ни революционных песен. Чем значительнее поэт, тем в меньшей степени мы ожидаем тенденциозности в его искусстве. Таким образом, понятно, почему столь искренний христианский поэт, как Элиот, в своей глубоко личной поэзии с потрясающей силой изобразил природу сомнения и почему политически ангажированный поэт Поль Элюар мог выразить себя в пространным стихотворении «Единственная мысль», являющемся образцом художественного воплощения постулата о взаимосвязи мысли (в данном случае мысли о политической свободе) с личным мироощущением. «И властью единого слова я заново жить начинаю». Поэт предпринимает отчаянную попытку вернуть человеку веру в забытое слово «свобода», попытку возродить магию слова, ибо

магия мысли утрачена. Именно безусловная честность этой поэзии раскрывает ее как таковую: поэзию-постулат, лирическую риторику. В идеях эти поэты ищут моральную опору, но обретают лишь ветхое убежище своей тоске по братству. Только тот, кто всерьез принимает на себя страдание, становится неуязвимым борцом, даже если сражается в униформе идеологии. Для него внешние формы борьбы безразличны, они уже не могут ввести его в заблуждение. Он обрел истинную свободу.

III

Отнюдь не с помощью рассуждений поэт постигает сущность кризиса культуры. А выступает против нее потому, что его жизненный опыт основательнее тех господствующих представлений, с помощью которых он первоначально пытался понять себя самого. Как поэт он снова обнаруживает свою несвободу. Разумом он может понимать, что господствующие в духовной жизни представления превосходны, но служить им своим искусством он не в состоянии. У художественного произведения свои законы и границы, нарушать которые безнаказанно нельзя. Если же поэт отдастся во власть рассудка и нарушит эти внутренние границы, слово его утратит связь с действительностью и превратится в пустой, лишенный смысла звук. Случается, поэт за многословием пытается скрыть свое душевное смятение, и тогда возникает поэтическая риторика, то, что ценят и одобряют многие интеллектуалы, ибо в ней они без труда узнают самих себя.

Человек не может отречься от своей природы, не нанеся при этом ущерба духовному содержанию личности. Поэтому поэзия также не может пренебрегать разумом, будто он никогда не существовал. Поэзия, не желающая интересоваться тем, что произошло после грехопадения Адама и Евы, замыкается в узком идиллическом пространстве, где человеку трудно дышать. С другой стороны, отсюда вряд ли есть прямой путь к спасению: ни примитивизм, ни спиритуализм не могут его указать. Примитивизм — это судно, отдавшееся на волю волн, и рано или поздно его прибьет к берегу или отнесет в тихую бухту. Спиритуализм, угрожающий всякому культу безусловных истин, включает в себе опасность сектантского высокомерия, фарисейства. Сплав же рефлексии с непосредственным восприятием жизни рождает для поэзии новые проблемы. Верная своей сути, она вынуждена выразить то, что в своей основе противоречит ее природе. Многие формальные проблемы современной поэзии являются следствием этой дилеммы.

Поэзия всегда картина мира, космос, и это определяет ее высокое предназначение в наши дни. В поэзии выражается вся наша личность независимо от нашего желания и того, насколько эта личность расщеплена. Для умеющего слушать умолчание также

красноречиво, как и слово, и эта непреклонная искренность поэзии создает одну из первейших предпосылок верного понимания истины. В период, когда рассудок пытается не замечать катастрофу, поэзия раскрывает ее. Тем самым современная поэзия становится пророческой и революционной, не ставя перед собой такой цели. Для современного человека она является неизбежным средством познания.

«Современная поэзия» имеет почти столетнюю историю, у истоков которой находились такие поэты, как По и Бодлер. Их произведения пронизаны глубоко личным звучанием. и в то же время представляется, что символ у них приобрел совершенно новые характер и значение. Они ощущают себя в глубочайшем противоречии со всеми идеями, в которые верят их современники, и художнически осмысляют этот скепсис. Утрачивая твердую духовную основу своей деятельности, поэт совершенно по-новому ощущает личную ответственность за создаваемую им картину мира. Мифы и символы романтиков выражали их веру в некие могущественные всеобщие идеи, но современный поэт, прототипом которого является Бодлер, исходит лишь из опыта собственной жизни, фрагментарных размышлений о ней и из этого материала создает свою поэтическую картину мира. В противоположность общепризнанной, основанной на абстрактных идеях поэт создает действительную картину мира, подвластную не только рациональному, но и чувственному восприятию. Правда, эта картина фрагментарна, она составлена из множества частиц. Грубо говоря, можно выделить два рода символов современной поэзии (учитывая множество разнообразных переходных форм между ними): осознанные и неосознанные символы. О последних Бодлер в своем дневнике пишет так: «В определенные моменты почти сверхъестественного состояния души глубина жизни до конца открывается в явлениях повседневности, какими бы прозаическими они ни были. Эти явления становятся символами». Таким образом, индивидуальное восприятие пронизывает увиденные предметы и пережитые явления, сообщая им новый блеск и значение. Так поэзия овладевает новыми средствами выражения, а человек вновь отвоевывает утраченную действительность. Эта способность бессознательно создавать символы является, видимо, важнейшей чертой современной поэзии, но возможности проявления этой способности ограничены рефлексией, стремящейся преодолеть чисто личный универсум в поисках точек опоры в общих законах и объяснениях. Рефлексия поэтически выражается в том, что обычно понимают под осознанными символами. Ими могут быть либо увиденные, либо заимствованные образы, которым придается особое, репрезентативное значение. Они обладают силой воздействия, как известного, так и не поддающегося определению, и часто содержат в себе тот минимум метафизического убеждения, который необходим поэту для продолжения созидательной деятельности. Символ — это жемчужина, песчин-

кой рефлексии оказавшаяся в стихотворении,—защитный механизм, с помощью которого произведение заключает в оболочку чужеродный элемент, то есть рефлексию, чтобы сохранить свое органическое единство. Но символическая речь всегда косвенна. Смысл ее не раскрывается в произведении, а лишь подразумевается, и с помощью символа не создать утраченной общности между поэтом и читателем, если ее не существует, не говоря уже о том, чтобы возродить утерянную веру. Заимствованные символы всегда берутся из культуры, отличной от нашей, оперирующей лишь абстрактными, а не конкретными символами, и само использование заимствованных образов является, конечно, выражением одной из форм исторического сознания, которое находится в противоречии с поэтической непосредственностью. Символ—это плод духовной общности, и, даже если мы со всей тщательностью обнажим корни этой общности, мы не сможем понять, на какой почве она произрастает. Как только мы осознаём образ как символ, нам открывается пространство между ним и нами, и тем самым он, в сущности, теряет свою силу. Поэтому символ в поэзии—вынужденное средство, к которому прибегает поэт, временное пристанище, в котором может укрыться его душа. Значение символа в том, что с его помощью поэт способен вместить в произведение всю свою реальность (или нереальность) и таким образом шаг за шагом вновь обрести свою космическую завершенность: вновь стать универсумом. Символ не решает непосредственно проблем, стоящих перед современным поэтом, но дает ему возможность продолжать творчество. Это наиболее доступный для поэта путь к своему ближнему.

Доктор Йенс Круусе в статье об условиях существования поэтического утверждает, что «действительность в любой период времени вмещает в себя нечто большее, чем это представляется современникам», и с этим нельзя не согласиться. Но хотя источником поэтического вдохновения является потенциально более широкая действительность, творчество поэта между тем наиболее точно выражает то, что мы подразумеваем под реальностью сегодняшнего дня. Это сопряжение вневременного и актуального может служить основой понимания. Беря в своих рассуждениях исходным пунктом проблему «ограниченности возможностей слова в художественном произведении» и связывая ее с вопросом о доминирующей роли образа в поэзии («поэтический образ,—это сама поэзия»,—утверждает он), он говорит не о вневременном, а об актуальном. Поль ля Кур в своих «Фрагментах» описал явление, суть которого в том, что «живой и яркий образ всегда стремится изолироваться в стихе», что «образ стремится стать самостоятельным произведением, своего рода стихом в стихе», и в этом смысле он не принадлежит поэзии изначально и вечно, а присущ ей лишь на определенных этапах развития. Проблема ограниченности возможностей слова носит не метафизический, как считает доктор Круусе, а исторический

характер. Образ — это индивидуалистский элемент в поэзии, и поэтому в современной поэзии он угрожает поглотить в себе все стихотворение, в то время как у Данте, Расина или Кинго выполняет подчиненную функцию.

Образный язык современной поэзии выражает, видимо, попытку целиком наполнить стихотворение правдой отдельной личности, поскольку истины всеобщие утратили власть над умами. В момент, когда общность распадается, значение образа начинает бурно расширяться, он заполняет все стихотворение и тем самым, в сущности, заслоняет поэта, скрывает его голос. Ведь в конце концов понимание основывается на том, что образ создается не только словом, и если современная поэзия пытается подменить слово образом, то это означает, что она подменяет общность индивидуальностью, которая нема и бессловесна. Многие определяют этот процесс как бегство от ответственности, в то время когда на самом деле он представляет собой возвращение к единственно возможной для нашей культуры, мораль которой распадается, форме ответственности — ответственности художника. Поэтическая мысль индивидуальна, и, чем дальше отстоит писатель от человеческой общности, тем менее всеобщей будет его мысль. Но поэтическая мысль в то же время внушает к себе доверие. Она раскрывает подлинную правду о положении человека, в то время как большинство так называемых общепризнанных для какого-то периода времени истин суть не что иное, как набор пустых умозрительных или сентиментальных постулатов.

Символом и метафорой говорит в современной поэзии не свобода, но надежда. Это песни души, тоскующей в изгнании.

Таким образом, мы можем признать, что необходимо говорить о «современной поэзии», как об особом явлении с его собственными проблемами, которые прежде всего следует рассматривать в их исторической взаимосвязи и только потом в метафизическом плане. В свою очередь исторический подход, понимаемый как исходный пункт анализа, ограниченного в своих возможностях, может привести ко всеобщему метафизическому рассмотрению. По словам д-ра Круусе, сила поэзии коренится в чем-то фундаментальном, неизменном, но современному поэту этого недостаточно, ведь ему в то же время известно, что как человек и художник он принадлежит определенным историческим условиям и зависит от них. Двойственное отношение к современной действительности, которая питает творчество и одновременно ставит какие-то пределы, выразил Оле Вивель в двух строках стихотворения «Не любить друг друга»¹. Он говорит о вере, возрастающей в молчании.

Сперва скупой знак,
данный нам сущим:
камень — звезда — дождь.

¹ Стихотворение из сборника «Под знаком рыбы» (1948).

Ах, как далеки очищающие,
спасительные слова.
Долго еще не прошептать облегченно:
дитя — любимая — брат.

От камня — звезды — дождя к ребенку — любимой — брату долгий путь, который современный человек должен пройти, чтобы вернуться домой, путь от образа к слову, от индивидуализма к человечности, от одиночества к общности. В том, что эта дистанция воспринимается как некий путь, заложено не только признание факта действительности, но и программа. Программа исторического сознания, суть которого в попытке осмыслить нашу действительность конкретно, а не абстрактно. Изображение вместо или, во всяком случае, прежде объяснения — вот метод, которым оно руководствуется; отказываясь от универсальных объяснений, оно в то же время стремится к универсальному изображению. Историческое мышление, таким образом, ограничено временными рамками, оно стремится овладеть целым, но доступна ему лишь часть этого целого. Историческое сознание сродни поэтическому: *я говорю о том, что я вижу, что я знаю, что истинно*, и поэтому в наши дни историческое мышление является в метафизическом плане наиболее приемлемой заменой поэтического творчества. Историческое мышление на самом деле идентично поэтическому, только оперируют они разным материалом. Мыслить исторически означает для поэта быть последовательным, то есть устранять противоречие между разумом и действительностью. Но дилемма исторического мышления заключается в том, что оно порождено необходимостью, это мышление катастрофы, точно так же как символическая поэзия — поэзия катастрофы. Поступки человека всегда абсолютны и требуют абсолютной оценки. Поэтому историческое мышление в силу своей относительности не в состоянии непосредственно разрешить наших моральных проблем.

Создается впечатление, будто современный носитель культуры поставлен перед выбором: либо поступать согласно морали, нормы которой он, в сущности, не может принять всей душой, либо придерживаться утвердившихся в данной конкретной ситуации моральных правил, надеясь с помощью своего поэтического релятивизма обрести цельность личности и тем самым в последней инстанции вернуть себе личную свободу. Этот мучительный выбор между безотчетной неискренностью и моральной безответственностью, видимо, лучше всего проиллюстрировать на примере творчества двух самых значительных современных лириков — Рильке и Элиота.

Поэзию Элиота, особенно крупное его произведение «Бесплодная земля», считают в высшей степени характерной для нашего времени. Его поэтика и эстетика оказали огромное влияние на поэтов младшего поколения, хотя его моральные и религиозные

представления находятся в глубочайшем противоречии с наиболее распространенными духовными течениями нашего времени. Основная эстетическая проблема, по Элиоту, состоит в том, чтобы поэтически изобразить само ощущение времени, то есть самое сознание. Его поэзия — это поэзия сознания, и именно поэтому она возымела значение для его последователей в период, когда само сознание сдерживает нравственное и духовное развитие личности. Не довольствуясь ограниченной и бесстрастной поэтической идиллией, Элиот положил в основу своего творчества сам «разрушающий элемент» современной жизни. И в поэтическом творчестве и в критической программе он до конца использовал метод исторического сознания. Он говорил, что чувство исторического «практически обязательно для каждого, кто хочет оставаться поэтом и по достижении двадцати пяти лет», и в «Бесплодной земле» запечатлел «эпос» исторического. Но в то же время он воспринимает это историческое сознание как разрушающий элемент, как знание без милосердия, как болезнь, от которой нас не спасут ни страх, ни мужество. Понимая, однако, к каким последствиям может привести болезнь, Элиот в то же время не отказывается от сознания, но стремится к сознанию высшему, являющемуся теперь не личностным и относительным, а надличностным и абсолютным. Такую абсолютную истину он обрел в учении англо-католической церкви, веру которой принял в 1927 году. Но, судя по всему, христианство не помогло ему решить свои проблемы, его последующее творчество свидетельствует не о свободе и силе, а о бессилии и душевных муках художника. Разум убежден, воля крепка, но душа противится. В «Пепельной среде» он умоляет «сестру под покрывалом» просить заступиться за «малых детей у ворот, что не хотят удалиться и не умеют молиться», за тех, кто «дрожит, перепуган делами своими, и упорствует в мире, и отрицает в последней пустыне меж скал». Так же как Элюар в стихотворении «Свобода», Элиот заклинает жизнь возвыситься до вершин абстрактной идеи, но его расщепленная личность не может стать цельной под знаком идеи. В вере он не обрел новой творческой силы. Его сугубо личная поэзия также не является проповедью. В то время как мысль заняла уже почетное место в храме, «я» художника все еще обретается у врат его. В стихах говорится о желании и бессилии обрести веру, и душевные муки, следует заметить, порождены не разумом, а тем, что разум утратил господство над личностью. В поэзии Элиота, как мне кажется, поставлен следующий вопрос: зачем отказываться от себя самого, если личность твоя тебе не подвластна, какой смысл сохранять верность себе, если личность твоя не обладает цельностью, являющейся предпосылкой верности?

Достижение такой духовной чистоты и абсолютной цельности составляет суть поэтической программы Рильке. Мы более не наивны, но должны заставить себя быть непосредственными, чтобы найти отклик у тех, кто является таковыми по своей

природе. Чтобы достичь вот этой второй стадии непосредственности, Рильке сознательно отказался от всех чужеродных идей и построил жизнь и творчество на основе поэтической мысли. Вся его жизнь, весь его жизненный опыт стали символом, который он толковал в творчестве, и этот творческий принцип позволил ему в отдельные периоды добиваться исключительных поэтических высот. Достигнув редкого художественного совершенства, он не стал носителем новой морали. Мораль Рильке — это мораль поэтического труда. Она не могла вывести его за рамки исторической ситуации, но только побуждала действовать в соответствии с порожденной этой ситуацией необходимостью, чтобы вообще выжить. Одиночество на практике непременно ведет к изоляции, но изоляция ради жизни — это вынужденная мера самозащиты, к которой прибегает тот, кто не хочет пожертвовать чистотой своего сердца. Дух творчества Рильке не вышел за пределы своего времени, но масштаб его личности и дарования дал основание профанирующему сознанию причислить поэта к лику современных святых.

Если поэт в силу своей искренности отмечает огромную дистанцию между знаком действительности и чистым, освобождающим словом, между индивидуализмом и человечностью, перед ним возникает проблема общественного сознания. Одно дело — признать существование этой проблемы, другое дело — решить ее. Там, где моралист видит пропасть, поэтической мысли открывается путь. Если созидательную силу художника признать критерием решения этой проблемы, то, видимо, исторический подход имеет определенные преимущества перед подходом моральным. Однако многое указывает на то, что решения, к которым приходит мысль, будь они абсолютны или относительны, в состоянии обеспечить лишь преходящий успех. Историческое сознание должно со всей необходимостью привести к катастрофическому сознанию, а с ним нельзя жить вечно. Тогда стоит задать вопрос, не само ли катастрофическое сознание мешает нам совершить единственно необходимое: погибнуть? Не является ли оно последней уловкой, к которой человек прибегает, цепляясь за существование, считая, что познал его до конца, и не имея мужества покончить с ним? Однако историческое сознание обладает тем преимуществом, что является рабочей гипотезой, заключающей в себе свою антитезу, и, кроме того, оно в состоянии поддержать личность в момент предстоящего принятия решения.

IV

Уильям Блейк говорил, что «дорога излишеств приводит к дворцу мудрости»¹, и эта мысль служит утешением подвергаемому нападкам носителю европейской культуры. В своей последней

¹ У. Блейк. Стихи. М., «Прогресс», 1982, с. 358. — Пер. А. Сергеева.

фазе культура осуждена на то, чтобы стать избыточной и тем самым преодолеть самое себя, а по ту сторону культуры ждет мудрость. Для нас это значит, что в сохранении верности своим культурным традициям есть определенный смысл, хотя и кажется, что они заводят нас в тупик. Это значит, что преодоление господства разума, видимо, является задачей прежде всего интеллектуальной.

Последовательно развивая свои собственные традиции, культура оказывается лицом к лицу со своими молчаливыми предпосылками, то есть с ограниченностью человеческих представлений, и тем самым вступает в полосу кризиса. Разум принижен, доверие к нему подорвано, и, таким образом, он утрачивает свою наступательную силу. В попытке сохранить завоеванное ему приходится занять оборону, но уже только для одного предотвращения распада требуется максимум усилий, и эту неблагодарную работу выполняют, повинаясь не вдохновению, но ностальгическому чувству долга. В самом переходе к обороне заложены предпосылки поражения.

Традиция интеллекта — становой хребет нашей культуры, и в самой явной форме эта традиция живет в естественных науках. Возможно, именно здесь ярче всего и проявляется кризис. Естественные науки живут верой в метод и поэтому не имеют особых возможностей скрыть последствия его применения. Научная мысль полагала себя чистой, не имеющей предпосылок и, когда обнаружила их, стала метафизической. Это открылось в спекулятивных системах, таких, как теория относительности и теория атомного ядра. Сомнение в абсолютной пригодности метода, подобно песчинке, проникает в науку, которая облекает сомнение в метафизические теории, чтобы ничто не мешало ее развитию. Если рассматривать проблему психологически, то научная метафизика служит аналогом символизма в поэзии. Но хотя наука продолжает развиваться, словно ничего не случилось, в ее моральном климате произошла заметная перемена. Вполне естественно, что в первую очередь и с наибольшей силой этот перелом происходит в сознании пионеров науки, воодушевленных, по всей вероятности, новой трезвостью, благоговением и уважением, но теперь уже по отношению не к разуму, а к самой жизни. В Дании понимание ограниченности науки, вытекающей из ограниченности человеческих возможностей, наиболее ярко проявилось у таких ученых, как Нильс Бор и Кай Линдстрём Ланг. И напротив, в естественнонаучных кругах менее высокого ранга имеется немало представителей духовенства от науки, во все времена считающих своей наипервейшей задачей утверждать ее приоритет, насколько позволяют это благоприятные обстоятельства и невежество дилетантов.

Развитие так называемых гуманитарных наук, то есть истории и многих родственных ей дисциплин, дает менее ясную картину. Здесь, видимо, безотчетная неискренность вошла в систему в

форме стремления сохранить неопределенность метода, чем легко объяснить необязательность моральных аспектов развития этих наук и тем самым необходимость переоценки самого понятия научности. Те немногие исследователи, которые признали последствия кризиса культуры, пришли к поэтическому описанию истории или к универсальной истории, что является попыткой поставить в центр исторического описания или истолкования человека, а не движущие силы и законы развития. Хотя универсальная история выступает в форме индивидуального, а потому и ограниченного временными рамками знания, она в своей основе призвана решать моральные проблемы. Она предполагает достижение абсолютного знания, безоговорочно признавая момент относительного в любой конкретной ситуации.

Поэт сегодня не может опираться на авторитет науки, так же как на авторитет религии или идеологии. Он не может признать существование какого-либо авторитета, то есть сам становится авторитетом. Можно сказать, что поэт независимо от желания в той или иной степени является наследником духовных традиций Ренессанса. Ведь культура Ренессанса была манифестом свободы, но свободы под знаменем разума. И точно так же, как естественные науки развивают традиции разума, поэзия должна развивать традиции свободы, традиции личности, отбросившей веру в авторитеты. В роли рупора индивидуализма поэзия осознает свою трудную ответственность, и, так как эта задача противоречит самой ее сути, она, подобно естественным наукам, защитит себя, обратившись к метафизике.

С подобной попыткой создать поэтическую метафизику мы встретились недавно во «Фрагментах из дневника» Поля ля Кура. В период, когда действительность угрожает существованию поэзии, ля Кур выдвигает требование поэтического восприятия реальности. В своей сути «Фрагменты» являются исповедью творца и представляют необычайно насыщенное и взволнованное изображение самого творческого процесса. С потрясающей художественной силой Поля ля Кур противопоставляет полноту жизни и безусловное стремление к правде традиционным культурным представлениям и в самом следовании принципу поэтической честности видит возможность освобождения. В то же время он не удовлетворяется изображением «бесконечной слабости», состояния, которого произведение от нас требует, но выходит за рамки описания и становится пророком. Он хочет проанализировать практические следствия этой слабости, довести ее до сознания и уже этим грешит против нее. В момент, когда мы осознаем возможность освобождения, мы сразу же оказываемся защищены от него. Из плана болезненной реальности оно переводится в план метафизический. Источник воздействия художественного произведения находится в нем самом, а не вне его. Мы не можем использовать силу поэзии в интересах культуры, тем самым оплодотворяя ее. Возможно, поэзия открывает врата в действи-

тельность, но в таком случае путь, начинающийся за ними, уводит в сторону. Мы не можем удовлетвориться мыслью об освобождении, так как, исповедуя ее, исключаем возможность освобождения, а обретенную свободу никогда не будет даровано утешение, он не испытывает в нем потребности. Он уже стал другим.

Искать источник воздействия поэзии вне поэтического произведения—значит предать поэзию, заключив союз с разумом. Предполагать, что поэтическое произведение уже своим существованием должно что-то *доказывать*, решать проблему гуманизма и говорить об «умной политике», значит, повторять слова Поля ля Кура из «Фрагментов», «отрицать поэзию, строить воздушные замки». Только поэзия может спасти нас, говорит ля Кур. Но что такое поэзия—не сама ли это действительность, не сама ли жизнь? В таком случае следует задать вопрос: а может ли поэзия привести нас к жизни? Разрушить поэтическое произведение, чтобы освободить поэзию, по выражению Поля ля Кура,—не означает ли это разрушить врата, чтобы иметь возможность пройти через них, или, вернее, не проходить через них?

Произведение свидетельствует нам о продолжении жизни, но и об угрозе, нависшей над нею. В нем не содержится решения проблем, но глубокая и честная их постановка. Мы не знаем, что может нам дать поэзия, мы знаем только, что она никогда не даст ожидаемого от нее. Объясняя поэзию, разум, как и при объяснении жизни и смерти, доводит нас лишь до какого-то предела. Мысль всегда бывает порождена какой-то конкретной ситуацией, ее истоки всегда в прошлом, всегда позади, но поэзия есть то, чего разум охватить не в силах. Представляет она будущее, как утверждает Поль ля Кур, или прошлое, или, может быть, настоящее, знать нам не дано. Мы знаем лишь, что в поэтическом произведении нас всегда ожидает встреча с неизвестным.

Но если мы не можем заранее знать, куда приведет нас поэтическое произведение, зато нет никакого сомнения в том, чего оно от нас требует. Оно требует гибели сознания, а культура и есть сознание. Поэтому между культурой и поэзией существует непримиримая вражда.

Европейской культуре угрожают два явления, ею же самой порожденные: со стороны разума—война и ее орудие—техника, а со стороны чувства—свобода, поэзия, то есть сама угнетенная жизнь. Возможно, чистый индивидуализм в поэзии приведет к тому же результату, что и чистая мысль в науке: новому пониманию собственной ограниченности. Пока еще мы воздерживаемся от крайних выводов, и, видимо, вынуждены это делать. Свободная мысль заняла прочные метафизические позиции, чтобы защитить свою относительность, и в качестве катастрофического сознания культура еще сохраняет, пусть и слабеющую, власть над нами, подобно тому как богатый старец сохраняет власть над собравшимися вокруг его смертного одра наследниками, угрожая лишить их наследства.

В конце концов, вопросы, предъявляемые нам сегодня наукой и поэзией, являются вопросами морали. Создав атомную бомбу, ученые напомнили нам христианскую мудрость, заключенную в известном всем с детства символе — древе познания *добра и зла*, а поэзия научила нас, что индивидуализм не служит делу освобождения человека, но является орудием подавления и принижения личности. Этим знанием обладают, естественно, не только поклонники поэзии. Об этом свидетельствуют все отчаянные попытки современного человека создать новую общность или же вернуться к общности старой — к христианству.

Но в недрах известных нам форм общности существовала иная общность, основывавшаяся на жизненном опыте и человечности народа. Из этого источника духовного и биологического развития культура черпала жизненную силу, однако тот же источник питал и мятежных бунтарей, поэтов и мыслителей, возвещавших гибель культуры. Когда дух народа осознаёт себя, наступит последняя фаза борьбы: культура бросит в бой свои последние, скрытые резервы.

Помимо науки и поэзии, которые лишь тонкой, прозрачной тканью отделены от загадки жизни, существует еще и общество, цивилизованный человек в его повседневности. Цивилизацию можно назвать администратором культуры. Она распоряжается материальными ценностями, завоеванными в результате духовного развития общества, и если это развитие прекратится, то ценности рано или поздно будут растрчены. В предчувствии этого цивилизация стала расчетливой и аккуратной. Она не может позволить себе тратить средства попусту, и вряд ли у нее достаточно времени, чтобы дожидаться полученных в лабораториях результатов. Если раньше ученый или поэт были пионерами, то теперь они превращаются в узников. То, что прежде было излишеством, теперь стало печальной необходимостью, и это приводит к глубоким конфликтам между обществом и представителями культуры. Свобода науки и искусства находится сегодня под угрозой во всех индустриально развитых странах, независимо от того, господствует в них частный капитал или государственный капитализм, но, разумеется, опасность наиболее велика там, где власть капитала эффективнее. С полным основанием общество боится и науки, и искусства. В них живет тоска по свободе, которая невозможна в рамках культуры. *Свобода* человека является предпосылкой истинной общности. Общность нельзя сконструировать, ее можно только пережить. Ее нельзя создать, к ней мы должны вернуться. Метафизическое значение поэзии состоит в том, что она может указать нам путь к обретению «я» и тем самым к первой фазе свободы. Второй же фазой свободы будет преодоление этого «я», что вряд ли может иметь место в рамках поэтического произведения. Последнее не является действием, оно представляет собой созерцательную форму жизни; оно обладает своей завершенностью, но эта завершенность также

имеет цену. И все же поэтическое произведение представляется нам крайней формой сохранения нашей жизни, последней хрупкой защитой против «бесконечной слабости». Таким образом, поэзия, видимо, является последним из возможных прибежищ, и мы едва ли знаем, следует нам больше любить ее или страшиться.

V

Современный человек осознал преходящий характер представлений о существовании и теперь в нерешительности стоит на краю земли, и если мы оглянемся назад, то увидим, что эти представления лежат перед нами, словно выжженная равнина, жизнь на которой более невозможна. Перед нами возвышается отвесная, необозримая скалистая стена, абсолютное, непреодолимое — сама жизнь. Вильгельм Грёнбек изобразил эту ситуацию в стихотворении о короле Хаддинге.

Где кончается дорога, возвышается стена,
гладкая, зеркальная, увидел Хаддинг в ней
свое дрожащее отражение,
как если б он в бою узрел его
в щите врага,
следа глазами за движеньем вражеской руки.
Стена в длину
лишь несколько шагов, но край ее
соприкасался с краем света.

Женщина, приведшая Хаддинга к этой стене, не знала дороги дальше, но, когда Хаддинг в нерешительности застыл на месте, она взяла петуха, свернула ему голову и бросила через стену. И вот она стоит с поднятой рукой, и до них из-за стены доносится крик петуха. Но время еще не настало.

Усни, Хаддинг, пусть петух еще попоет,
склони голову мне на колени и отдохни,
настанет твой час, и петух запоет для тебя.
За стеной твоего дома петух поет,
он поет для умерших мужчин,
в доме богов поет золотой петух,
король Хаддинг.

Никому не известно, когда пробьет его час, и, пока мы, замерев, ожидаем перед стеной, жизнь продолжается. Это человеческий или моральный аспект кризиса культуры и, возможно, даже ответ на его загадку.

Если писатель с особой силой выражает в литературе последствия кризиса культуры, как, например, Мартин А. Хансен или Оле Сарвиг, он больше не может занимать выжидательную позицию. В своих последних книгах оба вышеназванных писателя ставят проблему ожидания. Сарвиг — в поэме «Драма начинается» из сборника «Человек», а Мартин А. Хансен — в больших статьях о

Йоргене Нильсене и о молодой лирике в «Мыслях в трубе», и он же подробно исследует эту проблему в статье «Нерасходящиеся круги», в которой противопоставляет дух культуры действительности периода оккупации. Он показывает столкновение двух миров, которым нечего сказать друг другу: мира пассивного, где все относительно, и мира активного, где все приобретает новые, абсолютные значения.

Творчество лишь одного поэта новейшего времени — Мортена Нильсена — представляется полностью соответствующим этому миру абсолютного. В его поэзии кризис культуры изображается не в понятиях или, вернее, переводится из плана исторического в план морального сознания, теряет черты мировой катастрофы, превращаясь в проблему личной вины. У Мортена Нильсена мы также не находим примеров использования метафор и символов, столь характерного для других поэтов нашего времени. Он творит не образами, но словом, и слово приходит к нему и не обманывает его. И мы не можем удержаться от вопроса: а что же обеспечило ему это особое положение, эту огромную свободу и уверенность в поэзии? И тогда неизбежно мы сделаем следующее наблюдение: Мортен Нильсен в отличие от большинства своих современников обладает верой, понятой не как постулат мысли или чувства, но как следствие пережитой действительности — жизненного опыта. Мортен Нильсен верит в смерть. Смерть для него абсолютная достоверность, и это сообщает его творчеству силу, трезвость и теплоту. Смерть не терпит отсрочки. Там, где она близка, временные меры не действительны, ожидание бесполезно. И тогда в движении мгновенно приводятся все жизненные силы. Каким образом Мортен Нильсен пришел к этой вере, нам неизвестно. Недостаточно в качестве предпосылки сослаться только на период оккупации, когда мы так близко ощущали присутствие смерти, поскольку смерть не есть внешнее уничтожение и холодный страх, но внутренняя достоверность. Об этом рассказывают самые глубокие стихи Мортена Нильсена. Смерть — это опыт, а опыт всегда досаждаёт мысли — он всегда трансцендентен. И в этой истинно психологической трансцендентности художественное произведение, видимо, вновь обретает свободу и чистоту. В трансцендентности преодолевается индивидуализм.

Возможно, творчество Мортена Нильсена может служить нам примером того, что же это означает — со всей серьезностью принять на себя катастрофу, не умозрительно, а как лично пережитую действительность. Тогда и будет понятно, почему именно он сумел тепло и человечно решить загадку ожидания:

Как сладко и покойно ожиданье,
И пусть неволя, смерть грозят тебе,
Кто был в рядах защитников, тот знает:
Нет поражения полного в борьбе.¹

1949

¹ Заключительные строки стихотворения «Тот же мотив» из сборника «Воины без оружия» (1943).

Рассуждая о ясном и темном в литературе, мы немногого добьемся, если не примем во внимание культурную ситуацию в целом, а сделав это, без всякого сомнения, придем к выводу, что наша культура переживает кризис. Разговоры о кризисе культуры отнюдь не новы, мы говорили о нем всегда, сколько я себя помню, мы, так сказать, выросли на этих разговорах. Временные его рамки в точности соответствуют периоду войн и крупных социальных перемен, пережитому нами. Все в мире находится в развитии, в том числе и культура.

Кризис, по-моему, начался в период первой мировой войны, хотя, разумеется, первые его признаки проявились значительно раньше. Жизнь до 1914 года воспринималась современниками как прекрасная идиллия. Существовала светлая вера, что прогресс, несмотря ни на что, продолжается и новые войны невозможны, ведь они просто-напросто противоречат человеческому разуму, а мир можно изменить мирным путем, с помощью бюллетеней для голосования. Эта буржуазная вера в прогресс, роковым образом заразившая немецкую, а через нее и скандинавскую социал-демократию, представляется нам сегодня в высшей степени наивной. Выстрел в Сараево положил конец иллюзиям. Человечество не дождалось мира и социальной гармонии, вместо этого на него обрушился кровавый кошмар мировой войны. Война повлияла на развитие культуры и литературы. Первые послевоенные произведения датской литературы были по-своему анархистскими, в них царила атмосфера отчаянно-мрачного прославления жизни. Звучали такие нотки: после нас хоть потоп! уйдем в себя! давайте наслаждаться, пока живем! Большинство этих произведений сегодня воспринимается как пустые побрякушки, лишь один писатель не остановился в своем развитии и стал крупным лириком, это Том Кристенсен.

На смену финансовому буму и махинациям на военных поставках пришли депрессия, банкротства, биржевой крах. В литературе зазвучали религиозные мотивы. Видимо, именно тогда дьявол проник в монастырь. Некоторые, возможно, еще помнят вызвавшую споры книгу Хельге Роде «Среди зеленых деревьев», положившую начало процессу, который деятели церкви в те времена называли религиозным ренессансом. Был ли это ренессанс или что-то другое, неизвестно, несомненно одно: невесть откуда взявшаяся святость буржуазии являлась признаком кризиса. Прежний мир привычных представлений был разрушен, и буржуазия пыталась отыскать в прошлом ценности, за которые можно было бы ухватиться.

Ужасы первой мировой войны, безусловно, потрясли носителей буржуазной культуры, но я не уверен, что вторая мировая

война оказала на них такое же воздействие. Ибо в период между войнами мы пережили страшные вещи: итальянский фашизм, гражданскую войну в Испании, Гитлера, концентрационные лагеря и преследование евреев. Вторая мировая война не вызвала краха идеалов буржуазного гуманизма, поскольку таковых вообще уже не было и их существование представлялось столь же невероятным, как радуга в метель.

В период между войнами культурная жизнь также переживала очевидный кризис. Этот кризис в тех же самых формах продолжается до сих пор, и именно он послужил причиной того, что неясность изложения в литературе принимает все более широкий характер. Темное в литературе, о чем щебечут не успевшие еще опериться молодые поэты, на самом деле уходит корнями во времена юности или детства их отцов. Мы живем, как известно, в период смены эпох, когда происходит ломка основ общества и существования культуры. Фундамент капиталистической системы дал трещину, почти половина человечества находится на пути к социализму, народы угнетенных колоний в той или иной мере начинают борьбу за освобождение, так называемые отсталые нации не желают больше наслаждаться своим первобытным состоянием. Даже в идиллической Кении Карен Бликсен мирные туземцы стали проявлять нехорошие наклонности и резать глотки деятельным джентльменам, а также леди и баронессам с замашками феодалов, соблаговоливших взять на себя заботу о земле местного населения, заключив последнее в резервации. Пока еще пытаются погасить волну возмущения с помощью обещаний и подавить восстания с помощью оружия. Но вряд ли такие попытки будут иметь успех в будущем. Многолетняя стойкая борьба китайского народа за свободу многому научила нас. И главное, многим важным вещам она научила цветные народы.

Кто-нибудь, возможно, скажет, что сейчас, когда мы находимся в Ляйре, этом прекрасном уголке датской природы, не стоит говорить о таких далеких от нас проблемах, ибо разве имеет к нам отношение происходящее за пределами Дании. Имеет, ведь наша земля круглая, и нелегко сказать, где начало и где конец того, что на ней происходит. Вкладывая средства в развитие индийской текстильной промышленности, можно вызвать кризис текстильной промышленности в Англии, а это в свою очередь так повлияет на рынок нашего экспорта, что скажется на сельском хозяйстве Дании. Нельзя воспрепятствовать влиянию, которое развитие мировой экономики и культуры оказывает на жизнь нашей страны — точно так же Кнуд Великий не мог запретить морю затоплять датские берега.

Таким образом, кризис культуры, который, по мнению современных писателей, был выявлен ими, чувство страха, воодушевляющее их и вынуждающее укрываться в поэтических башнях из слоновой кости или искать укрытия от непогоды в склепах — ибо монастырских келий в нашей стране нет, — не является новым

феноменом и носит не локальный, а общеевропейский характер. Он связан с глобальными процессами, происходящими в мире. Старая утонченная буржуазная культура идет навстречу своей гибели, что давно уже предвидел Томас Манн. У нее нет больше духовного пространства, нет, по выражению Софуса Клауссена, зеленых пастбищ. Мир наш сейчас стремительно развивается, колоссальные массы людей приходят в движение, и тем самым радикально меняются условия существования культуры. В этом мы, собственно, и видим причину того, что в произведениях молодых буржуазных писателей царят отчаяние и пресыщенность жизнью: они ищут убежища в мистике и мраке, не решаясь обратить взор к фактам социальной действительности. Темный смысл и формальный изыск губят современную литературу.

Культура, которую мы — в самых общих чертах — называем западноевропейской, связана с совершенно определенными, ныне изменившимися условиями существования. Говоря грубо, но четко, общественное развитие вступило в такую фазу, когда остаются лишь две возможности: империализм, который — нравится это или нет — вынужден применять фашистские методы, и социализм, который рано или поздно отменит капиталистические производственные отношения. Этот процесс все более отчетливо начинает проявляться и в духовной сфере.

С одной стороны, мы переживаем постоянно усиливающуюся механизацию и индустриализацию духовной жизни человека. Возьмем Америку с ее бестселлерами, комиксами, иллюстрированными журнальчиками, кино, телевидением, контролем комиссии Маккарти над культурной жизнью. Вся эта американизация культуры, естественно, в существенной степени беспокоит западноевропейского буржуазного интеллигента. Он мечется меж двух огней. Поскольку, с другой стороны, ему угрожают социализм и коллективизм, он опасается, что новые формы социального уклада в Советском Союзе, Китае, странах народной демократии послужат причиной регламентации культуры, так сказать, наденут на нее смирительную рубашку.

Полагаясь на свой опыт, могу сказать, что нет людей, в такой же мере отличающихся стереотипом мышления, как буржуазные интеллектуалы, хотя они-то как раз и кричат обычно о своем критическом и непредвзятом ко всему отношении. Боюсь, что рекламируемое свободное и критическое отношение в большинстве случаев основывается отчасти на старой, академической традиции, предписывающей истинному интеллектуалу воспринимать жизнь в известной степени патетически, и, может быть, в еще большей степени объясняется страхом связать себя обязательствами, что, в конце концов, таит в себе риск. Если же говорить о регламентации, то вряд ли сыщется что-либо более регламентированное, нежели мышление буржуазных интеллигентов. Это, мне кажется, относится и к небольшой кучке интеллектуалов, называющих себя писателями.

Большинство из них, испытав на себе пресс буржуазной системы образования, утратили не только почву под ногами, но и способность рассуждать здраво. Их пугают американизация существования, которую они понимают и потому боятся, и социализм, которого они не понимают и потому боятся еще больше. В отчаянии они ищут точку опоры, ударяются в религиозную мистику, экзистенциализм, поэтический эскапизм. Да что там, недавно Олдос Хаксли произвел научный эксперимент, показавшийся ему настолько значительным, что на его основе он написал диссертацию. Он принял вещество мескалин, и у него возникло совершенно новое ощущение бытия. Возможно, химия и окажется тем средством, которое спасет буржуазную культуру.

Ведь нельзя, как заметил однажды Бьёрнсон, потребовать от стола стать шкафом, и не стоит упрекать буржуазных писателей в буржуазности, даже реакционности, если они сами осознают направленность своего творчества и не пытаются замаскироваться под революционеров с помощью формальных ухищрений. Ленин сказал однажды: «В каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую»¹

Здесь Ленин указывает на самое главное. В классовом обществе всегда существуют две культуры. Даже в самые мрачные времена угнетенный рабочий люд имел собственную литературу, хотя, очевидно, господствующему классу удавалось навязать народу ту форму культуры, которую угнетатели считали для него подходящей. Возьмем, например, целый ряд сказок, в которых открыто проявляются черты пролетарской литературы. Литература рабов и угнетенных крестьян была нелегальной, даже Х. К. Андерсен вынужден был прибегнуть к форме сказок, чтобы основной смысл можно было, так сказать, прочесть между строк.

Существуют писатели-новаторы, экспериментаторы, неясность произведений которых лишь относительна. Давайте вспомним Софуса Клауссена. Современникам его творчество казалось темным, непонятным, но вряд ли многие разделяют такую точку зрения сегодня. Напротив, в его творчестве мощно бьют ясные, чистые источники, и наши юные любители темного в литературе не могут причислить его к своему лагерю. Потому что религиозная мистика была ему чужда, он обладал ясным, здоровым крестьянским умом, и из него не сделать мистика от литературы.

Думаю, литература начинается с жизненного материала, и, мне кажется, материал сам потребует от писателя соответствующей формы. Но следует заметить, что в то время, когда классовые противоречия обострены, когда идеи противопоставлены друг

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, с. 121—122.

другу, как Восток Западу—хотя истинная линия фронта не совпадает с географическими границами, а существует в сфере социального и духовного,—*действительность стала опасной*. Она словно начинена взрывчаткой, и поэтому осторожные натуры не решаются приблизиться к этой действительности, где все бродит и кипит, а ищут убежища в иллюзорном мире мистики или более или менее осознанного формализма.

Если литература непонятна людям, они от нее отвернутся, ибо какая польза от того, что нельзя понять. Если хочешь говорить с людьми, следует использовать их язык и бесполезно требовать, чтобы они, мучаясь, пытались понять язык искусственный, усложненный. И если литература должна решать стоящую перед ней задачу, ей следует заниматься проблемами действительно человеческими, а не псевдопроблемами. Но пусть писатели ради всего святого не забывают, что литература есть искусство, пусть в ней сохранится свободное, творческое начало, которое и составляет ее суть.

Давайте—раз уж мы с вами датчане—хранить верность нашей датской традиции, не замыкаясь, однако, только в ее рамках. Давайте не забывать ту линию, что от Хольберга через Эвальда, Эленшлегера, Багтесена, Бликера, Х. К. Андерсена ведет к нашей современной литературе. Давайте прежде всего помнить о своем времени, о его проблемах и пафосе, но пусть нас вдохновляет дух истинного гуманизма, который великий норвежец Нурдаль Григ с исключительной силой выразил в программных строках о настоящей культуре:

О, как богат наш мир,
Нами взлелеянный!
Бедность, нужда и смерть
Будут развеяны.
Испепелит врага
Луч созидания.
Солнце, культура, хлеб—
Всех достояние!¹

1954

ФЛЕММИНГ АНДЕРСЕН

**Я ПИШУ КНИГИ И
ЛЮБЛЮ МЫТЬ ПОСУДУ**

Я начал писать, когда в начале семидесятых годов обучался профессии учителя. Учебные пособия и книги были попросту очень плохие. В них не говорилось ни о собственных проблемах детей, ни об общественных отношениях

¹ Из стихотворения «Молодежи».— Пер. Л. Гинзбурга.

в целом, а те из них, в которых затрагивались эти проблемы, были слишком скучны.

Тогда я принялся за работу, взяв в качестве образца творчество шведского писателя Свена Вернстрёма. Я читал свои наброски ученикам и позволил им быть судьями. А они требовали в первую очередь увлекательности и остроты сюжета, которые необходимы для того, чтобы сделать содержание доступным и привлечь читателя, а это одна из труднейших задач. Я пытаюсь избежать увлекательности ради увлекательности, но все же риск этого не мал в том случае, когда острота ограничивается лишь сюжетом. Интереснее писать о внутренней привлекательности героев, о тех конфликтах, которые они переживают и в которые они вовлечены. Это надолго захватывает читателя.

Первая моя книга 1974 года «Уличная борьба» снова оказалась в центре внимания несколько лет тому назад, когда бывший тогда бургомистром Баллерупа Кай Бурххарт потребовал изъять ее из всех библиотек коммуны. «Опасная социалистическая пропаганда»,—сказал он, однако эта затея с чисткой ему не удалась.

На создание «Уличной борьбы» меня вдохновил бунт молодежи и кампания, развернутая с целью улучшения условий жизни детей в городе. Группа детей и подростков начинает борьбу и сражается за площадку для игр в своем квартале. Это им удастся. Силы добра торжествуют над денежными мешками, и дети получают свою площадку.

Я пишу не ради чистого искусства. Книги должны быть легки для чтения и доступны, а не тяжеловесны. Они должны повествовать о той действительности, в которой мы живем.

В центре внимания моих первых книг стояли конфликты общественного характера, в которых были прямо замешаны дети и подростки. В более поздних книгах появляются их домашние и повседневные заботы и конфликты.

Книги написаны на основе впечатлений собственной жизни, а книги о подростках в значительной степени автобиографичны. Мне с трудом удастся выдумывать. Лучше всего я пишу о тех людях, которых знаю, и о ходе событий, которые произошли в действительности. Иначе все это выглядело бы надуманным.

Я сам вырос в рабочей семье в квартале Тройборг в городе Орхусе, и описание конфликтов в данной среде дается мне легко. То же самое касается и языка, так как он мне близок. Поэтому у меня не уходит много времени на его шлифовку. Нет, более интересно работать над проблемным материалом. Какой жанр выбрать для того, чтобы наилучшим способом выразить определенную проблему?

Сейчас мне кажется, что интереснее всего писать о проблемах, которые являлись или являются моими собственными, потому что они в значительной степени всеобщие и не высосаны из пальца. Рассказ о моем собственном опыте, вынесенном из юношеских конфликтов, может способствовать их разрешению, а также, как

я надеюсь, борьбе за лучшую жизнь и в зрелые годы.

Меня как писателя мучает совесть, что я недостаточно много работаю. Поэтому приятно заняться конкретной работой, при которой быстро получаешь результаты; мне, например, нравится мыть посуду.

Наряду с писательской деятельностью я являюсь членом организации «Писатели за мир». В Орхусе рабочая группа этой организации связана с организацией «Работники культуры за мир», и одной из задач работы группы является вовлечение писателей в борьбу за мир.

Борьба за мир, а также мое содействие политической деятельности Компартии Дании являются логическим продолжением моей работы писателя.

Я пишу не для развлечения, а для отображения реальной действительности, для того, чтобы мы могли понять и изменить ее. И в этой работе я принимаю активное участие.

1984

НУРДАЛЬ ГРИГ

РЕЧЬ НА СЪЕЗДЕ ПИСАТЕЛЕЙ

Писатель-антифашист, приехавший из своей мирной нейтральной страны в борющуюся Испанию, ощущает потребность испытать себя и подвергнуть испытанию свое творчество. Чувство стыда охватывает его от сознания собственного бездействия.

Он видит людей в окопах, которые отдают все свои силы борьбе, которые живут в мире, где обыденностью являются и подвиг и смерть. И он не может избавиться от мысли, что позорно избежал опасности, не рисковал своей жизнью и творчеством.

В Испании он постоянно будет испытывать то же, что он наверняка испытывал и ранее,— чувство горечи, укоры совести, что его вклад в борьбу должен был бы быть бесконечно больше и действеннее.

То, что он увидит здесь, станет кровоточащей раной на его совести. И если он не направит все свои силы на борьбу с фашизмом, то будет испытывать постоянное чувство, что предал этих людей, чей героизм вызвал у него и его нейтральной страны такой восторг, и он ощутит себя дезертиром с испанского фронта.

Это наше почетное право называть товарищами и братьями тех, кому мы — прогрессивные писатели — должны помогать на пути к победе. Наше творчество должно стать действенным, таким, каким оно стало у писателей Испании или в созидательной советской литературе. Слово должно стать действием.

Слова должны дать борцам веру и посеять сомнения среди фашистов: слово может приблизить победу над фашизмом.

Да, такова действенность слова, и этому мы должны научиться, мы — западноевропейские демократы.

Слово должно нести в себе заряд действия, не только быть предпосылкой, не только выражать что-то, но и непосредственно служить тем, к кому оно обращено. Мы, писатели-антифашисты, живущие в демократических государствах, осознаем или по крайней мере должны осознавать, что наши слова не доходят до тех, к кому они обращены.

Мастер стремится выбрать самый лучший материал для своей работы. Делаем ли мы это, обращаясь к той части населения нашей страны, в которой таятся наибольшие возможности и перспективы, то есть к народным массам?

Увы, нет.

То, что интересует нас, писателей-антифашистов, можно сформулировать следующим образом: дошло ли наше слово до рабочих, моряков, нашло ли оно к ним дорогу? Факты говорят о том, что — нет.

Моряки — это лучшая часть нашего пролетариата, им присуще глубокое чувство солидарности, с героической самоотверженностью они помогают неизвестным товарищам, попавшим в беду во время шторма. Но мера необходимой солидарности с далекими товарищами в беде в государстве, которому угрожает тоталитарный режим, еще не осуществлена. Буржуазный эстет возразит: «Подобный вопрос уместно поднимать на съезде работников транспорта, а не на писательской встрече». Но мы смотрим дальше: мы держим в поле зрения наши интересы и нашу борьбу в целом. Для нас важно, чтобы мы были услышаны рабочей массой. Мы должны суметь говорить с ними на их языке. Мы должны сделать так, чтобы они немедленно проявили свою солидарность.

Мы должны найти слова, способные породить действие. В этом состоит наш долг и обязанность. Я привлек внимание присутствующих к этому частному конкретному вопросу потому, что съезд как раз и занят рассмотрением конкретных вопросов.

Другие писатели с более сильной волей и более широким опытом борьбы смогут поставить другие вопросы.

Здесь, в Испании, наше пламенное желание принять участие в антифашистской борьбе, находит конкретное поле деятельности и обретет новую силу.

**Исследование понятия в
историко-философском плане**

В течение последних двух тысячелетий ключевым словом в эстетике Европы было слово «подражание»: задача искусства отображать, подражать или, как снисходительно выразился Пер Лагерквист, делать «оттиски» природы. Понятие «подражание» идет от Аристотеля. Тем не менее оно пережило Ренессанс, будучи вновь сформулированным одной из самых влиятельных литературных школ в Европе — школой классицизма, нашло законченное выражение в одном из ответвлений эстетической теории натурализма во второй половине прошлого века. В сегодняшних дискуссиях о современном искусстве это понятие почти не употребляется.

Для современного художника принцип «подражания» будет значительно ограничивать его возможности. «Натуралисты изображали не мир, они изображали его копию», — пишет Стейн Мехрен. Таким образом, он не только задумывается над тем, как относится к художникам, копирующим действительность, когда сейчас можно с гораздо меньшими усилиями создавать прекрасные фотографии, — он ставит также вопрос о роли художника в другом аспекте: имеет ли смысл искусство, которое всего-навсего фиксирует то, что мы привыкли видеть. Платон довел эту точку зрения до логического конца, когда, несмотря на свои личные художественные пристрастия, в конце концов вообще исключил искусство (читай — подражательное искусство) из поля своего зрения. Что делать с копией копии действительности, которая в соответствии с Платоном является миром идей? Разве не будет тем самым эта копия отражением отражения, ошибочно истолкованной, обесцвеченной и превращенной в банальность? Может ли такое искусство приблизить человека к смыслу его существования? Платон отвечал на этот вопрос отрицательно, несмотря на то что в то время греческая скульптура, например, переживала период расцвета.

Давайте будем рассматривать эти историко-философские курсы только в качестве напоминания о том, что дискуссии о сущности искусства ведутся не впервые и что в прошлом представления по своей сути не всегда настолько уж отличались от наших, как это нам порой кажется. Сегодня мы стоим лицом к лицу с искусством, которое отрицает требование правдоподобия, которое стремится к восприятию действительности в другом аспекте. Так как лучшего слова не найдено, современное искусство называют «модернистским». Как выражение его нельзя считать удовлетворительным потому, что от него «веет дамской шляпкой и прошлогодними газетами» (Йорген Сонне), — оно усердно критиковалось мясниками, фабрикантами пластмассовых

изделий и редакторами отделов культуры, выступавших общим консервативным фронтом. Этот факт нашел отражение в книгах, газетных колонках и письмах. Цель данной статьи — определить, что же, в конце концов, представляет собой модернизм, или что мне кажется естественным вкладывать в это понятие.

Модернизм не является новым в том смысле, что он якобы не опирается ни на какую традицию прошлого, он не является новым, «модерным» в том понимании, что другие художники в другие времена в других странах не создавали свои произведения, исходя из тех же самых принципов. Через сто лет после того, как импрессионисты создали свои первые произведения, закономерно осознавать, что современное искусство основано на ином восприятии действительности, чем то, которое в течение определенного времени было господствующим в западной культуре. И в этом причина, почему модернизм может служить объектом ненависти, хотя причина эта неосновательна. Ведь только те люди, которые обеими руками держатся за свое привычное представление о мире, могут категорически уклоняться от любой попытки понять новое искусство, проникнуть в его суть. Эрлинг Кристи пишет: «Поэзия не является имитацией реальности или каким-то истолкованием ее. Поэзия сама по себе еще в большей степени реальность. Она воплощает в себе стремление отодвинуть в сторону занавес обыденности и выставить на обозрение действие «защитного механизма», с помощью которого наше сознание соприкасается с «действительностью». Хорошее произведение — это сгусток реальности, который взрывается в сознании читателя». Эти слова имеют силу закона для всей эстетики модернизма, не только для поэзии. К сожалению, это не мешает не только респектабельному буржуа, смотрящему телевизор за послеобеденным кофе, но также и художникам, связанным другой эстетической традицией, замуроваться в ней, искать подтверждения своим взглядам, вместо того чтобы исключить из игры «защитный механизм».

Что же такое традиция модернизма? Прежде всего, он пишет свою собственную, достаточно глубоко прослеживающуюся линию внутри новой европейской истории искусств. Эта традиция простирается не только ко времени начала первой мировой войны, но и, по меньшей мере применительно к лирике и живописи, чуть ли не к середине прошлого столетия, имеет и иные глубокие корни в других художественных традициях. «Несомненно, что одним из самых замечательных достижений современного искусства является то, что оно открыло свою связь с примитивным искусством», — написал Пер Лагерквист в своем прекрасном эссе «Искусство слова и изобразительное искусство» (1913). И далее: «Стремление к художественному творчеству должно, безусловно, рассматриваться не как достижение культуры, а как неотъемлемая духовная потребность человека. На ранней стадии она проявляется во всей ее первозданной необузданной силе, эти формы первозданного искусства должны представлять большой

интерес для современного художника, который стремится разрушить чисто внешнее, призрачное, чтобы в соответствии с побуждениями и желанием подойти к исконному, первоначальному». Вот почему современное искусство так мало ограничено национальными рамками и в большей степени направлено против условностей, чем на утверждение принципа исключительности. Его питает примитивная общечеловеческая форма языка, которая стоит ближе к детскому языку, чем к языку взрослых, перегруженному различного рода клише. Он стоит ближе к языку эскимосов и бушменов, чем к языку большинства норвежских классиков. «Это вполне закономерно,— пишет Юхан Борген.— И корни этого процесса можно найти в искусстве всех времен. Всегда существовали творцы, которых можно назвать энтузиастами абсурдного в искусстве по отношению к тем, кто вкладывал все свое чувство, талант, профессиональное умение в изображение чисто внешнего, призрачного».

Приближаемся ли мы теперь к водоразделу между понятием традиционного и современного модернистского искусства?

Прежде всего, не может быть и речи о прогрессе в искусстве. Противоестественная вера в прогресс является одним из самых сомнительных понятий, которые духовная история Европы когда-либо выдвигала, и оно не имеет ничего общего с искусством. Именно в эстетике модернизма идет речь о новом типе восприятия действительности. Искусство, основанное на принципе сходства, рассматривается как исчерпавшее свои возможности, мертвое, его можно определить как иллюзорное, призрачное, не приносящее нам ничего нового в нашем отношении к миру. (Оно могло бы удовлетворительно функционировать в другом культурном контексте, но такого другого контекста сейчас не существует.)

Что же до других аспектов, то можно говорить о том, что центр тяжести в искусстве переместился с внешнего плана на внутренний: задача художника не описывать, запечатлевать объективно существующую действительность, а, исходя из своей собственной художественной вселенной, вступать в отношения с этой действительностью, создавая чисто субъективное искусство. (Здесь можно подметить очень интересную историко-философскую параллель: современная атомная физика с ее обостренным вниманием к проблематике понятия восприятия и ее «релятивистской» трактовкой действительности в противоположность ньютоновской физике с ее верой в абсолютные универсальные законы и ее «натуралистической» трактовкой действительности.)

Это не означает, что искусство непременно должно стать абстрактным и, следовательно, по мнению Ортеги-и-Гасета, «отдалиться от человеческого». Но оно должно удалиться от «слишком человеческого»: ординарного, стандартизированного, «хорошей» истории, идиллии, болтовни, пустой мечтательности. Величайшие из представителей современного искусства — от Эдварда Мунка и

Винсента Ван Гога до Поля Клее и Асгера Йорна — использовали в качестве материала для творчества условные элементы обывденного наряду с безусловными, с «человеческими» формами обывденного. Художниками-модернистами их делает то, что они не рассматривают действительность как нечто раз и навсегда заданное. Цветовая гамма мира существует для них только после очищения от шлака обывденности в кислоте художественного сознания, когда импровизация и фантазия создают предпосылки для точности и концентрированного языкового выражения. Это соображение приводит нас к третьему пункту, которого мы касаемся в этом выступлении, завершающем дискуссию об эстетике модернизма. Искусство всегда выступает как нечто конкретизирующее, интенсифицирующее наше восприятие действительности. Современное искусство позволяет в еще большей степени самому читателю и зрителю участвовать в творческом процессе. То время, когда художник был учителем, властителем дум, давно прошло. Писатель как бы ощупью идет вперед, он так же, как и другие, ничего не знает, а если у него и есть, что проповедовать, то здесь надо поставить несколько вопросительных знаков. «Чем больше историй, тем больше вопросительных знаков» — вот заключительный вывод, который можно сделать из позднего творчества Макса Фриша. Читателя стараются сделать соавтором, сопереживателем — если он таким не окажется, тогда он не будет в состоянии и понять, о чем идет речь...

«Они лгут, эти скульптуры из музеев, эти чопорные фигуры с пустыми глазами, — пишет Жан Поль Сартр в своем комментарии к творчеству Альберто Джакометти. — Мертвый человек на мертвой лошади не имеет и наполовину сходства с живым. Эти руки, которые делают вид, что могут двигаться, парящие наполовину в воздухе на своих железных основаниях, эти застывшие формы, этот зритель, загипнотизированный поверхностным сходством, которое он видит в материале, уродливо имитирующем движение, тепло, жизнь. Нужно начать все сначала, на голом месте. Конечно, после трех тысячелетий существования искусства Джакометти с его современными задачами не способен обогатить музеи своими творениями; его цель была доказать, что существование скульптуры как вида искусства возможно. Чтобы подтвердить это, необходимо было создать скульптурные произведения, и Джакометти сделал это, подобно Диогену, продемонстрировавшему движение на примере своей собственной ходьбы, доказавшему в споре с Парменидом и Зеноном свою правоту. Нужно преодолевать границы привычного и стараться понять, чего мы можем достичь. Если же это не удастся, тогда будет невозможно решить, означает ли это поражение скульптора или скульптуры как таковой в целом. Но после нас придут другие и начнут все сначала, поставив перед собой ту же цель».

(К решению проблемы)

Традиционный роман, вероятно, более, чем какой-либо другой литературный жанр, непосредственно связан с определенной общественной структурой и мировоззрением. Он является продуктом буржуазного общества, которое возникло вместе с индустриализацией, и его сторонники дали в романе блистательное выражение идеологии этого общества. Ограниченность романа в том, что его функция теряет смысл, как только меняется общественная структура или когда индивидуальное жизненное восприятие писателя качественно отличается от общественного. Лучше всего это видно при изучении великих произведений Достоевского. В них налицо разорванность формы.

Призрачные образы Достоевского — создания такого высокого искусства, какого традиционный роман не знал. Его художественные достижения огромны, книги, художественная ткань которых представляет сочетание гениального повествовательного искусства и увлекательных диалогов, нелегко заключить в какие-либо условные рамки.

Приблизительно около 1910 года отдельные писатели начали экспериментировать в области романной формы. Буржуазное общество с его раз и навсегда установленной концепцией человека, с его прямолинейной верой в разум и прогресс перестало существовать для них. Там, где другие видели разум и порядок, они видели только иррациональное и хаос. И стало ясно, что традиционный роман изжил себя. История европейского и американского романа в XX веке — это история его кризиса, история отчаянных попыток экспериментирования, с тем чтобы найти адекватные формы выражения. Достаточно назвать имена Кафки, Пруста, Джойса, Фолкнера, Роб-Грийе, Беккета, Дос Пассоса для того, чтобы стала ясна широта и многообразие попыток свести счеты с традиционным буржуазным романом.

В Норвегии таких попыток предпринималось мало. В 20—30-е годы, в то время как их европейские и американские коллеги совершали революционный переворот в области формы, норвежские писатели продолжали создавать социально-психологические романы.

Были, конечно, созданы хорошие, даже блистательные произведения, но сегодняшняя атмосфера провинциализма, господствующая в норвежской прозе и делающая ее слепой к тому потрясающему, что происходит в других странах, просто поразительна. Лично мне кажется непонятным, что здесь, у нас, никто до сих пор не высказал своего критического отношения к традиционной романной форме, не подумал дать анализ той формы, которую мы выбираем для самовыражения. Ни один из

норвежских прозаиков не пытался испытать себя в области новой романной формы. Если бы это произошло, норвежская проза была бы сегодня совершенно иной.

Для меня представляется само собой разумеющимся, что нужно знать как можно больше о том, чем занимаешься. Если ты хочешь выразить себя в прозе, ты должен знать пределы ее возможностей. Нужно приблизиться к великим современным мастерам романа и его исследователям и попытаться проникнуть в их творческую лабораторию. Для норвежского прозаика, четко осознающего тот факт, что он живет в XX столетии и что в этом столетии происходит качественный разрыв с прошлым, закономерно стремиться к контакту с европейским и американским романом. Очень многое проясняет знакомство со специфическим в своей сути французским модернизмом. Погружаясь в произведения Роб-Грийе, Бютора, Сартра, Камю, Беккета, вдумываясь в философские построения, лежащие в их основе, осознавая всю привлекательность их метафизических предпосылок и той формы, которую они избрали, норвежский прозаик тем не менее быстро начинает понимать, что принять это невозможно ни с какой точки зрения.

У французской и норвежской культуры разные корни, пути развития и вехи. У французов давняя литературная традиция. Они высоко образованны, если говорить об интеллекте. А мы нет. Барокко, классицизм для нас только слова, а не какие-либо реальные понятия... Мы, норвежцы, плохо понимаем французскую культуру, но в то же время испытываем необходимость обратиться к современному французскому роману, желая поучиться. А чтобы это не привело к некритическому усвоению отдельных интеллектуальных посылок, нам в качестве противовеса необходима крепкая опора на свою собственную норвежскую традицию. В общепринятом буржуазном романе, которого больше нет, как бы ни упорствовали многие, ее проследить невозможно. Наше отрицательное отношение к французскому модернизму свидетельствует только о том, что у нас, как у северного народа, есть своя индивидуальность. Вопрос в том, как нам отразить ее, найти в нашем литературном прошлом ее истоки. Когда мы обнаружим и засвидетельствуем это, тогда соприкосновение с современной модернистской литературой может стать плодотворным.

Проблема, которую я здесь пытаюсь наметить и с достаточной дерзостью выдвинуть в качестве неотложной для всех молодых норвежских прозаиков, состоит в следующем: каким образом норвежская проза должна войти в состав европейской, сохранив при этом свое своеобразие? Или, иными словами: каким должен быть норвежский модернизм?

Минуя XIX столетие и обращаясь к более отдаленному прош-

лomu, мы погружаемся в стихию народной поэзии: саги, сказки, песни. К ней-то мы и должны обратиться. Я глубоко убежден, что поворот к прошлому и глубокое погружение в нашу народную поэзию может дать норвежской прозе силу, которую сейчас трудно предугадать. Смелый выбор тем, искусство импровизации и уверенность в себе — все это ей может дать встреча с традицией. Французы накрепко привязаны к своей литературной традиции — во французской литературе нет новатора, который не испытывал бы чувства благодарности к культурным традициям своей страны — в этом залог их уверенности в себе. У нас нет такой характерной литературной традиции и нет такого отношения к ней. Но у нас есть нечто другое — оригинальная народная поэзия, от которой мы еще не отделились окончательно.

Все эти рассуждения не новы. В разные времена наши поэты черпали вдохновение в народных сказках: Ибсен («Пер Гюнт»), Бьёрнсон (стиль крестьянских повестей), Кинк (он как никто другой и стоит к нам ближе других, да и связан с народной поэзией именно в том аспекте, который должен вдохновить нас). Можно назвать и другие имена, но нам необходимо осуществить связь с народной поэзией принципиально новым образом. Прежде чем разъяснить сущность нового подхода, следует отметить некоторые моменты соотношенности романа XIX века и современного романа под углом зрения, заключенным между осями достоверного и значимого. Ведь для буржуазного романа достоверность происходящего есть абсолютное требование. Все описания в романе должны находиться под контролем соотношенности с существующей хорошо известной реальностью. Описывая какую-то личность, автор всегда задумывался над тем, а встречаются ли такие типы в реальной жизни, к описанию среды он подходил непременно с точки зрения господствующего взгляда на мир. В результате создавались бесформенные романы, представляющие собой кучу многочисленных подробностей, смысл которых — «оживить» повествование, то есть сделать его правдоподобным. Далее: сущность такого романа, составляют три элемента, слабо связанные между собой: среда, характер, действие. Некоторые писатели могут быть названы хорошими описателями среды, но поверхностными создателями характеров, и наоборот. Ход событий может характеризоваться как напряженный или статичный. Это вполне закономерно, когда существуешь в надежном спокойном мире, статичной вселенной, где у всех предметов есть свои установленные места и функции. В надежном мире — среди обитой плюшем мебели и портретов предков, если описание касается среды героев, их прошлого и в какой-то мере нравов. О внутренней духовной структуре персонажей в таком романе не говорится ничего, его герои являются для писателя миром совершенно автономным, они сами разъясняют свою сущность — с помощью писателя, всеведущего, снисходительно рассказывающего о самом себе, о том, какое участие он принимает в

развитии действия. Действие всегда тем или иным образом связано с персонажами, пусть и не каким-то определенным образом, оно является звеном, о котором можно судить с точки зрения содержания.

В современном «значимом» романе требование соответствия объективной реальности отсутствует. К «значимому» роману требование достоверности неприменимо. Произведение может быть правдоподобным, а может и не быть таковым, это не играет никакой роли. На место этого приходит требование значимости. Если, например, в книге упоминается стул, значит, этот «стул» включает в себе структурообразующую функцию, значение этого слова намеренно реализуется в художественном произведении как целостности. Это означает, что сами по себе, в отдельности среда, действие, характер перестают существовать. Теперь создается целостность, отдельные части которой имеют смысл только внутри нее, и, если какой-то отдельный элемент неудачен, распадается все целое. Если подвергается критике описание среды, лишенной как бы внутреннего авторского чувства, тогда и характеры оказываются лишенными духовной сути, действие растянуто, герои неинтересны и т. д. Это происходит потому, что в таком произведении жизнь не представляет собой картину объективной статичной вселенной. Она, напротив, находится в постоянном движении, и не потому, что на переднем плане интерес к субъективному, а потому, что действие не является самостоятельным, саморазвивающимся элементом, жизнь начинает проявляться только в ее соотносительности с субъективной, изменяющейся вселенной. Вот такую «значимую» прозу представляют большинство модернистских произведений.

Если мы будем рассматривать народные сказки, имея в виду различие между «значимой» и «достоверной» прозой, то увидим, что с правдоподобной прозой они не связаны и не имеют ничего общего. Представляется более естественным соотнести их со «значимой», то есть современной, прозой. Может показаться, что в этом заключено противоречие, поскольку именно оно явилось предпосылкой изменения подхода к жизни и мирозерцанию в связи с кризисом буржуазной культуры. И если этого не происходит, то потому, что мы еще не коснулись связи современного романа с мифом.

В конечном счете требование правдоподобия, выдвигаемое буржуазным романом, есть не что иное, как модификация известного взгляда на искусство, как на подражание, неважно — античным образцам или природе. В своей крайней форме таким искусством является натурализм, который идет от фотографического воспроизведения внешнего, объективного мира. Таким образом, толкование художественного произведения отчасти можно считать заключенным как бы в себе самом. В «значимом» прозаическом тексте весь смысл художественного произведения заключен в самом произведении, вся сущность как бы находится

внутри него. Как только искусство порывает с требованиями вероятности, правдоподобия, сходства, а тем самым и необходимости безличного комментария, оно начинает расширять свои горизонты. Становится доступной такая огромная область человеческого существования, как сны. Вместе с другими важными элементами человеческого существования они начинают органически составлять значимое единое целое. Сны—это та часть человеческого опыта, которая невероятна в своей сути, одновременно они «значимы» по своей природе. Здесь все происходит согласно внутренним закономерностям, ничто не случайно, по большей части нереально. Символика сновидений в основном носит частный характер, и художественному творчеству, которое во многом основывается на образах сновидений, грозит опасность замкнуться в самом себе, в символах, которые понятны лишь поэту, сновидцу.

Но наряду с частным характером снов есть в них и общечеловеческое: в общих картинах, структуре символов и действия. Эти общечеловеческие черты можно рассматривать в тесной связи с мифами. На вопрос, каким иным способом художественное творчество может осуществить свою коммуникативную функцию, вряд ли можно найти лучший ответ, нежели указав на эту тесную связь частного и общечеловеческого. Или если поставить вопрос ребром: если не признавать, что сны носят мифологический характер, то непонятно, каким образом возможна коммуникативная функция художественного творчества? Я не считаю, что только сны порождают мифологические картины. И в обычной работе фантазия способна порождать картины и структуры мифологического характера. Но чем ярче ощущаешь роль снов, тем более свободными и менее связанными с условностями будут откровения собственной фантазии. Из этого становится ясным, как требование достоверности и пренебрежение к значению внутреннего содержания снов ослабляет возможности фантазии и искусства импровизации в плане мифотворчества. Здесь я пытаюсь нащупать, каким образом норвежская проза, освобожденная от требования правдоподобия, более плодотворно осуществит встречу с мифологической литературной традицией, то есть народной поэзией и особенно народной сказкой.

Чтобы лучше разъяснить, в чем сущность нового отношения к традиции, нужно охарактеризовать его оригинальность. Европейские писатели прошлого столетия постоянно использовали греческую мифологию. Они, как правило, брали ее героев и заставляли их чувствовать себя как дома в обстановке, хорошо знакомой писателю, однако единственное, что оставалось от мифологии,—это имена. Такой подход неоригинален, и если эти образы иногда обретали большой смысл, то это была скорее случайность, нежели результат намеченной цели. Для нас погружение в мифологическую стихию—это обращение к скандинавской мифологии. Мы считаем, что наш ангажированный подход к снам,

которые идут из самых глубин нашего существа и обращены к самому сокровенному в нас, является тем кладезем фантазии, благодаря которому мы можем проникать в мифическую суть вещей. Приближать к себе народную поэзию, но не для того, чтобы заимствовать ее картины, а чтобы черпать из тех же глубин.

В конечном счете это тот процесс познания, который должен изменить наше отношение к миру и самим себе.

1966

ЮХАН БОРГЕН

ЧТО ЗНАЧИТ БЫТЬ ПИСАТЕЛЕМ

Быть писателем — это поверять свою душу людям. Существуют, конечно, и другие формы письменной деятельности, связанные с изложением мыслей. Они могут касаться чего угодно — науки, техники, ремесла, философии, политики, религии. Что касается трех последних, мы можем говорить об определенной тенденции в изложении. Так возникает агитация, проповедь. Таким же образом возникают и смешанные формы изложения. Они могут легко трансформироваться в то, что мы называем художественным произведением. Не всегда просто разграничить между собой эти понятия. В наше время все мы, кто связан с художественной литературой, не очень-то любим это слово. Уж очень напыщенно оно звучит. Гораздо охотнее мы говорим «изысканная литература». Термин, который также нельзя считать особенно удачным.

Ведь «изысканная литература» — это отнюдь не то, к чему мы стремимся прежде всего. Правда, в большинстве случаев люди понимают, что именно мы подразумеваем, употребляя это слово. Что же мы под ним понимаем? Ну, кроме всего прочего, речь идет о «воссоздании». А это связано с понятием *фантазии*. А что же такое, собственно говоря, фантазия? Многим кажется, что это понятие как бы парит в безвоздушном пространстве. Но это отнюдь не так. Фантазия всегда основана на опыте, наблюдении. Скажем так, фантазия есть инструмент, уловитель опыта. Она направляет наши мысли в нужную сторону. Просто мы не всегда достаточно представляем роль того или иного впечатления из пережитого ранее. (Хотя некоторые впечатления прошлого всегда с нами.) Мне кажется, например, что большинство хорошо помнит свой первый школьный день или день, когда научились плавать. И еще первую любовь. Но даже в отношении этих значительных событий нельзя утверждать, что мы помним о них абсолютно все. Из моего первого школьного дня мне прежде всего вспоминается запах ранца, которые тогда носили. От него пахло скотным двором или конюшней, наверное, запах шел от кожи, из которой был сделан ранец. Поэтому запах лошади навсегда остался

связанным для меня с первым школьным днем. Я отчетливо *вижу* классную комнату, в памяти всплывают лица, голоса, буквы на доске, уши товарища, которого звали Рейдар. А при имени Рейдар мне приходят на память другие имена, лица, голоса. В меня врывается поток впечатлений. Я вспоминаю синюю обложку учебника географии и одновременно драку между мальчиком Кнотом и другим мальчиком, которого звали Кристиан. Мне больше нравился Кнут, я был с ним заодно. И в моих воспоминаниях победителем оказывается Кнут.

И вот теперь я стал писателем. А все потому, что запомнил запах лошади. Я уверен, что каждый переживал нечто подобное. Каждый является поэтом в том смысле, что у него возникают мысли по поводу каких-то ассоциаций. Эти мысли дают толчок новым мыслям, которые оплодотворяют фантазию.

В некоторых случаях мы прекрасно осознаем, что наши воспоминания сопряжены с причудливой игрой воображения. Иногда наши воспоминания воспроизводятся как безусловная правда, а иногда как осознанный вымысел. Но если эта «ложь», этот «вымысел» принимают форму, которая делает их такими же законченными, как и то, что мы называем правдой, то тогда они могут стать тем, что мы называем художественным произведением. Теперь я отношусь с уважением к тому, что я здесь назвал «ложью», так как она может быть более истинной, нежели сухая, голая правда, послужившая основой... Я уже говорил, что фантазия не представляет собой нечто парящее в безвоздушном пространстве, а имеет свои корни в испытанном, пережитом. Все это так, только мы не всегда осознаем сущность наших собственных впечатлений. На это есть две причины. Одна из них в том, что наши впечатления были вытеснены в самый момент их возникновения. Эти впечатления оттеснились, сместились в сторону, их хотели забыть, и у этого могли быть разные причины. Их мы не будем касаться. Другая причина та, что происшедшее имело место на очень ранней стадии нашей жизни (ну, например, уже в зародышевом состоянии), и это не дает оснований для запоминания в обычном понимании. Слово «память» я заменил бы словом «воспоминание». Оно звучит старомодно, но оно более истинно. То, что происходит в момент поэтического творчества, — это фрагмент воспоминаний из скрытого в настоящий момент слоя воспоминаний. Это происходит за секунду или долю секунды. Все мы переживаем подобное. Это то, что как бы проходит через нас и — исчезает. Некоторые называют это *вдохновением* — неплохое слово. Вы, молодежь, ведь тоже переживаете подобное времянами. Вы редко говорите об этом. Вам это кажется, вероятно, витанием в облаках. Но это не просто витание в облаках. Здесь я обращаюсь к вам с советом задержать это настроение, поддаться ему. В считанные секунды вдохновения вы становитесь поэтами. И вот подумайте, а что, если такие мгновения будут повторяться все чаще и чаще в жизни. Одна из целей поэта — запечатлеть или

воспроизвести такие мгновения, и поэтому я говорю: «Пробудитесь». С тем чтобы убежать от того, что мы называем действительностью?

Как раз наоборот. Чтобы запечатлеть действительность в ярких, истинных картинах.

Разумеется, не все способны стать профессиональными поэтами. Но мы должны извлечь из моментов вдохновения пользу, тем более что в наше время трудно сказать, где проходит граница между явно полезным и тем, что некоторое время спустя может оказаться вредным. (Я имею в виду, например, экологический кризис, о котором вы все, естественно, знаете, а если не знаете—спросите у учителей, учителя не всегда дураки.)

Если же вы в недоумении, спросите меня, для чего все это художественное творчество вообще нужно, и я отвечу: чтобы активизировать человека, стимулировать его способности, фантазию и тем самым сделать более полноценной дарованную ему жизнь. Ведь художественное произведение—это сообщение, автор доверяет тебе свое самое сокровенное, как я уже здесь говорил. Сокровенное—повторяю еще раз. Ты можешь сделать с этим произведением все, что захочешь. Отвернуться от него, плюнуть на него, если считаешь, что имеешь на это право. Или принять его, принять хотя бы на секунду. Вот тогда между нами завяжется разговор. А ведь это, собственно, именно то, к чему мы, писатели, стремимся.

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

**В. ВУЛФ
Т. С. ЭЛИОТ
О. ХАКСЛИ
ДЖ. ГОЛСУОРСИ
ДЖ. КОРНФОРД
Р. ФОКС
ДЖ. ОЛДРИДЖ**

ВИРДЖИНИЯ ВУЛФ

СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА

Делая любой, даже самый беглый и вольный, обзор современной художественной прозы, нельзя не заметить, что современная практика искусства является до некоторой степени улучшенным вариантом старой. Можно сказать, что с помощью простых средств и материалов Филдинг писал хорошо; Джейн Остин еще лучше, но сравните их возможности с нашими! Слов нет, их шедевры поразительно просты. Аналогия между литературным процессом и процессом, к примеру, создания автомобиля едва ли выдержит сравнение.

Только вряд ли по истечении столетий, научившись создавать машины, мы столь же преуспели в создании литературных произведений. Мы не стали писать лучше; единственное, чего мы достигли,—так это научились двигаться то в одном, то в другом направлении, так, чтобы круговая тенденция была обозрима даже с высоты птичьего полета. Вряд ли нужно говорить, что мы для себя даже не требуем, хотя бы на мгновение, места на этой выгодной для наблюдения позиции. На ровном месте, в толпе, ослепленные пылью, мы с завистью будем оборачиваться к тем счастливым воинам, чья битва выиграна и чьи успехи столь очевидны, что мы едва удержимся от того, чтобы не повторить: для них битва была менее жестокой, чем для нас. Однако это решать историку литературы—он должен определить, находимся ли мы в начале, середине или в конце великого этапа развития художественной прозы, а нам внизу на ровном месте мало что заметно. Мы только знаем, что испытали и чувство благодарности, и чувство вражды, что иные пути вели к земле обетованной, иные к забвению и пустыне, и потому, может быть, стоит попытаться подвести итоги. Спор наш пойдет не с классиками;

если мы говорим о несогласии с м-ром Уэллсом, м-ром Беннеттом и м-ром Голсуорси, так это частично потому, что сам факт их существования во плоти обрекает их произведения на живые обыденные недостатки, которые побуждают обращаться с ними с той вольностью, на которую мы способны. Но верно также и то, что мы благодарны им за множество достоинств. Мы сохраняем нашу безусловную благодарность м-ру Харди, м-ру Конраду и в меньшей мере м-ру Хадсону за «Пурпурную землю», «Зеленые усадьбы» и «Далеко и давно». М-р Уэллс, м-р Беннетт и м-р Голсуорси, породив столько надежд, столь быстро их развеяли, что наша благодарность в основном свелась к благодарности за показ того, что они смогли бы сделать, но не сделали, и того, чего мы, конечно, не смогли, да и не хотели бы делать. Одной фразой невозможно выразить всех огорчений и обвинений, которые возникают в связи с их колоссальным трудом, обладающим многочисленными достоинствами и недостатками. Будь мы в силах выразить наше мнение об этих трех писателях одним словом, мы назвали бы их материалистами. Именно потому, что их интересует не душа, а плоть, они разочаровали нас, оставив у нас впечатление, что, чем скорее английская художественная проза отвернется от них, насколько возможно вежливо, и проследует хотя бы на край света, тем лучше для души. Естественно, что одним словом нельзя поразить сразу три различные цели. В случае с м-ром Уэллсом оно наверняка в цель не попадет. Но даже в этом случае оно укажет нашему сознанию на фатальный сплав чистоты выражения и комка глины в его таланте. М-р Беннетт, пожалуй, наихудший из трех преступников, поскольку он намного превосходит других мастерством. Он способен сделать книгу так хорошо и основательно, что даже самым взыскательным критикам будет трудно увидеть в его искусстве какие-либо швы и изъяны, через которые пробивается гниль. Ни сквозняка в оконных рамах, ни ветра, дующего сквозь щели пола. И все же вдруг жизнь откажется от подобного приюта? Можно сказать, что именно этот риск уже преодолел создатель «Сказки старых жен», Джорджа Кэннона, Эдвина Клейхенгера и множества других персонажей. Его персонажи живут среди поразительных богатств, вопрос лишь в том, как они живут и для чего. Все чаще, как нам кажется, они покидают свои благоустроенные виллы в Пяти Городах, чтобы провести время в мягких железнодорожных вагонах первого класса, нажимают бесчисленное множество кнопок и звонков, а судьба, навстречу которой они движутся с такой роскошью, все более напоминает вечное блаженство, доступное лишь в лучшем отеле Брайтона. Вряд ли можно назвать м-ра Уэллса материалистом за то, что он придает особое значение фактуре материала. Его ум — слишком щедрый в своих симпатиях, чтобы позволить себе тратить много времени на создание громоздких и основательных предметов. Он — материалист от чистого сердца, взваливший на свои плечи работу, непосильную разве что государственным чиновникам, в избытке

своих идей и фактов едва ли имеющий возможность все реализовать, забывающий о грубости и непристойности созданных им человеческих существ, а также о том, что более разрушительной критикой и на небе, и на земле будет та, которая обитает среди его Джоанн и Питеров. Разве неполноценность их натур не дискредитирует те институты и идеалы, которыми их щедро наделил писатель? И хотя мы уважаем честность и гуманность м-ра Голсуорси, вряд ли мы найдем то, что ищем, на страницах его произведений. Прикрепляя общий ярлычок на все книги, написанные материалистами, мы имеем в виду только то, что они пишут о предметах неважных, что они расходуют свое незаурядное мастерство и прилежание, пытаясь сделать тривиальное и преходящее истинным и вечным.

Нужно признаться, мы требовательны, более того, нам будет трудно оправдать наше недовольство объяснением, что именно заставляет нас быть требовательными. В разное время наш вопрос звучит по-разному, но он возникает всякий раз, как мы откладываем прочитанный роман, глубоко вздохнув: «А стоило ли его читать? В чем вообще его смысл?» Можно ли это объяснить теми небольшими отклонениями, которые время от времени допускает человеческий дух, и из-за которых м-р Беннетт, обладая великолепным аппаратом для уловления жизни, промахивается на дюйм или два? Жизнь ускользает, и, может быть, без нее нет ничего стоящего. Признание неясности заставляет нас использовать эту фигуру, но мы едва ли поправим дело, говоря, как это склонны делать критики, о реальности. Признавая неясность как недостаток, которым страдает вся литературная критика, вообразим на какой-то момент, что форме самой модной художественной прозы часто недостает того, что мы ищем. Назовем ли мы это жизнью, духом, истиной или реальностью, но это нечто существенное развивается, движется вперед и отказывается от тех художественных одежд, которые мы ей уготовили. Тем не менее мы продолжаем настойчиво, сознательно создавать главу за главой по модели, которая все более и более перестает быть похожей на ту, которая существовала в нашем сознании. Огромный труд, обеспечивающий основательность, верность жизни в рассказе, не просто выброшен на ветер, но ошибочен, способствует затемнению и усложнению замысла. Кажется, автора удерживает не собственная свободная воля, но некий могущественный и бессовестный тиран, который его порабощает, заставляя создавать комедию, трагедию, описывать любовь, поддерживать занимательность, цементируя все в единое целое столь безупречно, что, если бы все персонажи вдруг ожили, они оказались бы до последней пуговицы одетыми по самой последней моде. Тирану подчиняются; роман сделан по форме. Но иногда, с течением времени, все чаще мы испытываем мимолетное сомнение, нечто вроде спазма протеста,—по мере того как страницы заполняются обычным способом. Похоже ли это на жизнь? Должны ли романы быть такими?

Посмотрите вокруг, и увидите, что подлинная жизнь далека от той, с которой ее сравнивают. Исследуйте, например, обычное сознание в течение обычного дня. Сознание воспринимает мириады впечатлений—бесхитростных, фантастических, мимолетных, запечатленных с остротой стали. Они повсюду проникают в сознание непрекращающимся потоком бесчисленных атомов, оседая, принимают форму жизни понедельника или вторника, акцент может переместиться—важный момент скажется не здесь, а там; потому-то, если бы писатель был свободным человеком, а не рабом, если бы он мог описывать все то, что выбирает, а не то, что должен, если бы он мог опереться в своей работе на чувство, а не на условность, тогда не было бы ни сюжета, ни комедии, ни трагедии, ни любовного конфликта, ни катастрофы в принятом смысле слова и, может быть, ни одна пуговица не была бы пришита так, как это делают портные с Бонд-стрит. Жизнь—это не серия симметрично расположенных светильников, а светящийся ореол, полупрозрачная оболочка, окружающая нас с момента зарождения сознания до его угасания. Не является ли все же задачей романиста передать более верно и точно этот неизвестный, меняющийся и неуловимый дух, каким бы сложным он ни был? Мы не надеемся только на мужество и искренность, мы полагаем, что подлинный материал романа немного отличен от того, каким сила привычки заставила нас его себе представить.

Во всяком случае, именно в этом мы ищем определение качеству, которое отличает творчество нескольких молодых авторов, среди которых самый примечательный м-р Джойс, от творчества их предшественников. Они пытаются приблизиться к жизни и сохранить более искренне и точно то, что интересует их и движет ими; чтобы делать это, они должны отказаться от большинства условностей, которых обычно придерживаются романисты. Давайте заметим, как, в каком порядке оседают в нашем сознании атомы, давайте обозначим рисунок, который фиксирует в нашем сознании каждый случай, каким бы бессвязным и непоследовательным он нам ни казался. Давайте не принимать без доказательств, что жизнь существует более полно в том, что обычно мыслится как большее, а не как меньшее. Всякий, кто читал «Портрет художника в юности» или, что обещает быть еще более интересным, «Улисса», печатающегося в данный момент в «Литтл ревью», рискнет приписать теорию такого рода Джойсу. С нашей стороны, поскольку речь идет о фрагменте, это скорее возможно, но не обязательно; и вопрос заключается не в том, что вообще было его намерением, а в том, что оно было искренним, и, безусловно, важен результат независимо от того, судим ли мы о нем как о трудном и неприятном или нет. В отличие от тех, кого мы называли материалистами, м-р Джойс—спиритуалист, его интересует мерцание внутреннего огня, вспышками озаряющего наше сознание, чтобы запечатлеть их, он с совершенным мужеством

пренебрегает всем, что кажется ему побочным, случайным, будь то вероятность, последовательность аргументации или любой из других способов, которые были призваны поддерживать воображение у поколения читателей и к которым прибегали, чтобы изобразить то, что нельзя увидеть или потрогать. Сцена на кладбище, например, со всем своим блеском, грязью, непоследовательностью, внезапными вспышками значительности, без сомнения, так близко подошла к живому уму, что уже при первом чтении трудно не объявить это произведение шедевром. Если мы хотим найти здесь жизнь, то мы, без сомнения, находим ее. Конечно, мы обнаружим свою беспомощность, пытаясь сформулировать то, что нам еще хотелось найти здесь, и поэтому такое оригинальное произведение не найдет себе равных, будь то «Мэр Кэстербриджа» или «Юность». Они неудачны из-за сравнительной бедности писательского сознания, поэтому можно упомянуть их и на этом поставить точку. Но возможно пойти несколько дальше — могли бы мы соотнести ощущение пребывания в светлой, но узкой комнате, в которую нас заперли, ограничив наши движения, вместо того чтобы дать простор и свободу, с некоторым ограничением, навязанным как методом, так и сознанием? Разве метод сдерживает творческие силы? Разве не благодаря методу мы чувствуем себя веселыми и великодушными, но сосредоточенными в самих себе, в своем «я», которое, несмотря на свою восприимчивость, не способно что-либо охватить или создать вне или помимо себя? Разве акцент падает, может быть, дидактически, на непристойности, чтобы способствовать усилению чувства неловкости и отчужденности? Или, может быть, в любой попытке соригинальничать для современников гораздо легче почувствовать, чего не хватает, чем назвать то, что дается? В любом случае нельзя стоять в стороне, исследуя «методы». Любой метод правилен, всякий метод верен, если он выражает то, что мы хотим выразить как писатели, и подводит нас ближе к намерениям автора, когда мы являемся читателями. Достоинство этого метода состоит в том, чтобы приблизить нас к тому, что мы привыкли называть жизнью. Разве чтение того же «Улисса» не показывает, насколько жизнь исключается из произведения или вовсе не замечается автором, и разве не шокировало нас начало «Тристрама Шенди» или «Пенденниса», а ведь благодаря им мы убеждены, что важны и значительны и другие аспекты жизни.

Однако проблема для романиста как в настоящем, так, мы полагаем, и в прошлом — изобретение способа остаться свободным, чтобы записать то, что будет выбрано им из жизни. Он должен иметь мужество сказать, что его интересует не «это», а «то», и только «то» может лечь в основу его произведения. Для модернистов представляет особый интерес «то», расположенное в подсознании, в труднодоступных глубинах психологии. Акцент сразу же перемещается на «то», чего прежде совсем не замечали,

становится необходимым другой рисунок; нам его трудно схватить, нашим предшественникам он был вовсе недоступен. Никто другой, как современник, никто, может быть, кроме русского, не почувствовал бы интереса к ситуации, которую Чехов сделал основой своего рассказа «Гусев». Несколько больных солдат лежат на корабле, увозящем их в Россию. Нам даются обрывки их разговоров и мыслей, один из них умирает, его уносят, некоторое время разговор продолжается, затем умирает сам Гусев, и его, как «морковь или редьку», выбрасывают за борт. Акцент падает на такие неожиданные места, что порой кажется, что его вообще нет, а потом, когда глаза привыкают к сумеркам и различают очертания предметов в пространстве, мы начинаем понимать, насколько совершенен рассказ, как точно и верно в соответствии со своим видением Чехов выбрал одно, другое, третье, собрал их в единое целое, чтобы создать нечто новое. Невозможно сказать «это комично» или «это трагично», так же как нельзя с полной уверенностью утверждать (поскольку нас учили, что короткие рассказы должны быть короткими и компактными), является ли это произведение, столь расплывчатое и незаконченное, вообще коротким рассказом.

Самые элементарные замечания о современной художественной прозе вряд ли могут обойтись без упоминания о русском влиянии, и можно рискнуть, заявив, что писать о художественной прозе, не учитывая русской, значит попусту тратить время. Если мы хотим понять человеческую душу и сердце, где еще мы найдем их изображенными с такой глубиной? Если нас тошнит от собственного материализма, то самые скромные русские романисты обладают естественным уважением к человеческому духу. «Научись, заставь себя приблизиться к людям. Но пусть эта близость истекает не от разума, ибо это легко, а от сердца, от любви к этим людям». В каждом великом русском писателе мы различаем черты святого, поскольку сочувствие к страданиям других, любовь к ним ведут их к цели, достойной самых утонченных требований духа, составляющих святость. Именно святость в них заставляет нас ощутить наше безверие и обыденность и делает многие известные романы мелкими и пустыми. Заключение русского ума, столь всеобъемлющие, исполненные сострадания, неизбежно имеют привкус исключительной грусти. Более точно можно сказать о неспособности русского ума делать какие-либо заключения. Именно ощущение, что нет ответа на вопросы, которые жизнь ставит один за другим, и что история заканчивается в безнадежной вопросительной интонации, наполняет нас глубоким и, в конце концов, может быть, обидным отчаянием. Возможно, они и правы: разумеется, они видят больше, чем мы, и при этом без сложных помех, свойственных нашему видению. Но возможно, мы видим нечто ускользающее от них; тогда почему голос протеста должен смешиваться с печалью? Наш голос протеста—это голос другой, древней цивилизации, которая, ка-

жется, воспитала в нас скорее инстинкт наслаждения и борьбы, чем страдания и понимания. Английская художественная проза от Стерна до Мередита свидетельствует о нашем прирожденном восхищении юмором и комедией, красотой Земли, активностью интеллекта и великолепием плоти. Но любые выводы, которые мы можем сделать из сравнения двух литератур, столь далеко отстоящих друг от друга, бесполезны, разве что они наполняют нас видением безграничных возможностей искусства, напоминают нам, как беспределен горизонт и что ни «метод», ни опыт, даже самый широкий, не запрещены, запрещены лишь фальшь и претенциозность. Нет какого-то подлинного материала для литературы, все является материалом для нее—каждая мысль, каждое качество духа и ума,—ничто из воспринятого не может быть не ко времени. Представим себе, что искусство художественной литературы вдруг ожило и оказалось среди нас, ведь оно непременно заставит нас как сокрушить его, так и любить и почитать, только таким образом оно вечно обновляется и утверждает свое господство.

1919

ТОМАС СТЕРНЗ ЭЛИОТ

ТРАДИЦИЯ И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ТАЛАНТ

I

В английской критике мы редко говорим о традиции, хотя иногда, с сожалением указывая на ее отсутствие, и употребляем это слово. Мы не можем сослаться на «определенную традицию» или «какую-то традицию», в лучшем случае мы употребляем соответствующее прилагательное, говоря о том, что такая-то поэзия «традиционна» или даже «слишком традиционна». В печати это слово встречается редко и исключительно в высказываниях критического характера. Если же оно носит оттенок одобрения, то лишь применительно к археологическим работам, без удобной ссылки на археологию это слово едва ли приемлемо для слуха англичан.

И конечно же, вряд ли мы к нему прибегнем, если решим по достоинству оценить здравствующих или ушедших писателей. Каждая нация, каждая раса обладает не только творческим, но и критическим складом ума, она более терпима к недостаткам и ограниченности в области критики, чем в сфере творчества. Мы знаем (или считаем, что знаем) из огромного количества критических работ, появившихся на французском языке, критический метод или подход французов. И мы приходим только к одному выводу (такие уж мы несведущие люди), что французы «более

критичны», чем мы, а иногда даже кичимся подобным утверждением, словно французы менее непосредственны. Возможно, так оно и есть. Но нам следовало бы напомнить себе, что критика так же необходима, как дыхание, и что мы должны быть не менее самокритичны и обязаны уметь не хуже французов выражать в критических работах все то, о чем думаем, читая книгу, и те чувства, которые при этом испытываем. При этом выявляется следующий факт: наша тенденция акцентировать внимание, когда мы восхваляем поэта, на тех аспектах его творчества, где он меньше всего напоминает кого-то другого. В этих аспектах или разделах его работы мы якобы находим то индивидуальное, что является отличительной чертой художника и составляет его суть. Мы с удовольствием останавливаемся на отличии поэта от его предшественников, в особенности от непосредственных предшественников, пытаемся найти и выделить в его творчестве то, что доставляло бы нам радость и наслаждение. В то же время если мы подойдем к поэту без предубеждения, то нередко обнаружим, что не только лучшие, но и наиболее оригинальные части его произведения составляет то, что уже обессмертило имена поэтов ушедших, его предшественников. И я имею в виду не период восприимчивого ученичества, а возраст вполне зрелый.

Если бы традиция заключалась лишь в передаче опыта одного поколения другому, в слепом и робком подражании его успехам, то можно было бы со всей определенностью сказать, что такую «традицию» не стоит и развивать. Мы видели, что многие подобные течения исчезали, как вода уходит в песок. Новизна лучше повторения. Значение и понятие традиции намного шире. Ее нельзя унаследовать, и, если вы хотите приобщиться к ней, вы обязаны много потрудиться. Прежде всего она предполагает чувство истории, которое, можно сказать, необходимо каждому, кто решил оставаться поэтом и после двадцати пяти лет. Чувство истории предполагает осознание минувшего по отношению не только к прошлому, но и к настоящему. Оно обязывает человека писать не только с точки зрения представителя своего поколения, но и с ощущением того, что вся европейская литература, начиная с Гомера и включая всю национальную литературу, существует как бы одновременно и составляет один временной ряд. Именно это чувство истории, которое является чувством вневременного и вместе с тем преходящего, и вневременного и преходящего в совокупности, делает писателя традиционным. И вместе с тем это заставляет писателя наиболее остро осознать свое место во времени и свою современность.

Ни один поэт, ни один художник, представляющий свой вид искусства, взятый сам по себе, не исчерпывает своего значения. Его значение, его оценка является оценкой его отношения к поэтам и художникам прошлого. Нельзя оценить только его одного, необходимо, ради контраста и сравнения, рассматривать его в сопоставлении с предшественниками. Я считаю это принци-

пом эстетического, а не только исторического критицизма. Необходимость в таком соотношении вызвана тем, что эта зависимость не является односторонней — появление всякого нового произведения искусства влияет на предшествующие. Существующие памятники искусства находятся по отношению друг к другу в некоем идеальном порядке, который видоизменяется с появлением нового (действительно нового) произведения. Для того чтобы уже обновленный порядок по-прежнему существовал, он *весь* должен быть хотя бы немного изменен, и, таким образом, значимость и ценность каждого произведения по отношению ко всему целому изменяются. Это и есть преемственность старого и нового. Тот, кто принимает идею ряда как формы существования европейской и английской литератур, не сочтет абсурдным утверждение о том, что прошлое должно изменяться под воздействием настоящего в той же степени, в какой настоящее определяется прошлым. Поэт, сознающий это, поймет и огромные трудности на своем пути, и свою ответственность.

Такой поэт по-своему сознает, что о его творчестве неизбежно будут судить с учетом эстетического опыта прошлого. Я говорю судить, а не отвергать его и не утверждать, что такой-то поэт так же хорош, как... хуже или лучше, чем поэт умерший, и, конечно же, нельзя применять каноны критиков прошлого к творчеству поэтов-современников. Это должно быть суждение, сравнение, при котором оба фактора соизмеряются друг с другом. Слепая приверженность традиции совсем не означала бы подлинную преемственность. Новое произведение не было бы по-настоящему новым, а потому — и подлинным произведением искусства. И мы вовсе не утверждаем, что ценность всего нового определяется принадлежностью к ряду, но эта принадлежность является мерилom ценности произведения, — мерилom, применять которое, однако, надо осторожно и без спешки, поскольку никто из нас не непогрешим в суждениях о преемственности. Мы говорим: кажется, произведение традиционно и, возможно, оригинально, или оно представляется оригинальным и может продолжить традицию, но едва ли мы будем настаивать на той или другой оценке.

Перейдем к более понятному описанию отношения поэта к прошлому: художник не должен ни воспринимать его как нечто единое и неделимое, ни брать за эталон лишь творчество одного-двух любимых поэтов или отдельный период. Первый путь неприемлем, второй важен в период ученичества, третий возможен как приятное и весьма желательное дополнение. Поэт обязан хорошо знать основное направление, но это совсем не значит, что к нему принадлежат лишь самые известные поэты. Ему необходимо хорошо уяснить тот очевидный факт, что само по себе искусство никогда не совершенствуется, а только видоизменяется материал, который оно использует. Поэт должен сознавать, что европейская мысль, национальный образ мыслей, который со

временем значит для него гораздо больше, чем собственный, постоянно изменяется и развивается, вбирая en route¹ весь предшествующий опыт, не отвергая ни Шекспира, ни Гомера, ни наскальные изображения Мадленских рисовальщиков. Это развитие (возможно — совершенствование, безусловно — усложненность) не означает, с точки зрения художника, прогресс. Может быть, это не прогресс или, по мнению психолога, прогресс не в той мере, в какой мы его представляем; возможно, в конечном счете этот прогресс основан только на достижениях в экономике и технике. Различие между настоящим и прошлым заключается в том, что осознание настоящего есть знание прошлого лучшим образом и в большей степени, чем может продемонстрировать даже само прошлое.

Кто-то сказал: «Умершие писатели далеки от нас, потому что мы знаем гораздо больше, чем они». Сказано точно. И их мы тоже знаем.

Я живо представляю себе обычное возражение против того, что является частью моей программы в поэтическом métier². Возражение заключается в следующем: моя доктрина предполагает небывалую эрудицию (педантизм). Это заявление можно опровергнуть, обратившись к судьбам поэтов в любом пантеоне. Будут даже утверждать, что чрезмерная ученость притупляет и извращает поэтическое восприятие. Однако, пока мы упорно продолжаем верить в то, что поэту следует знать ровно столько, чтобы не посягать на необходимую восприимчивость и необходимую лень, нежелательно сводить все знания лишь к тому, что можно облечь в пригодную форму для обозрения салонных выставок или еще более претенциозных способов рекламы. Некоторые могут впитывать знания, менее способные должны добывать их потом. Шекспир почерпнул больше необходимых исторических сведений из Плутарха, чем большинство читателей из всей библиотеки Британского музея. Мы настаиваем на том, что поэт должен выработать или развить свое понимание прошлого и совершенствовать его на всем творческом пути.

Это требует постоянного самоотречения, поскольку с этого момента он посвящает себя чему-то более важному. Путь писателя к совершенству означает каждодневное самопожертвование, утрату индивидуальности.

Остается определить этот процесс деперсонализации и его отношение к сути традиции. Можно сказать, что именно в деперсонализации искусство может приблизиться к состоянию науки. Поэтому я приглашаю вас рассмотреть аналогичный процесс, который происходит, когда тонкая нить платины помещается в камеру с кислородом и двуокисью серы.

¹ По пути (франц.).

² Ремесле (франц.).

II

Объективная критика и тонкое понимание служат не поэту, а поэзии. Если мы прислушаемся к нестройным голосам газетных критиков и ползущему следом шепотку публики, то услышим многочисленные имена поэтов; если же нас интересуют не официальные сведения, а настоящая поэзия, мы редко найдем достойные стихи. В последней статье я пытался подчеркнуть важность связи каждого стихотворения со стихами других авторов и выдвинул концепцию поэзии как живого единства всех когда-либо созданных стихов. Другим аспектом этой *безличной* теории поэзии является взаимоотношение стихотворения и его автора. И я намекнул (проведя аналогию) на то, что различие в интеллекте зрелого поэта и начинающего не обязательно заключается в оценке «личностной», не в том, что личность одного ярче и он может «сказать больше». Это различие скорее в том, что интеллект первого является более совершенным средством выражения, где отдельные и разнообразные чувства могут образовывать новые комбинации.

В качестве аналогии приводился пример с катализатором. Когда два вышеупомянутых газа соединяются в присутствии платиновой нити, они образуют серную кислоту. Эта реакция происходит только в присутствии платины, однако вновь образовавшаяся кислота не содержит никаких следов платины, и сама платина никак не подвергается воздействию—она остается инертной, нейтральной и неизменной.

Рассудок поэта в данном случае—это платина. Он может частично или полностью воздействовать на переживания самого поэта, но, чем совершеннее художник, тем независимее от чувств существует его созидательный разум, тем совершеннее последний систематизирует и преобразует в произведение искусства чувства и страсти, которые являются его материалом.

Переживания, как вы заметите (те элементы, которые участвуют в реакции вместе с катализатором), делятся на два вида: эмоции и чувства. Воздействие произведения искусства на человека, который испытывает от встречи с ним эстетическое наслаждение, отличается по своему характеру от любых других впечатлений, не связанных с искусством. Это воздействие может оказать отдельная эмоция или сочетание нескольких. Различные чувства, присущие писателю и выраженные в особых словах, фразах или образах, также могут способствовать достижению окончательного результата. Настоящая поэзия вообще может создаваться без непосредственного использования каких бы то ни было эмоций, с использованием только чувств. Пятнадцатая песнь «Ада» (встреча Данте с Брунетто Латини) построена на использовании эмоции, являющейся из ситуации, но исключительный эффект, как и в любом другом произведении искусства, достигается благодаря значительной сложности деталей. Последний катрен создает

образ и вместе с ним вызывает чувство, не возникшее вследствие всего предшествующего действия, а хранившееся, очевидно, в сознании поэта до тех пор, пока необходимое сочетание других элементов не вызвало к жизни это чувство и не слилось с ним. Фактически память поэта — это вместилище, куда поступают и где хранятся бесчисленные чувства, фразы, образы, которые остаются там до тех пор, пока не набираются все необходимые элементы, способные соединиться и образовать новое сочетание.

Если вы сопоставите несколько типичных образцов настоящей поэзии, то увидите, как велико разнообразие типов сочетаний и что любой полужитейский критерий «возвышенного» не передает их сути, поскольку здесь имеет значение не «величие», сила эмоций и тому подобное, а напряженность творческого процесса, если так можно выразиться,—давление, в результате которого происходит этот синтез. При описании Паоло и Франчески используется определенная эмоция, но сила воздействия поэзии представляет собой нечто совершенно иное, чем впечатления, вызванные аналогичным жизненным опытом. Более того, этот эпизод не драматичнее, чем путешествие Улисса, которая не зависит непосредственно от какой-то эмоции. Процесс преобразования эмоций очень разнообразен: убийство Агамемнона или агония Отелло по силе художественного воздействия значительно ближе к впечатлениям от подобных событий в реальной жизни, чем сцены из Данте. В «Агамемноне» эмоция, заключенная в художественном произведении, приближается к эмоции самого зрителя, в «Отелло» — самого героя. Но различие между искусством и реальным событием всегда абсолютно. Сочетание всех элементов в сцене убийства Агамемнона, наверное, такое же сложное, как и в описании путешествия Улисса. В том и в другом случае произошел синтез элементов. В оде Китса заключен ряд чувств, которые не имеют особого отношения к соловью, но, по-видимому, частично благодаря красивому звучанию этого слова, частично — славе птицы соловей способствовал возникновению этих чувств.

Точка зрения, которую я пытаюсь опровергнуть, возможно, имеет отношение к метафизической теории субстанционального единства души. Мое мнение таково — поэт не является выразителем собственного «я», он своего рода медиум, лишь медиум, а не личность, в ком впечатления и опыт соединяются особым и неожиданным образом. Впечатления и опыт, имеющие значение для поэта как человека, могут отсутствовать в его поэзии, а те, которые становятся значимыми в поэзии, могут играть совершенно несущественную роль для него как личности.

Я процитирую отрывок, достаточно неизвестный, чтобы его можно было рассмотреть по-новому, в свете (или мраке) этих наблюдений:

Я себя упрекнуть мог бы сейчас

В том, что страстно любил красоту ее глаз,

Хотя смерть ее, не случайная,
Отмщена мною будет тайно.
Шелкопряд прядет свою желтую нить,
Для тебя ли готов он себя погубить?
Для минуты ль сомнительного наслажденья
Теряем мы титулы и владенья?
Зачем юноша грабит на дороге большой,
Если вскоре предстанет пред суровым судьей?
Чтоб прослыть средь друзей благородным и смелым?
Иль любовь доказать к ней словом и делом?¹

Этот отрывок (видно, что он взят из контекста) содержит сочетание положительных и отрицательных эмоций: удивительное очарование красотой и такую же притягательную силу уродства, которое противопоставляется красоте и разрушает ее. Это равновесие противоречивых эмоций создает драматическую ситуацию, о которой и идет речь, но одной ситуации недостаточно. Это лишь, если можно так выразиться, структурная эмоция, возникшая в результате драмы. Но общий эффект, доминирующий тон возникает благодаря тому, что ряд переменчивых чувств, родственных этой эмоции (сходство ни в коем случае не проявляется внешне), слился воедино, чтобы служить в произведении искусства источником новых эмоций.

Поэт интересен и славен не своими личными эмоциями,— эмоциями, вызванными исключительными событиями личной жизни. Его собственные эмоции могут быть обыденными, низменными и не заслуживающими внимания. Эмоции в поэзии— вещь очень сложная, не похожая на сложность чувств людей, способных на глубокие и яркие переживания в жизни. Фактически одно странное заблуждение относительно поэзии заключается в поисках выражения новых человеческих эмоций, и эти поиски новизны ошибочны, ибо ее нет. Задача поэта не в том, чтобы открыть новые эмоции, а чтобы, используя обычные, придав им поэтическую форму, выразить те чувства, которые отсутствуют в известных нам эмоциях. Эмоции, которых он сам никогда не испытывал, помогут ему в этом наряду с известными. Следовательно, мы должны признать, что формула «эмоции, которые навеял покой» неточна. Ибо это не эмоция, не воспоминание и, если быть точным, не покой. Это сосредоточенность и нечто новое, что возникает в результате ее благодаря огромному опыту, который для личности активной и творческой вообще не будет казаться опытом; эта сосредоточенность не наступает сознательно по воле поэта. Поэт не «вспоминает» о своих прошлых впечатлениях, а они в атмосфере «покоя» («покоя» в том смысле, что это процесс бессознательный) в конечном счете объединяются. Но это, конечно, еще не все. Много в практике поэзии должно быть

¹ С. Тернер. «Трагедия мстителя» (III акт, 5 сц.)— *Прим. перев.*

сознательным и намеренным. На деле плохой поэт обычно поступает бессознательно там, где следует поступать сознательно, и наоборот. Обе ошибки имеют тенденцию делать его «личным». Поэзия—это не поток различных эмоций и не выражение собственного «я», а бегство от них. Но безусловно, лишь те, у кого они есть, знают, что такое желание избежать их в поэзии.

III

ὁ δὲ ποῦς ὡς Θεϊότερόν τί καὶ ἀπαθείς ἐστίν¹

Это эссе предлагает остановиться у границы метафизики и мистицизма и ограничиться выводами, которые могут быть использованы теми, кто интересуется поэзией и испытывает ответственность за нее. Перенести интерес с поэта на поэзию—цель, заслуживающая одобрения: поскольку это будет способствовать более справедливой оценке поэзии, как хорошей, так и плохой. Многим нравится выражение в стихах искренних эмоций, меньше тех, кто может по достоинству оценить техническое совершенство. Но очень немногие знают, когда встречаются с выражением *значительных* чувств, что эти чувства живут в стихотворении собственной жизнью и не имеют отношения к прошлому поэта. Чувство в искусстве безлично. И поэт не может достичь этой безличности, не посвятив себя всецело будущему произведению. И наверное, он до тех пор не поймет своей задачи, пока не будет жить не только настоящим, но и прошлым, пока не осознает не только то, что мертво, но и то, что уже родилось.

1919

ОЛДОС ХАКСЛИ

ИСКУССТВО И БАНАЛЬНОСТЬ

Все великие истины есть истины очевидные. Но не все очевидные истины—великие истины. Так, предельно ясно, что жизнь коротка, а судьба неопределенна. Понятно, что счастье в большей степени зависит от самого человека, чем от внешних обстоятельств. Само собой разумеется, что родители обычно любят своих детей, а мужчин и женщин влечет друг к другу по самым разнообразным причинам. Известно, что многие получают радость от общения с природой, их трогают различные формы ее проявления, и в зависимости от этого они испытывают то восторг и благоговение, то нежность и веселье, а то и грусть. Общеизвестно, что большинство людей привязано к дому, к родине, следует убеждениям, которые им внушали в детстве, и моральному кодексу своей среды. Повторяю, это все очевидные и великие истины, потому что их

¹ «Разум, без сомнения, обладает более божественной природой и менее подвержен страстям» (греч.).—Аристотель. «О душе», кн. I, гл. 4.

значение универсально, они относятся к первоосновам человеческой природы.

Но существуют прописные истины другого рода. Их нельзя назвать великими, так как они не имеют всеобщего значения и не касаются основ человеческой природы. Так, каждому, кто когда-либо бывал в Нью-Йорке или хотя бы слышал о нем, известно, что в этом городе много автомобилей и высотных зданий. Мы видим, что вечерние платья в этом году стали длиннее и очень немногие мужчины носят цилиндры и высокие крахмальные воротнички. Каждый знает, что из Лондона в Париж можно долететь за два с половиной часа и что существует журнал «Сатердей ивнинг пост», что земля — круглая и что мистер Рингли производит жевательную резинку. Несмотря на свою очевидность (по крайней мере для нас, ибо, возможно, придет время, когда вечерние платья — ни длинные, ни короткие — вообще не будут носить и когда автомобиль станет музейной редкостью, как машины в «Едгин»), эти истины не есть истины великие. Они могут утратить свою истинность, в то время как человеческая природа в самом главном останется неизменной.

В настоящее время массовое искусство использует оба вида очевидных истин — банальных и великих. Банальности заполняют (по скромным подсчетам) добрую половину современных романов, рассказов и кинофильмов. Читатели и зрители получают огромное наслаждение уже от того, что речь в них идет об известных им вещах. Их тревожат произведения, основанные на чистом вымысле, предмет которых выходит за пределы мирка, где они живут, вращаются, влачат свое каждодневное существование. В фильмах должно быть показано достаточно реальных автомобилей Форда, настоящих полицейских машин и подлинных поездов. Романы обязаны содержать пространные описания точно таких же комнат, улиц, ресторанов, магазинов и контор, с которыми средний англичанин наиболее знаком, чтобы каждый читатель, каждый зритель с чувством глубокого удовлетворения смог сказать: «О, это настоящий „Форд“, а это — полицейский, а эта гостиная точь-в-точь как у Браунов». Большинство людей прежде всего привлекает в искусстве эта возможность узнавания.

Но не только банальное нравится обществу. Оно жаждет и великих истин. Общество требует от поставщиков искусства самых определенных высказываний о любви матерей к детям, о преимуществе честных жизненных принципов, о том душевном подъеме, который испытывают жители больших городов от соприкосновения с живописной природой, о превосходстве брака по любви над браком по расчету, о скоротечности жизни, о красоте первой любви и т. д. Публике нужны постоянные заверения в справедливости этих очевидных истин. И поставщики массового искусства делают то, о чем их просят. Они констатируют неизменные истины о природе человека, но, увы, излагают их в большинстве случаев настолько неумело, что тонкому человеку

все их утверждения представляются верхом безвкусицы, от которой коробит. Так, как я уже отметил, тот факт, что матери любят своих детей, является одной из великих и неоспоримых истин. Но когда эта великая и неоспоримая истина утверждается в слащаво-приторной песенке в серии кадров, снятых крупным планом, в постуилкоксианской лирике или в рассказах на страницах журналов, натуры чувствительные способны лишь содрогнуться и отвести взгляд, сгорая от стыда за все человечество.

В прошлом великие и неоспоримые истины часто утверждались с отвратительной безапелляционностью и в таком тоне, что они казались не великими истинами, а ужасающей ложью (такова почти магическая сила художественной неправды). Но никогда раньше подобные возмутительные случаи в искусстве не были столь многочисленны, как в настоящее время. Это вызвано несколькими причинами. Прежде всего, расширение системы образования, увеличение свободного времени и рост материального благосостояния создали небывалый спрос на массовую культуру. А поскольку хороших художников всегда немного, то этот спрос в основном удовлетворяется плохими. Поэтому утверждение очевидных и бесспорных истин в целом всегда было неубедительным, следовательно, одиозным. Возможно, что ломка старых традиций, механизация труда и распространенные формы отдыха (лишенные для подавляющего большинства современных людей творческого начала) также дурно повлияли на вкусы и эмоциональное восприятие масс. Но в любом случае, каковы бы ни были причины, факт остается фактом — наш век породил беспрецедентную по своему размаху массовую культуру. Массовую в том значении, что она создается для масс, а не массами (и в этом заключается вся трагедия). Эта массовая культура наполовину состоит из банальностей, изложенных с тщательной и скрупулезной достоверностью, наполовину — из великих бесспорных истин, о которых говорится недостаточно убедительно (поскольку выразить их удачно — дело сложное), отчего они кажутся ложными и отвратительными.

На некоторых художников нашего времени, наиболее чутко и остро реагирующих на эти явления, такое положение дел оказало любопытное и, я думаю, небывалое воздействие. Они стали бояться всего очевидного как в большом, так и в малом. Правда, во все времена художники опасались или, вернее сказать, презирали банальное. В истории искусств натурализм — явление относительно редкое. Караваджо и члены викторианской академии художеств были чужаками в искусстве, если судить о них по критериям, определяющим некую «нормальность». Беспрецедентный факт таков — некоторые из художников нашего времени, отличающиеся обостренным восприятием, отринули не только реализм внешний (за что мы можем быть им только благодарны), но и то, что я назвал бы внутренним реализмом, они отказываются отражать в своем искусстве наиважнейшие из самых важных

фактов о природе человека. Крайности массовой культуры вселили в них страх перед всем очевидным, даже очевидным величием, красотой, чудом. Сейчас жизнь на девять десятых состоит именно из банальностей. А это значит, что существуют современные художники, натуры тонкие, которых неприязнь и страх заставляют ограничиваться отражением лишь частицы действительности.

Современные художники, те, кто больше других опасается банального, сосредоточились в Париже, и, как и следовало ожидать, именно в Париже этот непонятный страх принес поразительные плоды. Но что справедливо в отношении Парижа, справедливо и в отношении других культурных центров мира, то ли потому, что художники сознательно копируют французские образцы, то ли потому, что они одинаковоотреагировали на сходные обстоятельства. Авангардистское искусство других стран отличается от авангардистского искусства Франции тем, что оно менее нарочито и бескомпромиссно. В каждой стране, а во Франции яснее, чем где-либо, мы видим, что та же боязнь банальностей привела к тем же результатам. Мы видим пластическое искусство, лишенное присущих ему «литературных» признаков, картины и скульптуры, низведенные до уровня чисто формальных элементов. Мы слушаем музыку, из которой изгнано почти всякое выражение трагических, скорбных или нежных чувств, которая сознательно ограничивается выражением физической силы, музыку, проникнутую лиризмом скорости и механического движения. Как музыка, так и визуальные виды искусства насыщены в большей или меньшей степени новым, поставленным с ног на голову романтизмом, который прославляет машину, толпу, мускулистое тело, презирает душу, одиночество человека и природу. Авангардистская литература полна того же романтизма. Ее предмет произвольно упрощен, поскольку из нее изгнано все великое и вечное, что присуще человечеству. Этот процесс оправдывается теорией, своего рода концепцией истории, которая утверждает (совершенно необоснованно и, я твердо уверен, абсолютно ложно), что за последние несколько лет природа человека коренным образом изменилась и что современный человек разительно отличается или по крайней мере должен отличаться от своих прародителей. Страх писателя перед прописными истинами проявляется не только в его отношении к выбору темы. Он испытывает ужас перед всем банальным и в художественных средствах выражения,—ужас, который заставляет его предпринимать мучительные попытки, чтобы разрушить постепенно совершенствующееся орудие писателя—язык. Тот, кто абсолютно последователен и до жестокости бескомпромиссен, щеголяет своим тотальным нигилизмом и не прочь был бы вовсе упразднить искусство, науку, всякое организованное общество. Удивительно, до чего панический страх может довести своих жертв.

Почти все, что есть вызывающего в современном искусстве,

представляется, таким образом, плодом ужаса перед банальностью—и это в век беспрецедентной пошлости. Меня очень удручает зрелище подобной дерзости, во многом инспирированной все тем же страхом. Если молодые художники действительно хотят предъявить доказательства своей смелости, им следует напасть на монстра, который зовется банальностью, и постараться одолеть, приручить и творчески использовать его, а не трусливо обращаться в бегство. Великие и неоспоримые истины существуют—это факты. Тот, кто отрицает их существование и провозглашает, что природа человека изменилась с 4 августа 1914 года, тот просто пытается как-то объяснить свой страх и свое отвращение. К сожалению, в массовом искусстве банальности получили непристойное выражение—натурам утонченным все это ненавистно. Поэтому вполне естественно, хотя и ненаучно их убеждение в том, что явления, столь безобразно изображенные в искусстве, в жизни не встречаются. Но они существуют, как явствует из любого беспристрастного анализа фактов. А поскольку они есть, им нужно смело смотреть в лицо, бороться с ними и поставить их на службу искусству. Если же делать вид, что те или иные явления в жизни не встречаются, хотя фактически они *существуют*, то большая часть современного искусства обрекает себя на ущербность, стерильность, преждевременное одряхление и смерть.

1923

ДЖОН ГОЛСУОРСИ

ВЕРА РОМАНИСТА

Истина так же неотделима от человека, как часть от целого: без нее человек просто не может существовать. Задача, стоящая перед художником-творцом, состоит в изображении картин жизни, обнажающих скрытую правду, окрашенных чувствами их создателя таким образом, что они придают заметную новизну знакомым явлениям, ибо как нет двух подобных изображений, так нет и одинаковых способов их видения. Произведение художественной литературы должно содержать качества, присущие только их создателю, точно так же как творения Гойи, Домье, Веласкеса и Мэтью Мэриса несут несомненную печать этих мастеров. Речь не идет ни об уловках и методах, к которым прибегает легкомысленный карикатурист, ни о том, что роман обязательно должен заключать в себе настроение автора и его философию, точно так же как сандвич немислим без кусочков ветчины.

Роман—это скорее требование утонченного впитывания аромата, особый способ видеть и чувствовать, что, например, делает

Мопассана писателем более пронизательным и восхитительным, чем его учитель Флобер, а Диккенса более живым и актуальным, чем Джордж Элиот.

Иные придерживаются той точки зрения, что единственной функцией художника является безличное, беспристрастное разъяснение истин природы. Но для целей искусства нет таких понятий, как истины природы без индивидуального видения художника. Наблюдатель и увиденное им, переплетаясь между собой, образуют фактуру любого шедевра. Подобное утонченное сочетание наблюдателя и увиденного им есть результат долгого и сложного размышления. Этот процесс не поддержан современной жизнью, без него мы не можем достичь ничего, кроме хаотического потока умных незначительных впечатлений, своего рода славного журнализма.

Темперамент любого значительного романиста не похож на простое уравнение. Эмоциональные и аналитические стороны его натуры постоянно вступают в единоборство, причем то одно, то другое одерживает верх, и лишь иногда происходит слияние. Смотря по тому, как схлынет прилив, читатель ощутит результат. Романист должен всегда иметь в виду читателя, который, не прочитав ни слова из его произведений, подвергнется испытанию прочесть сразу все целиком. Вероятно, результат полностью может быть оценен только после смерти писателя; но в маловероятном случае успеха автора при жизни для него будет в высшей степени интересно увидеть новое, если оно есть, во взгляде читателя на жизнь. Поскольку есть предел человеческой уступчивости, он, может быть, никогда не узнает точной меры своей захватывающей власти, если он, конечно, не хронический наркоман.

Но ни один романист, верящий в созидательную ценность своего темперамента, никогда не будет наркоманом. То, что действует ему на нервы, обязательно уйдет, особенно если его тема затрагивает ячейку, называемую Обществом. Думать, что рождение, собственность, положение, превосходство над ближними в целом есть не что иное, как просто настоящая удача, может быть, несомненно, но Общество вполне принимает это как должное. И есть еще истинное чувство («Туда я иду по милости божьей!») у тех, кто не должен подчиняться, бороться и попрошайничать, чтобы выжить, есть еще способность видеть себя такими, какими они могли бы быть ради собственного блага, есть иронический взгляд на жизнь, появившийся и пропавший. Самые скромные и непритязательные феномены в высших слоях общества принимают слепо, спокойно, вежливо самих себя, свою одежду, привычки, манеру разговаривать, мораль, обычаи. Это очень глубокое подсознательное фарисейство, ханжество прочно укоренилось в аристократах, исповедующих демократические чувства, в пасторах, прокламирующих самые что ни на есть христианские доктрины интеллигенции, связанной с культурой; причем

фарисейство укоренилось вполне естественно, зримо и прочно вошло в человеческое существование.

В таком случае неизбежной тенденцией у романиста, который имеет дело с социальными типами и видит вещи в истинной пропорции, будет тенденция обнажить источник привилегии. В каждой рецензии на роман должна присутствовать следующая фраза: «Цель художника — постоянно и целиком видеть жизнь». Общеизвестно, что, если писатель не увидел жизнь, как ее увидел или намеревался это сделать критик, «что-то прогнило в датском королевстве». Но «постоянно и целиком видеть жизнь» не значит видеть ее оком установленного порядка, самодовольного и ограниченного. Частица жизни без соотнесения с целым не имеет перспективы; она плоская, как блин. И эта плоскостность в представлении жизни свидетельствует о второразрядности романиста. В рецензии должно присутствовать другое высказывание: «Произведение искусства должно содержать критику жизни», что ничего не значит, если художник не способен видеть жизнь по-своему, со свойственными ему темпераментом и пониманием мира. Это будет его несчастьем, но вряд ли его ошибкой, если его глаз не запечатлеет благодушной картины действительности.

То, что такие несовместимые понятия, как контроль и свобода, являются сами по себе великолепными идеями, есть одна из глубочайших насмешек жизни. Социалист и Тори, Либерал и Анархист хорошо смотрятся на бумаге; однако же подлинно человеческое в нас всех рвет их в клочья и заполняет ими корзину для бумаг. Несчастья и беззакония человеческого общества, кажется, сосредоточены в недостатках, которыми мы наделены независимо от наших привилегий, принадлежности к партии или политических взглядов, и думать о том, что они будут уничтожены социализмом, большевизмом, фашизмом и так далее, — это все равно что видеть реализацию евангелия, как это считает м-р Стоун в романе «Братство»! Этот слабый пророческий голос, обращающийся к ночи сквозь мрачный сад, подобен скорее неясной возможности, нежели мечте о контролируемом совершенствовании человеческого общества. В лучшем случае мы можем ожидать угасание приливов неравенства, за которыми последуют потоки новых. Это вершина обескураженности, если социальное равенство рассматривать как конечное. Но истинная цель — человеческое счастье, а равенство — нечто благовидное, но вместе с тем и надуманное.

В любом случае романист, если он художник, ни политиком, ни школьным учителем не является; он не может претендовать на то, чтобы занять место того или другого и выполнять их прямые функции. Его незначительный вклад в создание социальных и этических ценностей заключается в изображении характера и среды. И такое изображение может принять одну из форм — негативную, реалистическую и квазисатирическую, которая смот-

рит герою прямо в лицо или несколько свысока, показывая, кем бы могли стать люди, избавившись от недостатков, или романтическую, которая смотрит на Героя снизу вверх и показывает, кем были бы люди при акцентировании их достоинств и удовольствий. Романист, как и его читатель, природой предназначен для одного из этих методов, иногда сразу для обоих.

Тому, кому свойственно пристрастие практика, первый метод покажется более естественным и эффективным. Большая часть великих героев художественной литературы, почти все, которые способствовали выработке этических ценностей—Дон Кихот, Санчо Панса, Гамлет, Лир, Фальстаф, Том Джонс, Фауст, д'Артаньян, Сэм Уэллер, Бетси Тротвуд, Микоубер, Бекки Шарп, майор Пенденнис, Милый Друг, Ирина, Базаров, Наташа, Степан Аркадьевич, Анна Каренина,—задуманы и изображены в этой манере. Искушенный читатель не любит, чтобы его водили за нос, еще больше, чем опытный романист—если можно говорить об этом роде человеческом—любит, чтобы с ним поступали так же. Интеллигент предпочитает прийти к заключению сам, нежели получить наглядный пример, ибо, как это бывает и в жизни, в романе героическое притупляет вкус. Мы находим ясную, хотя и жестокую иллюстрацию этой истины в фигуре Атоса в серии о мушкетерах Дюма. В первой части книги он не сражается, постоянно пьян, и мы его любим. Во второй и третьей частях он становится столь благородным, что наши симпатии переходят к коварному Арамису, необыкновенному Портосу. Требование совершенного и героического в художественной прозе принадлежит, конечно, тем, кто не понимает смысла своей просьбы. Это определенный признак неопытности и вообще свидетельство ущербного эстетического вкуса.

Романист, если он имеет дело с Обществом и немного сродни критику, поневоле станет сатириком. Говоря правду, как он ее видит и чувствует, он не станет приписывать ее популярным предрассудкам, какими бы они ни были; и когда он изображает Общество, он не может не заглянуть в темные уголки и не вытащить на свет божий слабые черты характера. Для него каждый слой общества—специалисты и плутократы, дворянство, интеллектуалы, аристократы—будет обладать своими слабостями, своей ущербностью; недостатки будут являться продолжением достоинств. Проиллюстрирую это положение примерами из собственных произведений: Форсайты с их здравым смыслом и чувством самосохранения питают преувеличенную любовь к собственности; Пендайсы из «Усадьбы» при всем своем мужестве представляют тип полнейших упрямцев; Дэллисоны из «Братства», со своим хорошо развитым участием к людским бедам—лишь дополнение к утонченной нерешительности; Кэрадоки из «Патриция», хотя и наделены чувством долга, решительностью и высокой духовностью, полностью лишены возможности сострадать из-за своей непреодолимой любви к лидерству. И пусть романист держит

зеркало таким образом, чтобы люди видели себя такими, как они есть, мы можем верить Форсайтам, Пендайсам и Кэрадокам, поскольку их существование абсолютно несовместимо с понятием «гибели» и они продолжают жить в том же духе, задрав носы перед сатириком и его собственными произведениями, в то время как интеллектуальные Дэллисоны уже видят свою гибель до того, как она была им показана.

Какую же цель преследует романист? Рисуя частицу жизни в обязательной соотнесенности с целой жизнью смело и объективно, он не излечивает эту частицу, а просто делает ее наиболее выпуклой для общего обозрения и тем самым косвенно способствует эволюции.

Если, с другой стороны, его тема более проста и он рассматривает, скажем, страсть, ему не удастся говорить правду, прогуливаясь под руку с миссис Гранди и д-ром Уоттом. Серьезно писать о сексе, сделать физическую сторону любви стержнем повествования — это значит ошибаться в эстетическом плане, переборщить в изображении, ибо изображение требует от читателя небольшого стимула в этом направлении, а сексуальный импульс настолько силен, что любое сильное физическое описание лишает картину перспективы. Наивный или, напротив, убежденный романист думает, что только внимательно исследуя секс, он может реформировать, изменить человеческое отношение к нему; но человек может также войти в недра земли с намерением выйти оттуда с другой стороны. Благодаря физической стороне любви мы все слишком земные, а наименее предубежденные из нас интуитивно знают так много об этом, что рассказывать больше, чем содержится в научных трактатах, — это все равно что возить уголь в Ньюкасл. Атмосфера и психология страсти — другой предмет, бездорожный лабиринт, по которому блуждает обыкновенный читатель и где оказываются его чувства. В каждом художнике, если он не урод, живет восприимчивость к аромату и окраске Темного Цветка, его очарованию и тайному соблазну, которые требуют своей жертвы. И хотя в Америке, там особенно, и в Англии многие романисты отчаянно сражаются с этой восприимчивостью и рассматривают страсть исключительно как прелюдию к свадебным колоколам, они делают это в ущерб правде и своему положению художника.

Школа философии — конечно, если брать англо-американскую, — ограничивающая круг предметов для романиста, возможно, оказалась в руках молодого человека, весьма напоминающего Подснепа. Но какие бы биологические причины ни были предложены при объяснении пуританского элемента в англосаксонской крови, они оставят художника неуспокоенным и доступным нападкам особенно злобного нетерпимого типа, а это в свою очередь вызовет дух протеста, часто выражающийся в одинаково нежелательных терминах сексуального преувеличения. Художнику лучше не обращать внимания на нападки, но как можно приличнее и

деликатнее говорить правду «L'excès est toujours un mal»¹ для пуританина или его жертвы.

Говорят, что художник не имеет дела с моралью, но в действительности при более глубоком рассмотрении никто не имеет дела с моралью больше, чем он. Мы ищем такие картины жизни, какие есть в действительности, а художнику нужно соотношение частиц жизни к целому — органическому моральному развитию человеческого общества. Моралисты, проповедники, судьи, бизнесмены — все по природе или по занятиям защитники *status quo*²; радикалы и реформисты — все профессиональные сторонники «золотого века». Но история говорит нам, что из всех вещей наиболее подвержен изменению именно *status quo*, а «золотой век» вряд ли наступит, и художник, руководствуясь только *parti pris*³, устанавливает освещение, при котором можно различить путь если не прогресса, то по крайней мере развития.

Однако обращение других к своему образу мышления не является прямой задачей романистов. Пускай он думает и дает думать. Когда он настолько подберет и организует свой материал, что сделает доступной существенную значимость своей темы и выжмет из человеческой натуры хотя бы унцию ее сопротивления судьбе, тогда он свою работу выполнил; но, делая так, он, может быть, часто использует некоторые социальные проблемы или оттачивает топор реформы, когда на самом деле он только выбрал обстоятельства и обстановку, которые самым подходящим образом выявляют основные качества его героев.

Эмоциональные, социальные или политические нелепости общества проходят через искусство врачей, и их восстановление должно быть оставлено природе, которая обычно в 11 часов предписывает такое сильнодействующее слабительное, что оно либо убивает, либо излечивает. Мир имеет неисправимую привычку идти дальше и дальше с возможной тенденцией к улучшению человеческой жизни, и романист, подобно другим представителям человечества, выбирает для себя медленный темп и не может льстить себя надеждой, что он изменяет или ускоряет ход времени. Его влияние, иногда достаточно реальное, хотя и слабое, сводится к умственному прогрессу, к феноменам духовного заражения его собственной положительно или отрицательно выраженной страсти. Все, что он может сделать, — это представить правду так, как он ее видит, и, поймав ею своих читателей, вызвать в них нечто вроде интеллектуального и морального фермента, где видение может быть поддержано, воображение оживлено и достигнуто понимание. И он всегда должен помнить, что не застрахован ни от ошибок, ни от критики.

¹ Крайность всегда зло (*франц.*).

² Существующее положение вещей (*лат.*).

³ Предвзятым мнением (*франц.*).

Об искусстве в целом можно сказать совершенно спокойно, что критик должен быть всегда готовым принять тему и средства, выбранные художником, и, приняв, критиковать произведение за то, что в нем есть, что должно было быть и чего нет. Но этот правильный совет не часто воспринимают критики, даже те, которые допускают его справедливость. Идя собственными путями, мы, романисты, будем обвинены во множестве противоположных недостатков—в отсутствии темперамента и структуры, и если мы впечатлительны, то просто перестанем писать. Нас очень часто справедливо могут обвинить в пессимизме и идеализме, в бездушно беспристрастии и сентиментальности, холодном артистизме и явной пропаганде, в пустой ясности и наивном гуманизме, в горечи и слащавости, в отсутствии наблюдательности и в пророчестве. Но очевидно, что самосознание, которое контролирует и подогревает наше настроение в ответ на критику, доводит нас до бессилия. Лучше, если мы будем полагаться на приливы нашего творческого вдохновения и целиком следовать ему, потому что, в конце концов, не мы избираем предметы, а они нас. Жизнь настойчиво заявляет нам о себе и не дает нам покоя, пока не получит достойного выражения и вместе с ним покоя. Но когда мы пойдем своим путем, пусть *oequo animo*¹ не покрывает цельным балластом наши души.

Красота мира повергает романиста в отчаяние. Сердечную боль он ощущает, когда вся природа для него воплощена в цветке. Может быть, эта боль—часть полового инстинкта—жажда слияния или союза с красотой; или, более грубо, может быть названа жадностью-желанием к постоянному и интимному обладанию красотой. Попытка нарисовать или передать своими словами эту красоту есть приют, прибежище, попытка утолить желание, которое—увы!—только намек на удовлетворение.

Истина и красота для него—трудный поиск, но что же достойнее внимания? Поглощенность этим поиском приносит романисту вознаграждение—забвение собственного «я» и ощущение, что он играет свою роль как нельзя лучше. В глубине всякой работы, в том числе произведения романиста, лежит некоторая философия. И если романист может на какой-то момент сбросить маску с собственного лица, он признается: человеческая реализация Первопричины для него непостижима. Ему остается принять ее как есть. Из Тайны мы вышли, в Тайну возвращаемся. Жизнь и Смерть, день и ночь, приливы и отливы, мир без начала и без конца—это все, что он может постичь. Но в такой малой неопределенности он не видит причины для уныния. Жизнь для тех, кто все еще имеет жизненный инстинкт в себе,—достаточно хороша сама по себе, даже если она ни к чему не приведет, и мы, люди, можем обвинять себя только в том, что мы одни, среди зверей, живем таким образом, что утрачиваем любовь к жизни

¹ Ранодушие (лат.).

как таковой... Что же касается ролей, которые мы играем, мужество и доброта кажутся элементарными добродетелями, потому что включают все, что реально в других, они одни делают человеческую жизнь значительной и приносят истинное счастье.

1928

ДЖОН КОРНФОРД

ЛЕВЫЙ?

«Наконец, в те периоды, когда классовая борьба приближается к развязке, процесс разложения внутри господствующего класса, внутри всего старого общества принимает такой бурный, такой резкий характер, что небольшая часть господствующего класса отрекается от него и примыкает к революционному классу, к тому классу, которому принадлежит будущее. Вот почему, как прежде часть дворянства переходила к буржуазии, так теперь часть буржуазии переходит к пролетариату, именно — часть буржуа-идеологов, которые возвысились до теоретического понимания всего хода исторического движения».

«Манифест Коммунистической партии», 1848¹

В Англии в литературной сфере эта тенденция выразилась главным образом в революционном брожении в произведениях молодых поэтов — У. Одена, Ч. Мэджа, С. Спендера, С. Дэй Льюиса, Р. Гудмана, Х. Кэмпса. По мере углубления кризиса ситуация все более настойчиво требует выбора между революцией и реакцией. Уход в субъективизм Элиота, Джойса или Паунда показывает более отчетливо судьбу тех, кто отказался принять необходимость выбора. Традиционная беспристрастность художника разоблачается как отказ от классовой борьбы, как мощный инструмент в руках господствующего класса, который предпочел бы удерживать в своих руках средства производства. Банкротство старых писателей — ибо большая часть уютно приспособилась к паразитическому существованию при существующей системе — становится все яснее молодым писателям, столкнувшимся с безработицей, с бесперспективностью своего существования как писателей и впервые объективно понимающим причины и пути выхода из положения, с которым они и мы встретились лицом к лицу. •

Таким образом, впервые в английской культуре обозначились зачатки политически сознательной революционной литературы. Но в то же время бок о бок с ними существует весьма опасная попытка облечь литературу старого класса в новые революционно-утопические лохмотья, использовать движение влево молодых

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, с. 433 — 434.

студентов и интеллектуалов для того, чтобы преподнести старый наркотик в «революционной форме», создать среди буржуазных интеллектуалов литературную моду «на революцию», отрицая в то же время необходимость роста подлинно революционной литературы на новой классовой основе. Смешивать эти две тенденции — в интересах модных реакционных критиков. И не так-то просто провести между ними демаркационную линию. Часто они сосуществуют бок о бок в произведениях одного писателя. Но по мере того, как назревает кризис, разделение становится более явным. Дифференциация необходима, существенна для роста революционной литературы. Вторая тенденция должна быть обозначена отчетливее, иначе движение будет задавлено в зародыше. Задача данного эссе — определить основу для подобного разграничения.

Противодействие этих двух тенденций выразилось с наибольшей очевидностью в недавних спорах Стивена Спендера и Чарлза Мэджа по вопросу поэзии и революции. Речь шла об объективном участии писателя в классовой борьбе. Статья Спендера настолько показательна, что нуждается в подробном цитировании.

«Сочинение стихов — одно из наименее революционных занятий человека. Положение рантье, купца, капиталиста вносит свой малый вклад в революцию, оно очень непрочное. Но сочинение, написание стихов, лишь решает проблему стиха. Если стихотворение не закончено, если его содержание выплескивается в мир туманных эмоций, тогда это плохое стихотворение...»

Интересно, что это высказывание находится как бы в полном противоречии с революционно-утопическим содержанием некоторых из его собственных стихов. Оно свидетельствует, что Спендер последовательно придерживается доктрины, ставшей фундаментальной для буржуазных писателей нашей эпохи, зиждущейся на противоречии между искусством и жизнью, между жизнью художника и жизнью общества. Мир художника рассматривается как метафизическая абстракция, не относящаяся к миру, в котором он живет, который породил и его и его искусство. Поскольку он не соотносится с этим миром, он является лишь беспристрастным, непредвзятым наблюдателем.

При этом возникает существенная путаница — между беспристрастностью буржуазного писателя и объективностью революционного писателя. Буржуазная беспристрастность — это отрицание объективного факта классовой борьбы, отчаянная самозащита от вывода, к которому приведет объективное изучение современного мира. Но нет средней позиции между революцией и реакцией. Не принимать ничьей стороны — значит поддержать *status quo*¹, предпочесть оставить вещи как они есть, не рисковать потерей собственной позиции и, таким образом, косвенно оставаться орудием реакции. Но объективное изучение мира, как он есть сегодня, объективного контраста между капиталистическим ми-

¹ Существующее положение вещей (лат.).

ром и Советским Союзом, между условиями буржуазии и пролетариата в нашей стране может привести только к одному выводу, который буржуазия «беспристрастно» пытается скрыть. Объективный писатель не может оставаться «независимым» наблюдателем общества. Он должен активно участвовать в революционной борьбе общества, если он не собирается впасть в «сверхобъективность» старых писателей. Он должен категорически отрицать противоречие между искусством и жизнью.

В своем ответе Стивену Спендеру Чарлз Мэдж показал себя более или менее ясно осознающим это. Он признает, что нет идеального поэтического мира, не соотношенного с реальностью.

«Проблема, которая решается в стихотворении, принадлежит именно поэту. Приговор стихотворению выносит поэт или читатель. Нет другого мира, кроме того, что есть в стихотворении...

И однако, этот ответ недостаточен. Он ничего не дает для прояснения субъективных заблуждений и противоречий, в которые впадает Спендер, сводя их к объективной терминологии. Против контрреволюционных догм Спендера Мэдж выдвигает свои собственные революционные догмы. И не из-за случайного недостатка ясности объяснения, а из-за противоречий, существующих в работах даже тех поэтов, что являются революционными и примыкают к левому движению.

Объяснение здесь простое. Это происходит потому, что, хотя политически поэты отказались от своего класса, они все еще в большой степени пишут для него. Их становление как писателей происходило в условиях, препятствующих откровенно революционной поэзии, и это могло быть преодолено только при прямом участии в революционной борьбе. С. Дэй Льюис часто обыгрывает тот факт, что Лоренс, выходец из рабочей среды, вовсе не читается рабочими. Верно, ибо он отмежевался от своего класса и настолько изолировался от него, что перестал его представлять. В «Радуге» он дает удивительно ясное и потрясающее описание классового гнета. Но поскольку он не связан с промышленным производством и никогда не участвовал в борьбе пролетариата, он никогда его не понимал, ощущая свою полную самостоятельность. Таким образом, вместо того, чтобы бороться с классовым гнетом и эксплуатацией, он «осыпал бранью индустриализм» и обыскал полсвета в поисках спасения и некоей примитивной, не-индустриальной формы жизни. Рабочий класс не в состоянии обежать мир в поисках спасения от «индустриализма». Поэтому он и не читает Лоренса. Может показаться противоречивым, что молодые интеллектуальные писатели способны более непосредственно писать для рабочих, чем это делал сын шахтера Лоренс. Но кто представлял интересы рабочих — бывший железнодорожник Джимми Томас или Ленин, который по своему происхождению был оторван от сферы производства?

Это противоречие — явление такое же временное, как и дезинтеграция буржуазии. Оно больше не может быть основой прочно-

го литературного движения, точно так же как группа придерживающихся левых взглядов интеллектуалов не может стать постоянным классом, отличным от буржуазии и пролетариата. Урок Германии показывает с совершенной ясностью, что, когда созревает кризис, выбор между одной или другой стороной диктуется условиями существования. Только определенная цепь исторических, обусловленных временем обстоятельств может позволить группе поэтов появиться на время как независимый класс, от которого не требуется полного смешения с буржуазией или пролетариатом. По мере разрастания борьбы они должны довести процесс, в котором участвуют, до логического завершения — активного участия в классовой борьбе. Ибо в рамках умирающего капитализма они могут продолжать свое существование в качестве официального оправдания статус-кво; все другие формы выражения в тоталитарном государстве запрещены как опасные, и путь к фашизму в «демократических странах» быстро навязывает подобные ограничения на свободу выражения.

Однако, несмотря на незрелось и неясность, которые являются муками роста любого порожденного жизнью движения, у определенных поэтов вызревают ясные и мощные стихи. В этом нет никакой двусмысленности.

Вот пример более жизнеспособной и откровенно революционной формы, чем у Стивена Спендера:

Домой они шагают,
А память их хранит
Упругий алый стяг,
Что реет на ветру.

Мечта их — Царство мира,
Там разум властвует, там жизнь кипит.

О таких поэтах Чарлз Мэдж правильно замечает: «Они получают облегчение, говоря об увиденных ужасах и наблюдая картины, подтверждающие их желание видеть мир лучше».

Эта поэзия — только один из видов утопического исполнения желаний. Это не поэзия революционной борьбы. Это поэзия революции как литературной моды, а не исторической реальности. Неудивительно, что Стивен Спендер — любимец буржуазно-либеральных критиков. Если этот идеалистически-романтический идеал и есть революция, тогда нет надобности ее бояться. Но это не революция. Это только интеллигенция, играющая в революцию.

Чтобы ощутить полное различие между этими двумя тенденциями, вслушайтесь в стихи Стивена Спендера:

Как зодчий,
По велению народа цветок я
Златолистый создаю.

Нет сомнения, что будущее — у революционного участника, а не беспристрастного наблюдателя или романтически-утопического идеалиста. И как из становления буржуазии, из отчаянных сотрясаний феодальных обломков родилось удивительное революционное движение в елизаветинской драме, так в эпоху отчаянной борьбы между буржуазией и пролетариатом, когда в нашей стране, возникнув из маленькой ячейки, превращается в массовую революционную партию Коммунистическая партия, рождается революционная литература, которая сильнее и разнообразнее, чем все ее предшественники.

1933—1934

РАЛФ ФОКС

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Излагая свои взгляды на теорию романа, Филдинг всегда подчеркивал его эпический и исторический характер. Вы не сможете, утверждал он, показать человека всесторонне, пока не покажете его в действии. Романист, пишет он в одной из вводных глав к «Тому Джонсу», не просто летописец, но историк. Следовательно, его произведение не должно напоминать «газету, которая — есть ли новости или нет — всегда состоит из одинакового количества слов»¹. Но в противоположность летописцу, романист обязан пользоваться методом «...тех авторов, которые занимаются изображением революционных переворотов». Иными словами, его должны интересовать эволюция, отношения между причиной и следствием, кризис и конфликт, а не просто описание или субъективный анализ.

В другой главе Филдинг еще точнее объясняет роль романиста: он должен обладать способностью ...проникать все предметы, доступные нашему познанию, и схватывать их существенные особенности». Необходимые для этого качества Филдинг называет «изобретательностью и суждением» и тут же поясняет, что изобретательность не есть просто способность придумать эпизод или ситуацию. ...В действительности под изобретательностью следует подразумевать (и таково точное значение этого слова) не более как способность открывать, находить или, говоря точнее, способность быстро и глубоко проникать в истинную сущность всех предметов нашего ведения. Способность эта, я полагаю, едва ли может существовать, не сопутствуемая суждением, ибо для меня непостижимо, каким образом можем мы открыть истинную

¹ Здесь и далее цитаты даются по изданию: Г. Филдинг. История Тома Джонса, найденьша. М., «Художественная литература», 1973. — Пер. А. Франковского.

сущность двух вещей, не познав их различия; последнее же, бесспорно, есть дело суждения».

Превосходная мысль, никто не сказал лучше о том, как пишутся романы, и Филдинг не без оснований называет главу «Тома Джонса», содержащую приведенные выше строки, «О тех, кому позволительно и кому непозволительно писать истории, подобные этой». Другим качеством подлинного романиста или историка, как называет его Филдинг, должна быть ученость, и он упоминает, что Гомер и Вергилий, эпические поэты, которых он признает своими учителями, были «образованнейшими людьми своего времени»; и, наконец, после учености, романисту должно быть присуща способность «общаться с людьми всех званий и состояний».

Когда романист снова примет взгляд Филдинга на свое назначение, родится новый реализм. Да, новый реализм, ибо ясно, что в наши дни раскрытие сущности вещей, способность видеть существенную разницу между ними, способность общаться со всеми людьми, независимо от их положения, не могут привести к простому возвращению к роману Филдинга или Диккенса. В наше время проникновение в существенные различия между вещами должно означать вскрытие тех противоречий, которые движут поступками человека,—как внутренних противоречий в характере человека, так и внешних противоречий, с которыми они неразрывно связаны. В наши дни мы не можем общаться со всеми людьми, пока не поймем, как изменились отношения между людьми со времен Филдинга.

Современная психология, несомненно, накопила массу важного материала о человеческом характере, в особенности о глубинных, подсознательных сферах психики человека, и все это романист должен учитывать. Однако это вовсе не значит, что собранный психологами материал может сам по себе объяснить поступки человека, его мысли и чувства. Никакие труды Фрейда, Хавелока Эллиса или Павлова не позволяют романисту передать свои функции психологу. Марксист решительно отвергает право психолога объяснять все процессы человеческого мышления или изменения в психике человека чисто субъективными причинами, такими, как эдипов комплекс или любой другой из внушительного арсенала психоаналитических комплексов. Нельзя изобразить человека в его «коренной ломке», как этого требует Филдинг, нельзя правильно понять человеческую личность и творчески воссоздать ее, если вы связаны чисто биологическим, как у Фрейда, взглядом на духовную жизнь или чисто механистическим взглядом Павлова и рефлексологов. Без сомнения, современные психологи чрезвычайно обогатили наш запас знаний о человеке, и тот романист, который в наши дни пренебрег бы их вкладом, обнаружил бы не только глупость, но и невежество, однако им совершенно не удалось увидеть человека как целое, как существо общественное. Они подготовили почву для того ложного взгляда

на жизнь, который привел Пруста и Джойса к нелепой теории, будто задача искусства не созидание человеческой личности, а ее расщепление.

Несмотря на блестящее и дерзкое вторжение в тайные глубины человеческой личности, психоаналитики никогда не понимали, что человек—это только часть социального целого и что законы этого целого, дробясь и преломляясь в человеческой психике, подобно лучам света, проходящим сквозь призму, изменяют природу каждого человека и управляют ею. В наше время человек вынужден бороться против существующих вне его объективных ужасов—спутников разрушения нашей социальной системы: против фашизма, войны, безработицы, упадка сельского хозяйства, против господства машин, но он должен также бороться против субъективного отражения всего этого в его собственном сознании. Он должен бороться за то, чтобы изменить мир, спасти цивилизацию, против капиталистической анархии в сознании человека.

Именно в этой двойной борьбе, где каждая из сторон оказывает влияние на другую и в свою очередь также подвергается влиянию, придет конец устаревшему и искусственному делению реализма на субъективный и объективный. Уйдет в прошлое старый, натуралистический реализм, уйдет в прошлое роман, построенный на интуиции и нескончаемом психоанализе, возникнет новый реализм, в котором будет найдено правильное соотношение между ними. Современные реалисты, наследники Золя и Мопассана, конечно, чувствовали несовершенство метода своих учителей. Но, не владея диалектикой, философией, которая дала бы им возможность по-настоящему понять и познать мир, они свернули на ложный путь, дополнив этот натурализм навязчивым искусственным символизмом. Это самый серьезный изъян нескончаемых, сильных, но не удовлетворяющих нас произведений Жюль Ромена и Селина.

Как можно добиться этого слияния, как покончить со старым делением внутри буржуазного реализма? Прежде всего, восстановив исторический взгляд на человека, который лежал в основе английского классического романа. Разрешите мне здесь подчеркнуть, что речь идет не только о необходимости сюжета и повествования—ведь нас прежде всего интересует живой человек, а не просто внешние обстоятельства его бытия. Как раз в этом ошибка многих романистов социалистического реализма, которые весь свой талант и энергию потратили на описание стачки, общественного движения, построения социализма, революции, гражданской войны, упустив из виду, что наиважнейшее—не социальный фон, но сам человек в его многогранности. Герой нового эпоса—это человек, в котором нераздельно слиты он сам и сфера его практической деятельности. Он живет и изменяет жизнь. Создает сам себя.

Надо честно и самокритично признать, что ни советскому

роману, ни романам западных революционных писателей, за несколькими редкими исключениями, пока еще не удалось это выразить полностью. Тому есть множество извинений. Сами по себе события—гражданская война в России, строительство социалистической промышленности, революция в жизни крестьянства, борьба против эксплуатации, сопротивление рабочего класса фашизму—настолько героичны, настолько впечатляющи, что писателю кажется, будто достаточно их просто описать, чтобы они потрясли. Такие произведения действительно часто глубоко волнуют, но не более, чем волнует первоклассная журналистика. Такие произведения не обогащают наших знаний о человеке, не расширяют наших способностей познавать и чувствовать.

Историческое событие, пишет Энгельс в статье, которую я уже цитировал во второй главе этого очерка,—это отнюдь не просто сложение $1+1=2$, не прямое отношение причины и следствия. «...История делается таким образом, что конечный результат всегда получается от столкновений множества отдельных волей, причем каждая из этих волей становится тем, что она есть, опять-таки благодаря массе особых жизненных обстоятельств. Таким образом, имеется бесконечное количество перекрещивающихся сил, бесконечная группа параллелограммов сил, и из этого перекрещивания выходит одна равнодействующая—историческое событие»¹

Энгельс и Маркс считали Шекспира единственным писателем, который блестяще разрешил проблему изображения человеческой личности. В шекспировских характерах они видели идеал, которому должен следовать писатель-марксист, показывая человека как тип и вместе с тем как индивидуум, как представителя массы и отдельно взятую личность. В интересном письме к Лассалю, критикуя его историческую драму «Франц фон Зикинген», Энгельс как на главный ее недостаток указывает на то, что Лассаль предпочел драматургический метод Шиллера шекспировскому «реализму». «Вы совершенно справедливо выступаете,—говорит Энгельс,—против господствующей ныне *дурной* индивидуализации, которая сводится просто к мелочному умничанью и составляет существенный признак оскудевающей литературы эпигонов. Мне кажется, однако, что личность характеризуется не только тем, что она делает, но и тем, как она это делает; и в этом отношении идейному содержанию драмы не повредило бы, по моему мнению, если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и острее противопоставлены друг другу. Характеристика, как она давалась у *древних*, в наше время уже недостаточна, и тут, по моему мнению, было бы неплохо, если бы Вы несколько больше учли значение Шекспира в истории развития драмы»²

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 37, с. 395.

² Ф. Энгельс. Письмо Ф. Лассалю, 18 мая 1859 г.—К. Маркс и Энгельс об искусстве, в 2-х т. М., 1976, т. 1, с. 23—24.

Маркс и Энгельс, несомненно, согласились бы со взглядом Хэзлита на шекспировскую трактовку характера, как на «...непрерывное соединение и расщепление его элементов, брожение каждой частицы в общей массе, ибо они то притягиваются к другим элементам, вступающим с ней в контакт, то отталкиваются от них. Пока не закончен эксперимент, мы не знаем его результата, не знаем, как изменится характер в новых обстоятельствах». Эта неожиданность, которая в то же время не должна противоречить внутренней логике исторического события и самого характера, как раз и есть то самое, что имел в виду Энгельс, когда писал, что из столкновения индивидуальных волей возникает «нечто такое, чего никто не хотел»¹

Из того, что я до сих пор сказал о марксистском понимании реализма, явствует, что этот взгляд ни в коей мере не согласуется с распространенным заблуждением, будто революционная или пролетарская литература — это, в сущности, не что иное, как глубоко замаскированный политический трактат. Маркс и Энгельс, безусловно, держались того мнения, что ни один автор не может писать, забывая о классовой борьбе своего времени, что все писатели, сознательно или бессознательно, занимают ту или иную позицию в этой борьбе и выражают ее в своих произведениях. Сильнее всего это сказывается в периоды творческого подъема мировой литературы. Но к такого рода сочинениям, где вместо живых действий людей преподносятся мнения самого автора, они всегда относились с величайшим презрением. Еще в 1851 году в статье, напечатанной в газете «Нью-Йорк дейли трибюн», Энгельс резко критиковал литературное движение в Германии 1830—1848 годов. «Почти все писатели того времени проповедовали незрелый конституционализм или еще более незрелый республиканизм. Среди них, особенно у литераторов более мелкого калибра, все больше и больше входило в привычку восполнять в своих произведениях недостаток дарования политическими намеками, способными привлечь внимание публики. Стихи, романы, рецензии, драмы — словом, все виды литературного творчества были полны тем, что называлось «тенденцией», т. е. более или менее робкими выражениями антиправительственного духа»²

В письме к мисс Гаркнесс, написанном примерно через сорок лет, говоря о Бальзаке, он выражается еще яснее: «Я далек от того, чтобы винить Вас в том, что Вы не написали чисто социалистического романа, «тенденциозного романа», как мы, немцы, его называем, для того чтобы подчеркнуть социальные и политические взгляды автора. Я совсем не это имею в виду. Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства. Реализм, о котором я говорю, может проявиться даже

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 37, с. 396.

² К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, с. 16.

независимо от взглядов автора»¹ Маркс и Энгельс, однако, решительно настаивали на том, что произведение искусства должно соответствовать мировоззрению автора, так как только это может придать ему художественную цельность. Но автор никогда не должен навязывать свои взгляды. Его воззрения на жизнь не должны проповедоваться, им следует совершенно естественно вытекать из самих обстоятельств и характеров. Это и есть истинная тенденциозность — та тенденциозность, которая пронизывала все великие произведения искусства и которую — как Энгельс говорил другой писательнице, Минне Каутской, матери Карла Каутского, пытавшейся создать социалистический роман, — можно обнаружить у Эсхила и Аристофана, у Данте и Сервантеса. Энгельс отмечает, что «современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все тенденциозны. Но я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать, и писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов»²

Он развивает этот взгляд дальше в том же письме, указывая, что в современных условиях читающая публика по необходимости вербует преимущественно из буржуазии и что поэтому «социалистический тенденциозный роман целиком выполняет, на мой взгляд, свое назначение, когда, правдиво изображая действительные отношения, разрывает господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывает оптимизм буржуазного мира, вселяет сомнения по поводу неизменности основ существующего, — хотя бы автор и не предлагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону»³

Поучать — это совсем не дело писателя, его дело — показать правдивую историческую картину жизни. Легче всего подменить людей манекенами, плоть и кровь — системой взглядов, реальных людей, терзаемых сомнениями, старые связи, традиции, привязанности — абстрактными «героями» и «злодеями», но сделать это не значит написать роман. Речи персонажей ничего не стоят, если читатель не может понять жизнь, стоящую за этими речами. Конечно, у героев могут и должны быть политические мнения, но только их собственные, а не авторские. Даже если в некоторых случаях мнения героя и автора совпадают, они должны быть выражены голосом самого героя, а это в свою очередь означает, что у героя должен быть свой собственный голос, своя история.

Революционный писатель — это партийный писатель, его миро-

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 37, с. 36.

² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1976, т. , с. 5.

³ Там же.

воззрение — это мировоззрение класса, который борется, чтобы создать новый социальный порядок, тем больше причин потребовать от него широчайшего размаха воображения, предельной творческой силы. Свою партийную миссию он выполняет, творя новую литературу, свободную от анархического индивидуализма разлагающейся буржуазии, создавая реальную картину мира, как того требует его мировоззрение, а не подменяя ее лозунгами партии по тому или иному злободневному вопросу. Эта картина не будет правдивой до тех пор, пока писатель не станет настоящим марксистом, диалектиком, владеющим целостным философским мировоззрением. Или, как сказал бы Филдинг, до тех пор, пока он не станет образованнейшим человеком своего времени.

Такой взгляд на художника предполагает, что он воспринимает всю жизнь целиком. Пролетарская литература еще очень молода, за пределами Советского Союза ей меньше десяти лет, и ее часто упрекали в том, что по крайней мере в капиталистических странах ей присуща тенденция изображать людей только определенных категорий, да и тех далеко не всесторонне. Руководитель забастовки, капиталистический «босс», интеллигент в поисках новой веры — создалось мнение, что новые писатели не дерзают выходить за эти рамки и что даже эти характеры в их книгах не стали живыми людьми из плоти и крови. Этот упрек до некоторой степени справедлив, хотя при этом забывают эпические произведения Мальро, оба романа Ралфа Бейтса, творчество Джона Дос Пассоса, Эрскина Колдуэлла. И однако, нет такого человеческого характера, такого душевного движения, такого конфликта между отдельными людьми, которые были бы недоступны революционному романисту. В самом деле, только он один способен создать героя нашего времени, полную картину современной жизни, потому что только он один способен до конца осознать правду этой жизни. Да, мало было романов революционных писателей, не страдавших теми недостатками, которые критиковали Маркс и Энгельс. Много еще предстоит сделать, пока новая литература будет в состоянии выполнить свои задачи, и, разумеется, всегда будет верно положение, что для того, чтобы появились великие романы, надо, чтобы родились великие романисты. С другой стороны, скептику не мешает помнить, что в жестокой битве идей в современном мире большинство лучших писателей буржуазии стало круто поворачивать влево и сблизилось с революционными писателями. Мы с полным правом можем надеяться, что эта близость породит гения, которого мы ждем, ибо революционер — что, мне кажется, достаточно ясно выражено в этом очерке, — с одной стороны, принимает из наследия прошлого все то, что жизнеспособно и плодотворно, с другой стороны, не отбрасывает из настоящего ничего, что можно использовать для построения будущего.

(Письмо из Лондона)

Для начала несколько свежих примеров.

В июне 1969 года Кеннет Тайнен, один из наиболее интеллектуальных авангардистов, порожденных послевоенной Британией, показал в Нью-Йорке ревю под названием «О, Калькутта!». В западной культуре рамки дозволенного расширились настолько, что теперь стали изображать на сцене половой акт. Однако ревю Тайнена превзошло все виденное до этого. Оно шокировало даже тех, кто до сих пор сам шокировал других. Текст ревю был написан такими известными авангардистскими писателями, как Сэмюэл Беккет, Джон Леннон (из группы «Битлз»), Дэвид Ньюмен, Сэм Шэпэрд, Джек Леви, и самим Тайненом. Правда, неизвестно, какую именно часть кто из них написал.

Как далеко можно зайти? В этом вопросе, очевидно, заключалось все дело. От прославленных писателей, авторов ревю, можно было ожидать (неважно, как далеко они зайдут), что на этот раз они проявят хотя бы проблески интеллекта, и произведение, созданное столь представительным творческим содружеством, не будет иметь ничего общего с порнографией и грязью, заполняющими наши театры, экраны и книжные прилавки... Что же случилось?

Клайв Барнс, театральный обозреватель «Нью-Йорк таймс», человек, бесспорно симпатизирующий авангардизму, писал в лондонской «Таймс», что ревю Тайнена «неостроумная, глупая, ребяческая и грязная маленькая диверсия». О самом Тайнене сей respectable интеллектуал, имевший отношение к появлению «рассерженных» молодых людей, этот носящий громкое имя обозреватель высказался так: «Я чувствую большое уважение к Кену Тайнену как критику и театральному деятелю. Но что этот мальчишка с грязными мыслями творит в таком месте, как театр, я отказываюсь понимать».

На протяжении трех десятилетий наиболее авангардистски настроенным западным писателем, сделавшим секс основным мотивом своих произведений, был американец Генри Миллер. Его последователи сделали из него своего рода мессию эротизма. Действительно, его произведения оказались настолько насыщенными эротизмом, что выпускать их в свет обычным образом было невозможно. В июле 1969 года Генри Миллер приехал в Англию, и «Санди таймс» поместила интервью с ним, в котором он заявил, что ошеломлен и не находит удовольствия от взмывающей в мире волны секса как в театре, так и в кино и литературе. «Я приподнял крышку ящика Пандоры,— сказал он.— Теперь я взял бы все эти книги и сжег».

Клер Блум, известная кинозвезда (ее открыл Чарлз Чаплин и снял в фильме «Огни рампы»), в своем интервью в июне этого года так прокомментировала меняющиеся настроения в западном обществе: «Три года назад я смотрела премьеру «Спасенных» и помню то страшное чувство шока, которое охватило зал во время сцены, когда ребенка забивают камнями до смерти. (Это была самая сенсационная сцена пьесы.) Несколько недель тому назад я присутствовала на возобновлении этой пьесы и с волнением ждала ту же сцену, и, когда дождалась, никакого шока в зале не было: люди привыкли воспринимать спокойно то, что три года назад казалось им крайностью». (Муж Клер Блум — Хиллард Элкинс, постановщик тайненской «О, Калькутта!».)

Известно, что фильмы создают ту или иную моду — например, молодежь начинает одеваться так же, как герои кинокартины. Но примером для подражания нередко становятся отрицательные персонажи. В самом деле: в четвертьмиллионной толпе энтузиастов модного ныне искусства поп-арт, собравшихся в Гайд-парке, где в этом году выступали «Роллинг стоунз» и другие ансамбли поп-джаза, можно было встретить людей в нацистской форме и даже в форме войск СС. Это не британские фашисты; вполне вероятно, они даже настроены антифашистски и надели форму, просто чтобы «покрасоваться» или для того, чтобы шокировать общественное мнение. Но даже газета «Гардиан», эта старая приятельница всех «бунтовщиков», была встревожена.

Несколько лет назад композитор Пьер Булез увлекся проблемой музыкальных шумов, резонанса и вибрации, причем настолько авангардистски, что ограничил свои изыскания пятью или шестью нотами обычной гаммы и пробовал и перепробовал их во всех вариантах — и по высоте звука, и по тональности, и по вибрации. При этом Булез пытался доказать, что звук не имеет пределов и что все, могущее производить звуки, является музыкальным инструментом. Это было, как утверждали, лишь началом поисков новых форм.

Но вот в июне 1969 года на фестивале в Голландии другой современный авангардист, Карл Гейнц Штокхаузен, предложил вниманию слушателей два своих произведения. В первое — «Oben und Unten»¹ — были включены разговорные «партии» для двух голосов: мужского и женского. Фоном служили отнюдь не мелодичные, не ритмичные и не гармоничные звучания. Это было трудно для понимания. Второе произведение, под названием «Stimmung»², было написано для одной-единственной струны, которая мычала, ворковала, гудела, и все это сопровождалось исполнением той же ноты шестью певцами. Однако после тридцати минут исполнения этого творения терпение слушателей лопну-

¹ «Вверх и вниз» (нем.).

² «Настроение» (нем.).

ло, и они стали так громко выражать свой протест, что концерт пришлось прекратить.

И наконец, по поводу недавнего выступления в Лондоне одного из самых известных в мире оркестров поп-джаза, «Пинк-Фloyd», видный английский джазовый критик Дерек Джьюэл, желая подчеркнуть его умеренность, сказал, что этот ансамбль всего лишь «бросает вызов разуму, но не ставит своей целью, подобно тошнотворной канонаде «MC5» (другого ансамбля поп-джаза), уничтожить его». Голос, гитары, орган, барабаны, гонги, электронные и стереофонические эффекты, взрывы, шум проходящих поездов, звуки шагов, визг действующей пилы и т. д. и т. п. — вот что раздавалось под сводами Альберт-холла. Для дополнения слуховых «эффектов» зрительными были даже продемонстрированы горилла и выстрел из пушки розовой дымовой бомбой.

Эти несколько эпизодов, взятых наугад из жизни искусства на Западе, приведены мной, чтобы показать характер нашего авангардистского движения. Я выбрал примеры того, что считается лучшим и наиболее серьезным, а вовсе не худшим и не самым вульгарным. Они требуют критического рассмотрения, вернее, заслуживает исследования характер авангардистского движения, ибо по поводу всего этого возникает множество недоуменных вопросов. Куда идет это движение? Под какой флаг призывают авангардисты? Кого, по их мнению, они ведут за собой? Какие перемены предлагают? Что разрушают? И так далее и тому подобное.

В первую очередь следует взглянуть на причины, породившие анархический протест авангардистского движения, проникшего во все виды искусства, в политику и революционное движение и своей агрессивностью оказывающего то или иное влияние на наше мышление и на воспитание наших детей. Надо не просто отвергать его, а разобраться в нем.

Само буржуазное общество вскармливает это движение, которое в ответ питает буржуазное общество.

Начать с того, что почти все те, кто считает себя интеллектуальными сторонниками авангардизма, убеждены, что буржуазное общество — испорченное, загнивающее, идущее к своему концу. Они считают, что буржуазная мораль и общественные институты, как и искусство, музыка, литература, театр, кино, должны быть разрушены и заменены новыми. Однако с самого начала заметим, что большинство авангардистских вспышек, как в политике, так и в искусстве, тем не менее настолько буржуазны в своей основе, что на них можно смотреть лишь как на новую форму самовыражения буржуазии.

Существуют по крайней мере две различные точки зрения на этот счет.

Одна заключается в том, что молодежь и радикалы средних

классов желают (и в этом они близки более последовательным критикам общественного строя) разрушить старые буржуазные ценности, прогнившие и ставшие, по их мнению, бесполезными, и заменить их чем-то лучшим.

Другая же, откровенно консервативная точка зрения состоит в том, что буржуазное общество достигло того предела, когда любое проявление критического мышления становится для него опасным. Поэтому единственное спасение для общества — все большая и большая, самая безжалостная изоляция людей друг от друга, чтобы человек все свое внимание обращал на себя, а не на окружающую действительность.

Взяв за основу эти две противоположные точки зрения, можно понять, что включает в себя авангардизм и почему он так часто противоречит себе. Искренний протест, с одной стороны, и умелое использование его буржуазией — с другой, объясняют очень многое. Молодой человек, ярко настроенный против общества, может выражать свой протест по-разному, как личным, так и общественным образом. Перед буржуазией встала задача перевести этот процесс в одно русло, сделать его личным, а не общественным, мятежным, а не революционным.

Убедить интеллектуалов, что, как бы они сами ни представляли себе свою роль, объективно она именно такова, довольно трудно, ибо в большинстве своем это выходцы из средних классов и зачастую им тяжело отбросить крайний индивидуализм и отмежеваться от привычных буржуазных ценностей. Когда такого рода молодые люди возмущаются и испытывают желание бороться, они с нетерпением ищут врага, на которого можно было бы обрушить свой гнев, но буржуазия всячески старается затруднить им эти поиски. В конечном счете (при помощи Фрейда или как-то еще) молодежь убеждают, что ее враг заключен целиком в ней самой. В итоге спровоцированный яростный поиск скрытого врага в самих себе отнимает у наших авангардистов так много усилий, что все дальше толкает их к изоляции от реальной борьбы.

Это ведет и к другому — к желанию скорее познать ощущения жизни, а не ее сущность. Авангардисты превратили свою живопись в антиживопись, романы в антироманы, фильмы в антифильмы и музыку в антимузыку. Это похоже на злоупотребление наркотиками, ибо, как это продемонстрировал, проведя эксперимент на самом себе, Олдос Хаксли, здесь вернейший путь уйти от реальности и сосредоточиться на мерцающих, болезненных тенях изолированной личности. ЛСД, кокаин, героин и другие более или менее сильные наркотические средства делают это очень быстро и эффективно. Вот почему поп-музыка и то, что называют высоким буржуазным искусством, эротика и наркотики весьма тесно связаны между собой.

Это не просто уход человека от действительности: авангардистское искусство изолирует художественное творчество. Если

художники хотят отображать реальную жизнь, они становятся чрезвычайно опасными для буржуазного общества. Поэтому буржуазия толкает их на то, чтобы обращать свои взоры внутрь себя. Изошренность творческих приемов, лишенных содержания, надежда найти некую совершенную в своей бессодержательности форму—вот идеал. Или, если дело не заходит так далеко, содержание сужается до одной эмоции (одной ноты), которая затем используется с искусством и блеском, но изолированно. В частности, секс стал сегодня такой эмоцией на одной ноте, которой, как правило в духе Фрейда, хотят объяснить буквально все.

Логический результат фрейдистского влияния на авангардистское искусство—тайненская «О, Калькутта!». Причина этого ясна. Если, как говорят фрейдисты, секс—движущая сила жизни, то он является и основным базисом человеческой драмы, значит, безграничные поиски секса должны стать основной темой драматургии. И надо сказать, в большей части нашей драматургии он оказался кратчайшим путем к готовым и, конечно же, примитивным ответам. Понятно, чем больше внимания уделяется сексу, тем больше сглаживается и нивелируется подлинная сложность жизни. Но если бы наши авангардисты были в состоянии встать на точку зрения, что основной движущей силой общества являются социальные, классовые, исторические условия существования людей, то секс как проблема не получил бы столь однобокого объяснения и в буржуазной социологии, и в авангардистском искусстве. Сравните теперешнюю авангардистскую антидраму с «Дженни Герхардт» и «Американской трагедией» Драйзера. Сравните темы, манеру, сравните талант, силу и длительность воздействия...

Наше рискованное искусство до некоторой степени касается щепетильных сторон проблемы освобождения женщины от закрепостивших ее условностей буржуазной морали. Вообще это тема для подлинного искусства. Много лет назад Ибсен коснулся ее в пьесе «Росмерсхольм», Шоу—в «Профессии госпожи Уоррен». Они осуждали буржуазный брак, в котором, по существу, всеми привилегиями пользовался мужчина. Женщины с помощью мужчин боролись за свое раскрепощение и постепенно расшатывали устаревшую идею о том, что женщине не дано сравняться с мужчиной в своих возможностях и по положению. Но когда женщины начали побеждать, буржуазия изобрела систему, которая закабалила их иным путем. Буржуазия стала освобождать женщину от любви. Секс без любви—вот что выдается теперь за раскрепощение женщины.

Перенесенная в современную драму и литературу, эта тема явилась скорее объектом клинического вскрытия, нежели социального искусства. Например, некоторые из картин Ингмара Бергмана, авангардистского шведского кинорежиссера, напоминают фильмы о животных, скажем, о поведении обезьян. Это очень

печально, ибо прежде у Бергмана было стремление сказать свое слово в искусстве, и он внятно говорил его как в плане социальном, так и в плане, касающемся отдельной личности. Но теперь даже его почитатели среди молодежи скучают, глядя на то, в какой клинической манере изображает он секс.

Сексуальный авангардизм в своих произведениях искажает эмоции и любовь, низводит их до скотского состояния, огрубляя и подрывая все то из области чувств, что человек хотел бы оставить неприкосновенным. Авангардисты утверждают, что не существует ни полнокровной любви, ни эмоциональной тонкости чувств. А если они и существуют, то их следует высмеять, говоря «правду» о сексе, выставляя напоказ их эротические функции. Вот что ныне навязывается авангардистами, нравится нам это или нет. В результате возобладал процесс огрубления. Как сказала Клер Блум, то, что три года назад шокировало, теперь воспринимается как должное. И это относится почти ко всей нашей эмоциональной жизни. Пять лет назад Бергмана сочли безгранично отважным за то, что он осмелился натуралистически показать на экране откровенную патологию. Сейчас Голливуд снимает подобные фильмы не моргнув глазом. Извращения преподносятся в кино как развлекательное зрелище, а не как проблема. Они стали обыденным явлением и в телевизионных программах, и в кино, и в театре.

В нашем искусстве так много теперь «Калькутт», что они даже не заслуживают самостоятельного рассмотрения. Тема их проста. Секс порождает жизнь, значит, жизнь есть секс. Этот силлогизм стал настолько единственной темой наших авангардно-авантюристических романистов, что они разнятся друг от друга, как мычание и воркование в творении Штокхаузена. Секс создает человека, следовательно, человек есть секс; секс — источник эмоций, следовательно, эмоции есть секс; секс болезнетворен, следовательно, боль есть секс... Выбор бесконечен, и один роман за другим рассматривает секс в каком-либо из этих аспектов, будто и в самом деле сутью каждого из нас является именно сексуальное начало. Нельзя мириться с тем, что литература концентрирует все свое внимание на физиологии и разрушает чувства. Подобно «Калькутте», она совершает в этом случае литературное бракосочетание с порнографией.

Буржуазное требование абсолютной свободы производит впечатление на многих. Оно ведет к потреблению наркотиков среди молодежи, заменяет любовь эротикой, приводит к цинизму и даже скотству в общественном поведении, грязнит все страсти. Абсолютная свобода, по существу, крадет у людей их духовные ценности.

Проблема буржуазных ценностей весьма двойственна. Буржуазия предпочла бы дисциплинированную ортодоксальность, когда каждый индивидуум был бы послушным, знал свое место и делал то, что приказывают ему хозяева, которые в свою очередь делали бы то, что желают. Поскольку это невозможно и поскольку большая часть общества постоянно находится в состоянии протеста против буржуазных установлений, буржуазия, как я уже говорил, пытается разложить этот протест изнутри, перевести его в иное русло. То, как, например, одевается значительная часть наших молодых людей,—это своего рода форма протеста против норм буржуазного общества. Очень многие английские молодые люди носят длинные волосы, яркие рубашки и брюки, что говорит само за себя. (Они вовсе не хиппи и ничего общего с ними не имеют.) Но даже этот пример показывает: наша важнейшая задача—раскрыть молодежи глаза на то, что такое *новые* буржуазные стандарты, и убедить ее не принимать их.

Политически это не всегда легко сделать. На любом собрании студентов в Англии самое большое впечатление производит число тех, кто называет себя марксистами, коммунистами, социалистами или революционерами. Тут можно встретить кого угодно—от членов лейбористской партии до троцкистов, последователей Маркузе, анархистов и т. д. Провести водораздел между теми, кто является подлинными революционерами, и теми, кто представляет новый стиль буржуазного мышления, зачастую очень трудно, ибо сама молодежь—во всяком случае, значительная ее часть—еще толком не знает, что подлинно, а что ложно.

Ясно одно: большинство политических авангардистов-бунтовщиков рассуждают о революции так, словно они живут в джунглях, населенных вооруженными крестьянами. Там или здесь, но революция для них—это партизанская война. В таких условиях каждый человек становится протестантом-индивидуалистом: колоритным, романтически настроенным, предоставленным исключительно собственной инициативе. Внешняя привлекательность подобного рода «революции» очевидна. При посещении квартир, где наши студенты устраивают свои собрания, создается впечатление, что находишься в засекреченном военном лагере, на занятой врагом территории.

Образ революции нередко привлекает молодых людей больше, чем сам факт революции. Я понял, что это действительно так, во время майско-июньских событий прошлого года в Париже. Студенты принимали революционные позы и делали это зачастую с величайшей отвагой, оказываясь лицом к лицу с тысячами вооруженных полицейских. Их и в самом деле увлекала фантазия, которая, как им казалось, может стать реальностью: они и впрямь хотели совершить что-нибудь действенное. Но авангардистские мятежники, находившиеся среди них, хитроумно воспользовались создавшимся положением для внедрения своей идеи «революции», заключавшейся в анархическом лозунге индивидуальной, «абсо-

лютной» свободы, а вовсе не в социальных преобразованиях.

Мысль о том, что рабочий класс не является больше революционным классом, что таковым отныне стали молодые буржуазные интеллектуалы и студенты, очень хорошо соответствует этой колоритной фантазии. Было бы смешно—если бы их заблуждения не были столь опасны—смотреть и слушать молодых людей, пытающихся увлечь трудящиеся массы своими взглядами на революцию. Они обращаются к рабочим, развертывая перед ними грандиозные прожекты о «единстве на улицах». Они и впрямь уверяют «неревolutionный рабочий класс» в том, будто им известно, что для него лучше на самом деле. «Следуйте за нами,—говорят они рабочим, шагая под своими знаменами,—и мы научим вас тому, что нужно делать».

Сама идея единения рабочих и студентов прекрасна, но, чем больше анализируешь позицию многих из этих юных революционеров, тем яснее видишь в ней старое буржуазное требование «абсолютной» свободы. Они призывают рабочих совершить революцию во имя достижения интеллектуальной «свободы», что составляет сущность этой буржуазной концепции. Некоторые называют это марксизмом, или социализмом, или каким-нибудь другим «измом», или просто-напросто свободой демократии. Но как это ни называй, пропасть между их буржуазными устремлениями и нуждами рабочего класса велика, и перекинуть мост через нее невозможно.

Дело также в том, что капитализм отчаянно стремится спасти себя социальными реформами и новыми политическими методами. Требования молодых авангардистов зачастую весьма близки к тому, что умный капиталист считает полезным для своего общества. Бурная вспышка недовольства, возникшая во Франции в мае прошлого года, началась со студенческих требований полной реформы всей образовательной системы. Многие из этих требований были рассмотрены французским правительством потому, что они действительно оказались насущно необходимыми для капиталистической Франции. Эдгар Фор, министр национального просвещения, ясно заявил об этом в нескольких своих выступлениях сразу же после майско-июньских событий.

Революционные студенты—это очень сложная смесь подлинно революционных протестантов и чисто буржуазных выдумщиков. Вызывает удивление, что нынешнее молодое поколение глубоко вовлечено в политику. В отличие от «рассерженных» молодых людей, презиравших политику и идеологию, представители нового поколения на Западе в абсолютном большинстве тянутся к идеологии и политике. К сожалению, многие из них далеки от марксистской идеологии. В результате какой-нибудь блаженный, который носит с новой интерпретацией марксизма, или любой авангардистский изобретатель нового вида социальной революции может увлечь за собой немало молодых людей. Но большая часть молодежи остается удивительно здравомыслящей,

несмотря на происходящее вокруг смятение умов.

Точкой, в которой сегодня сходятся все умы, является Вьетнам. Десять лет назад английские авангардисты получили собственный рупор — журнал «Энкаунтер». Он был всегда настроен злобно антикоммунистически и давал относительно войны во Вьетнаме искаженные оценки американской «дилеммы», оправдывая право США находиться во Вьетнаме, бомбить и убивать вьетнамцев. Сегодня в Англии вряд ли найдется десяток интеллектуалов, которых волновала бы американская «дилемма» или которые поддерживали бы политику Соединенных Штатов в отношении Вьетнама. Говоря о войне во Вьетнаме, «Энкаунтер» ныне размахивает антиамериканским флагом, что и впрямь кажется шуткой прямо-таки космических масштабов, ибо два года назад стало известно, что «Энкаунтер» получает денежные субсидии от Центрального разведывательного управления США.

Это несколько не меняет того положения, что наши молодые интеллектуалы почти все до единого являются противниками этой войны, и их левореволюционные взгляды, заинтересованность в идеологии возникли под влиянием сопротивления и храбрости вьетнамского народа. Многие тысячи представителей нашей молодежи охотно бы отправились в эту страну и отважно сражались бы там на стороне вьетнамских патриотов. Вот почему политический авангардизм проявляет диверсионную активность, пытаясь воспользоваться этим отношением молодежи к войне во Вьетнаме и направить его в русло бесцельного требования немедленного экспорта мировой революции.

Искусство, политика и идеи авангардистов прошлого поколения во многом отошли от реальной действительности. Это привело к тому, что наши молодые люди даже в живописи отказываются от абстрактных формул. Модернистская живопись настолько эзотерична, понятна лишь посвященным, настолько некоммуникабельна, что она не говорит того, что хотело бы услышать новое поколение, ищущее общения. Но беда в том, что и поп-арт не выход. Поп-арт буквалистски передает то, что видит.

На открывшейся в июле выставке в Хэйвудской галерее в Лондоне представлены десятки американских коллажей, картин и монтажей, обращенных непосредственно к американской жизни, которую художники изображают, насмехаясь над самими собой. На одной из картин изображено нагое тело с вдвинутой в холст настоящей отопительной батареей, с натуральной дверью, на которой висит настоящее пальто, с прикрепленным к картине телефоном; на другой монтажной картине — обыкновенный уют и купленная в магазине доска для глажения... Художники поп-арта используют портреты и мебель, книжные суперобложки и пластик. Снова и снова это буквальный комментарий, который в отличие от программно «ничто» абстракционистов делает попытку привлечь внимание хотя бы к осколкам нашей повседневной действительности.

Искусство ли это?

Я считаю, что поп-арт лишь формалистическая реакция на авангардистское антиискусство, с которым мы знакомы уже давно. Абстракционизм сослужил свою службу на Западе. Для его появления были определенные исторические причины. Но в конечном счете абстрактное искусство оказалось изолированным, погрузилось в себя и извратилось настолько, что стало антикоммуникабельным и перестало говорить даже об «ощущениях». Поп-арт—грубый и громкий протест против этого: «Скажите хоть что-нибудь, скажите что угодно!»

Поп-арт свидетельствует, что нынешний авангардизм является в действительности концом, а не началом чего-то. То, что Джойс открывал как авангардист, выродилось сегодня в «О,Калькутта!».

Пока еще нет литературы в духе поп-арта. Это зависит от процесса создания книг (как и кинофильмов), для них невозможен тот же процесс развития. Или, может быть, потому, что написанное слово и отснятый фильм никогда не утрачивают контакта с широкой аудиторией. Но и в литературе и в кинематографии существует авангардизм, который также подчиняется скорее стихийной реакции, чем сознанию.

Очевидными литературными примерами могут служить антироманы французских писателей, таких, как Роб-Грийе и Натали Саррот. Грийе берет поверхностный слой жизни, оставляя нетронутым внутреннее ее существо. Натали Саррот, напротив, изолированно касается только внутренней жизни. Так же делает наша английская антироманистка Кристина Брук-Роуз. Чувство прикосновения, психология антиразума и антидействия, акцентирование бессмысленности жизни поставили ее романы вне истории развития литературы, отражающей действительность. В прошлом даже фантастические романы всегда поддерживали сознательную связь с действительностью. Антироманисты пытаются всячески ее разрушить.

Наиболее характерная, притом лишь формально-технологическая особенность антиромана—его сосредоточение на одной ноте. Этот однонотный символизм вновь возвращает нас к сущности авангардизма: он может на время овладеть вниманием и заставить слушать бесконечные вариации одной ноты или видеть одно чувство (эмоцию) или один случай (либо его вариацию), исследуемые во всех мыслимых психологических аспектах. Впрочем, мастерское произведение однонотного исследования в литературе еще не создано, и я не верю в то, что оно может когда-либо появиться. Ибо мы живем не разобщенно в наших людских джунглях. Мы живем, и пульсируем, и переплетаемся судьбами друг с другом. Мы существуем на разных уровнях, но на одном уровне ответственности, и игнорировать сложность человека—все равно что отрицать его существование вообще.

Антироманисты же, уменьшая человека до микроскопических размеров, тем самым отрицают его существование. Это удини-

тельное свойство современной буржуазии: как бы она ни смотрела на человека, она видит в нем только одноклеточное животное. Радикальные романтики XVIII и XIX веков ощущали такие просторы перед собой, что считали человека способным совершить что угодно и стать кем угодно. Некоторые антироманисты XX века отправили человека обратно в доисторические времена, когда он прозябал в невежестве и почти ничем не отличался от диких зверей, на которых охотился. Сейчас не может быть и речи о попытке возродить романтизм XVIII—XIX веков, но и эти интеллектуалы, занимаясь микropsихологией загнанного в западную зверя, не оставляют человеку надежды.

Создается впечатление, будто антироманисты чем-то напуганы. Они лезут из кожи вон, чтобы показать, как болезнетворна жизнь. Они живописуют удары действительности, и в целом картина получается страшной и необъяснимой. И даже если они находят в человеке какую-то красоту, то стремятся держать ее под спудом, в строжайшей тайне. Она, красота, по их мнению, никогда не должна быть выпущена наружу, ее следует строго охранять и защищать от постороннего взора. Боязнь раскрыть какую-либо узnanную ими тайну о красоте человека настолько велика, что они скорее готовы погубить эту красоту, чем танцевать с нею на улицах от радости. Выставлять ее на всеобщее обозрение—это мука. Общество—это ад. Ушедший в себя, скрытый, озадаченный, запуганный, испытывающий боль и уничтожающий сам себя человек находится во власти страха и страстей. Такова, по их предположениям, наша сущность.

Смерть антиромана может представлять интерес, а она неизбежна, ибо развиваться дальше он не может. Он будет становиться все более и более анти и все менее и менее романом. Но куда это его приведет? Читая типичные образцы антиромана, мы можем, разумеется, увидеть, что, например, основное качество Натали Саррот—виртуозность, чисто техническая виртуозность. Но творчество этой писательницы и других антироманистов не выходит за пределы крайне ограниченной, заданной и, в сущности, плоской да и неверной идеи абсурдности человека и человечества. В западной литературе есть и другие формы авангардистской литературы, помимо антиромана. Их авторы также изображают жизнь с односторонней точки зрения и страдают той же ограниченностью.

Вряд ли есть предел для разговора о литературе. Однако следует еще сказать, что наши литературные авангардисты добиваются права на отклонение от нормы, от принципов здорового человеческого общежития. Это плохо само по себе, но еще хуже попытка сделать отклонение нормой. И это та самая точка, где «неортодоксальность» становится пагубной. Подлинное отвращение молодежи к буржуазной ортодоксальности направляется авангардизмом в русло своего рода коррупции. Но это уже другая диверсия буржуазии, и к тому же очень опасная.

Существуют два уровня жизни в буржуазном обществе, если не иметь в виду того решающего, что противостоит капиталистическому строю как подлинно революционная сила. На одном уровне проповедуется и воспитывается послушание установленному порядку. На другом совершается изоляция интеллектуалов от насущных проблем, позволяющая им делать все, что взбредет в голову, но с условием—не примыкать к движению рабочего класса. Иными словами, неистовое индивидуальное буйство безопасно, а коллективное устремление класса—пролетариата—опасно. Исходя из этого, буржуазия зачастую терпимо относится к поведению, беспокоящему ее, но лишь пока оно помогает сохранить существующее общество.

В целом авангардизм нашей интеллектуальной жизни в последнее время основательно затруднил возможность провести разграничительную черту между антибуржуазным протестом и пробуржуазной диверсией. Если бы «О, Калькутта!» помогла прояснить это различие, выставляя напоказ загнивание буржуазии и пусть даже шокируя при этом общественное мнение, на ее назойливую сексуальность можно было бы не обращать столь серьезного внимания. Провал этого ревю вполне закономерен. Коррупция чувств и развращения вкуса являются союзниками реакции как в литературе, искусстве, театре, так и в самой действительности, а это как раз те области, в которых действуют многие из наших авангардистов, именующих себя так вопреки точному смыслу этого слова.

Им наносит поражение лежащая в основе самого человека страсть к разрешению проблем своего будущего, а вовсе не стремление человека убежать от действительности, похоронить, развратить себя или предаться отчаянию и предоставить себя своей собственной агонии.

Комментарии

ФРАНЦИЯ

Анри Барбюс (1873—1935)

Анри Барбюс проделал сложный, но в конечном счете последовательный интеллектуальный и творческий путь. Как и многие литераторы его поколения, в юности он испытал влияние символизма (сборник стихов «Плакальщицы», 1895), однако уже в произведениях 900-х гг. заметна его тяга в реалистическому изображению действительности (роман «Ад», 1908). Переворот в общественном сознании Барбюса произошел под влиянием первой мировой войны. Пацифистские и патриотические иллюзии Барбюса, побудившие его в 1914 г. уйти на фронт добровольцем, быстро рассеялись. В знаменитых книгах «Огонь» (1916) и «Ясность» (1919) он показал неприкрашенный лик войны, рост революционного сознания масс. Проникнувшись идеалами пролетарского гуманизма, Барбюс в послевоенные годы вел большую работу по объединению антиимпериалистически настроенной интеллигенции, участвовал в создании Республиканской ассоциации бывших участников войны, Интернационала бывших участников войны, а в 1919 г. основал группу и журнал «Кларте». Заявив о своей близости к позициям III Интернационала, группа вместе с тем настаивала на независимости от политических партий, стремилась охватить по возможности наиболее широкие слои демократической интеллигенции: в «Кларте» вошли Р. Лефевр, П. Вайян-Кутюрье, А. Франс, Ж. Дюамель, Ж. Ромен и др. Ее поддерживали или принимали участие в ее работе М. Горький, Р. Роллан, Б. Шоу, Г. Уэллс, Г. Манн. Группы «Кларте» были созданы не только в большинстве стран Западной Европы, но и в ряде стран Американского континента, в Азии и в Африке. Пользуясь значительным авторитетом как писатель, общественный деятель и публицист, Барбюс противопоставлял декадентскому искусству, отмеченному печатью «упадка буржуазного общества», искусство «социального реализма», которое должно отражать «целеустремленность и внутреннюю жизнь масс». В то же время Барбюс резко полемизировал с крайне левыми писателями, считавшими всю литературу, созданную в рамках западной цивилизации, выражением буржуазного духа, и неоднократно выступал в защиту классического наследия. В этом, в частности, состоит значение книги Барбюса «Золя» (1932), где автор на первый план выдвигает идеал писателя-борца и проводит мысль о необходимости слияния прогрессивной литературы и социализма. Текст статьи «Группа «Кларте» из сборника «Речи борца» печатается по изданию: А. Барбюс. Избранные произведения. М., ИХЛ, 1952.

Андре Бретон (1896—1966)

Андре Бретон является одним из основоположников и главным теоретиком сюрреализма. В годы первой мировой войны он сблизился с Аполлинером и познакомился с учением З. Фрейда, примкнул к дадаизму. В 1919 г. он начинает издавать (совместно с Л. Арагоном и Ф. Супо) журнал «Литтератюр» и создает новое движение, сюрреализм, главой которого становится. Враждуя, как и дадаисты, с буржуазной цивилизацией, сюрреалисты стремились обнажить первоосновы человеческого бытия, раскрепостить духовную энергию личности, подавляемую «искусственными» нормами логики, стереотипами социального мышления и т. п., утвердить в правах интуицию, спонтанность, непосредственность. При этом они объявили подлинную войну разуму, логическому познанию, материализму. Сюрреализм мыслился как способ овладения человеком своими внутренними возможностями и условиями своего существования, но на путях автоматической фиксации подсознательного. Многие его идеи были восприняты современными авангардистскими и леворадикальными течениями, а сюрреалистическая техника усвоена широким кругом прозаиков, поэтов, художников, кинематографистов, используется в рекламе, в художественном оформлении книг, помещений и т. п., вырождаясь в формализованную технологию. Сюрреалисты стремились вписать свой бунт в контекст социально-политической борьбы, однако ориентировались на левацкие, троцкистские группировки. Сюрреализм, по выражению Р. Вайяна, оказался «мятежником, а не революционером». Первым программным произведением сюрреализма стал «автоматический» текст «Магнитные поля» (1919), написанный Бретоном совместно с Ф. Супо, а к 1924 г. относится «Манифест сюрреализма». Как теоретiku движения, Бретону принадлежат также: «Второй манифест сюрреализма» (1930), «Пролегомены к третьему манифесту сюрреализма, или Нет» (1942), «Аркан 17» (1945), «Положение сюрреализма между двумя войнами» (1945) и др. На русском языке до настоящего времени были опубликованы фрагменты из «Манифеста сюрреализма» (в сб.: Писатели Франции о литературе. М., 1978; пер. В. Козового). Полный перевод, сделанный по изданию: A. Breton. Manifestes du surréalisme. Paris, 1963, публикуется впервые.

- 41 ...книга Тэна «Об уме» (1870)— работа по экспериментальной психологии французского философа Ипполита Тэна (1828—1893).
- 44 ...изыски на манер Мариво— «мариводаж», нарочитая манерность, жеманность, свойственная стилю французского писателя Пьера де Мариво (1688—1763).
- 45 Обратившись к исследованию сновидений, Фрейд...—Помимо австрийского психиатра, создателя психоанализа Зигмунда Фрейда (1856—1939), влияние на Бретона оказал также Гегель, придававший большое значение бессознательной деятельности духа.
- 47 Убивай, кради... люби...—аллюзия на ветхозаветные и евангельские заповеди: не убивай, не кради, не прелюбодействуй (см.: Исход, 20; Матфей, 5).

...животное заговорило.—Бретон обыгрывает распространенную поговорку «Во времена, когда животные еще умели говорить» со значением: «в баснословные, чудесные времена, когда все было возможно».

- 48 *Сен-Поль Ру* (1861—1940)—французский поэт, поздний символист, оказавший влияние на многие поэтические направления XX века. Сюрреалисты относились к нему как к своему предшественнику.

...произведения, относящиеся к тому низшему жанру, каковым является роман—роман как наиболее характерное воплощение повествовательной прозы считался «низкой» (по сравнению с поэзией) литературой на протяжении всего новоевропейского цикла культурного развития. Бретон со своей стороны хочет подчеркнуть, что, будучи скован необходимостью изображать внешнюю действительность, роман ограничивает потенции воображения.

«*Монах*» (1796)—«готический» роман английского писателя Мэтью Грегори Льюиса (1775—1818).

- 49 «*Ослиная шкура*»—французская народная сказка, литературно обработанная Шарлем Перро (1628—1703).

Диваны Бодлера—вероятно, Бретон имеет в виду мотив «ложы сладострастия и смерти», встречающийся в «Цветях зла» (ср.: «Диваны глубокие, как могилы» в сонете «Смерть любовников»; см. также стихотворение «Украшения»).

«*Кровавая монахиня*»—персонаж романа М. Г. Льюиса «Монах».

- 50 *...замок, половина которого... не обязательно лежит в развалинах*—иронический намек на литературное направление унаимистов, которые в 1906 г. сняли в местечке Кретеи под Парижем полуразрушенное здание, где создали своеобразный фаланстер, названный ими «Аббатство»—в подражание Телемскому аббатству Рабле. Раблезианский мотив—девиз телемитов «Делай, что хочешь»—также обыгрывается Бретоном в данном пассаже.

- 51 *...прощай время всякой вещи!*—реминисценция из Библии («Екклесиаст», 3, 1—2).

...защитой и прославлением—намек на название знаменитого манифеста «Защита и прославление французского языка» (1549), принадлежащего французскому поэту эпохи Возрождения Жоашену дю Белле (1522—1560).

- 52 «*Гора благочестия*» (1919)—сборник экспериментальных текстов Бретона, куда входит и упоминающийся ниже «Черный лес».

Кубистическая псевдопоэзия—кубизм в поэзии заключался в разрыве с романтической исповедальностью, суггестией и декоративностью, в стремлении превратить творчество из средства «самовыражения»

художника в способ рационального познания мира, наподобие научного. Этот рационализм и отвергает Бретон, полагая к тому же, что в поэзии он возник не самостоятельно, а под влиянием живописных опытов Пабло Пикассо (1881—1973).

- 55 *Аполлинеровское значение.*—Гийом Аполлинер (1880—1918) впервые употребил слово «сюрреализм» в предисловии к своей «сюрреалистической драме» «Сосцы Тирезия» (1917).

- 56 «*Дочери огня*» (1854)—сборник новелл и сонетов Жерара де Нерваля (1808—1855).

...Томас Карлейль в своем «*Sartor Resartus*»—речь идет о философско-публицистическом романе английского писателя и историка Томаса Карлейля (1795—1881) «*Sartor Resartus*. Жизнь и мнения профессора Тейфельсдрека» (1833—1834).

«*Меморабилы*» Сведенборга—«*Memorabilia, seu Diarium spirituale*» (1748—1765)—дневник, в котором шведский теософ-мистик Эмануэль Сведенборг (1688—1772) описывал свои видения (явления Христа, беседы с ангелами и т. п.).

Идеореализм Сен-Поля Ру—Сен-Поль Ру понимал под идеореализмом в поэзии стремление узреть сквозь эмпирическую случайность действительности ее высший духовный смысл и считал метафорический образ средством уловить знамения, раскрывающие последнюю тайну бытия.

- 57 *Изидор Дюкас* (1846—1870)—французский поэт, писавший под псевдонимом граф де Лотреамон, автор двух книг: «*Песни Мальдорора*» (1868—1869) и «*Стихотворения. Предисловие к будущей книге*» (1870). Для Лотреамона, в частности, было характерно пародийное разрушение традиционной романтической образности путем прямого сближения несопоставимых с точки зрения обычной логики предметов и понятий (ср.: «прекрасно, как случайная встреча на анатомическом столе зонтика и швейной машинки» — «*Песни Мальдорора*», Песнь пятая). Этот прием, как и сам дух вызова «священным условностям» в литературе, оказался чрезвычайно близок сюрреалистам, увидевшим в Лотреамоне своего предтечу. Так, Бретон еще в 1919 г. опубликовал полузабытые к тому времени «*Стихотворения*» в журнале «Литературю» (№ 1—3).

НОЧИ Юнга—речь идет о религиозно-дидактической поэме английского поэта-сентименталиста Эдуарда Юнга (1683—1765) «*Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии*» (1742—1745), обращенной не столько к разуму, сколько к непосредственному чувству читателей. Претит же Бретону проповеднический пафос поэмы.

Деборд-Вальмор—сюрреалист в любви.—Бретон имеет в виду «магические взрывы» (по определению Ш. Бодлера) абсолютно неподдельного чувства в творчестве Марселины Деборд-Вальмор (1786—1859), для которой поэзия была не условным литературным языком, как для

некоторых романтиков, а единственно подлинным голосом ее «глубинного существа», искреннего и чистого.

Бертран — сюрреалист в изображении прошлого.—Являясь во Франции одним из родоначальников жанра стихотворений в прозе («Гаспар из ночи, фантазии в манере Рембрандта и Калло», изд. в 1842 г.), Алоизиус Бертран (1807—1841) рисовал картины из жизни средневековой Европы, нарочито используя романтические клише и «маски» (экзотика исторического прошлого, таинственные руины, привидения, ведьмы и т. п.), тут же разрушая их при помощи тонкого юмора, а затем наполняя своим живым видением и переживанием ушедшей эпохи.

Рабб — сюрреалист в смерти.—Страдавший неизлечимой болезнью французский историк и публицист Альфонс Рабб (1786—1830), чувствуя себя «возлюбленным смерти», день за днем наблюдая ее приближение, оставил записи, поражающие своей человеческой подлинностью.

Жарри — сюрреалист в абсенте.—Французский драматург, поэт и прозаик Альфред Жарри (1873—1907) стремился подвергнуть пародийно-ироническому разрушению не только господствовавшие формы современной ему литературы, но и—своим жизненно-практическим поведением—все нормы и ценности буржуазной культуры. Увлечение вином было для Жарри своеобразным вызовом обывательскому здравому смыслу.

Фарг — сюрреалист в создании атмосферы.—Вероятно, Бретон имеет в виду интерес французского поэта Леона Поля Фарга (1876—1947) к бессознательному и к фантастической образности, что сближало его с сюрреалистами.

Ваше — сюрреалист во мне самом.—Жак Ваше (1896—1919), французский писатель, теоретик авангардизма, был близким другом Бретона и оказал на него большое влияние.

Сен-Жон Перс — сюрреалист на расстоянии.—Критика Сен-Жон Персом (1887—1975) западноевропейской цивилизации была созвучна настроениям сюрреалистов.

Руссель — сюрреалист в придумывании сюжетов.—Сюрреалистам импонировало богатое, совершенно раскованное воображение французского писателя Реймона Русселя (1877—1933); в частности, Руссель любил начинать и заканчивать повествования двумя почти одинаковыми омонимичными фразами, так что сюжет как бы возвращался к своей исходной точке и, удваиваясь, становился собственным мета-языком.

- 62 «Рассуждение о Неполноте Реальности»—«Введение в Рассуждение о Неполноте Реальности» (1924)—лирическое эссе Бретона (опубликовано в журнале «Коммерс», издававшемся Полем Валери), писавшееся параллельно с «Манифестом сюрреализма» и «Растворимой рыбой»

(см. ниже) и содержащее основные мотивы сюрреалистической мысли (разрушающая и созидательная сила поэтического языка, отрицание европоцентризма в культуре и др.).

63 *Эхолия*—машинальное повторение услышанных слов.

64 *Диалектическое удовольствие*—Бретон употребляет слово «диалектика» не в современном, а в классическом смысле, идущем от античности, где выражение «диалектическое искусство» означало искусство диалога, спора.

«*Магнитные поля*»—см. с. 518 коммент.

...искусственный рай—намек на одноименную книгу (1860) Ш. Бодлера.

68 ...продолжение данной книги—текст под названием «Растворимая рыба», состоящий из 32 фрагментов и включенный Бретоном в первое издание «Манифеста сюрреализма».

71 ...у Честертона в одной книге—вероятно, речь идет о рассказе английского писателя Г. К. Честертона (1874—1936) «Сапфировый крест».

Кумы, Додона, Дельфы—античные поселения, где находились соответственно обиталище Кумской Сивиллы, оракул Юпитера и оракул Аполлона.

Я уподоблюсь Нижинскому...—Выдающийся русский танцовщик и балетмейстер В. Ф. Нижинский (1890—1950), заболевший тяжелым душевным недугом, был приведен коллегами на балетный спектакль в надежде, что его сознание пробудится. Взгляд Нижинского оживился лишь на мгновение, а затем снова потух.

Русский балет—созданная С. П. Дягилевым (1872—1929) балетная труппа, с 1909 г. выступавшая в крупнейших странах Западной Европы. В 1911 г. была основана постоянная труппа «Русский балет Дягилева», просуществовавшая вплоть до смерти своего создателя. В труппу входили А. Павлова, Т. Карсавина, В. Нижинский и др. Оформлялись спектакли А. Бенуа, Л. Бакстом, Н. Гончаровой, П. Пикассо и др.

72 *Дистракция*—разъединение, расторжение, рассеяние. Бретон обыгрывает значение этого слова: говоря о *дистракции женщины у Канта*, он, возможно, имеет в виду следующее место из «Антропологии с прагматической точки зрения» (1798): «*Рассеянность* (distractio) есть состояние отвлечения внимания (abstractio) от тех или иных господствующих представлений через перенесение внимания на другие, неоднородные с ними представления». Кант утверждал, что подобное состояние возникает у женщин при занятии науками (И. Кант. Соч. в 6 томах, М., 1966, т. 6, с. 446—447). Возможно также, что Бретон намекает на антифеминистские выпады Канта в

целом. *Дистракция винных кислот Пастером*—речь идет об опытах по разложению винных кислот (1848), осуществленных французским биологом Луи Пастером (1822—1895). *Дистракция частиц Кюри*—имеется в виду явление радиоактивности, при котором пучок лучей, испускаемых радием и пропущенных через магнитное поле, расщепляется на три потока различно заряженных частиц.

Анри Барбюс
Золя в 1932 году

Глава из книги Н. Barbusse. Zola. Paris, 1932. Данный перевод на русском языке публикуется впервые.

74 *Позитивный метод*—очевидно, Барбюс имеет в виду не только научный позитивизм XIX века, но употребляет это слово в широком смысле, имея в виду самый дух научности в подходе к природной и социальной действительности, противостоящий абстрактно-спекулятивным, метафизическим концепциям.

75 *...которое Гумбольдт назвал догадкой об их единообразии...*—В отличие от И. Канта, который противопоставлял мир природной необходимости миру человеческой свободы, Вильгельм фон Гумбольдт (1767—1835) утверждал единство природы и человека, физического и духовного начал (ср.: В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию. М., 1984, с. 352).

77 *Салонный свержанализ*—вероятно, речь идет об изощренном психологизме, свойственном части «салонных» литераторов-декадентов.

Сверхимпрессионизм на манер кодака и стенографии—«Кодак»—слово, придуманное в 1889 г. американским изобретателем и промышленником Джорджем Истменом для обозначения щелчка, издаваемого затвором фотографического аппарата. Впоследствии «Кодак»—модель фотоаппарата. Употребляя это слово как синоним «фотографирования», которое он сближает со стенографированием, Барбюс имеет в виду мгновенную, не опосредованную рефлексией и анализом фиксацию состояний действительности.

78 *Эффекты в духе Барнума*—американский антрепренер, предприимчивый шарлатан Ф. Т. Барнум (1810—1891) нажил миллионы, показывая различные редкости и курьезы (карлик Том Пус и др.). Используя его имя, ставшее нарицательным во всех европейских языках, Барбюс намекает на дешевые, «ярмарочные» приемы в искусстве.

Неонатурализм, иначе называемый «популизмом»—популизм—влиятельное в период между двумя войнами литературное направление, ставившее своей задачей неприкрашенное изображение жизни «человека из народа». Хотя популисты выступали против натуралистического обеднения духовного мира этого человека, на деле их гипертрофированное внимание к деталям быта, над которым они, как

правило, не давали подняться своим персонажам, ясно указывало на связь популизма с некоторыми традициями натурализма, что, вероятно, и имеет в виду Барбюс.

- 79 *Антиномия «гуманизма и народа», в сетях которой бьется Геенно* — речь идет о проблеме отношения народных масс к культурным ценностям, создаваемым интеллигенцией, которая волновала французского писателя Жана Геенно (1890—1978) и нашла, в частности, выражение в его книге «Калибан говорит» (1928).
- 80 *Международное объединение революционных писателей* — организация прелетарских и революционных литераторов, существовавшая с 1930 по 1935 г.
- 81 *Мэтр из Медана* — речь идет о Золя. В его загородном доме в Медане собирались во второй половине 70-х гг. молодые приверженцы натурализма, издавшие в 1880 г. сборник рассказов «Меданские вечера»

Ромен Роллан (1866—1944)

В 20—30-е гг. общественные и философско-эстетические взгляды Романа Роллана претерпели существенную эволюцию. Если непосредственно после первой мировой войны Роллан объявил себя сторонником «независимого духа», делая акцент на силе гуманной человеческой мысли и слова, содействующих прогрессу независимо от политической мысли (см. его «Манифест независимости духа», 1919), то в первой половине 30-х гг. он приходит к прямому утверждению общественной функции искусства (статьи «Прощание с прошлым», 1931; «Ленин, искусство и действие», 1934, и др.). Статья «О роли писателя в современном обществе» была написана Ролланом в марте 1935 г в ответ на анкету Ассоциации революционных писателей и художников и опубликована в мае того же года в органе ассоциации — журнале «Коммюн». Статья входит в сборник Роллана «Через революцию — к миру» (1935). Текст печатается по изданию: Писатели Франции о литературе. М., 1978.

- 81 *...дискуссии о том, какого пола ангелы.* — Жители Константинополя продолжали вести абстрактные теологические споры в то самое время (1453), когда им самим и всему городу грозила неминуемая гибель под ударами войск османского султана Мехмеда II.
- 84 *«Gemeinde» (нем.)* — община. приход. С 1723 г. И. С. Бах занимал место кантора в школе св. Фомы в Лейпциге. В его обязанность входило сочинение и исполнение церковной музыки во время различных религиозных торжеств и церемоний, происходивших в округе. Возможно также, что Роллан намекает и на то обстоятельство, что в последние годы жизни Баха окружали домочадцы, друзья, ученики (его «община»), жившие у него в доме, слушавшие и исполнявшие его произведения.

...взлеты, именуемые греческой трагедией либо елизаветинским театром — подъем драмы в классической Греции (V—IV вв. до н. э.) был обусловлен, в частности, тем, что театр в ту эпоху рассматривал-

ся как общенародное и общегосударственное учреждение, пользовался поддержкой официальной власти, обязывавшейся снабжать каждого афинского гражданина деньгами на «билет». Под елизаветинским театром понимают творчество английских драматургов (Д. Лили, Т. Кид, К. Марло, Р. Грин, У. Шекспир и др.), приходящееся на два последних десятилетия царствования Елизаветы Тюдор (1558—1603). Расцвет елизаветинского театра, обусловленный подъемом национального самосознания, был, помимо прочего, связан с общедоступным характером творчества названных драматургов.

В те годы, когда я пытался, явно преждевременно, организовать народный театр...—Разработав в начале века эстетические принципы «народного театра» (1903), Роллан попытался воплотить их на практике, создав грандиозный театр с обширной сценой и оркестром. Однако, не получив от правительства субсидий и столкнувшись с противодействием консервативных сил, Роллан не сумел осуществить своего замысла хоть в сколько-нибудь полном объеме.

Леон Муссиак (1890—1964)

Литературная и общественная деятельность Леона Муссиака, расцвет которой приходится на годы Народного фронта, была тесно связана с ФКП, членом которой он стал в 1924 г.; он сотрудничал в «Юманите», основал в Париже рабочий театр «Революционное действие». Ему принадлежат романы «Очертя голову» (1931), «Запрещенная демонстрация» (1935), стихотворные сборники «Развязанный шарф» (1920), «Нечистые стихотворения» (1945), написанный совместно с П. Вайяном-Кутюрье антибуржуазный трагифарс «Папаша Июль» (1927). Муссиак был видным теоретиком киноискусства и одним из первых на Западе пропагандистов советского кино («Рождение кинематографа», 1925; «Советское кино», 1928; «Сергей Эйзенштейн», 1964). Во время второй мировой войны Муссиак был арестован и помещен в концлагерь, где написал книгу «На плоту «Медузы». Дневник политического заключенного» (1945). В последние годы жизни занимал пост председателя Национального комитета писателей Франции. Статья «Социалистический реализм» была напечатана в июне 1936 г. в журнале «Эроп» (№ 162). Текст публикуется по изданию: Писатели Франции о литературе. М., 1978.

Жан Поль Сартр (1905—1980)

Один из видных представителей экзистенциализма, Жан Поль Сартр вступил в литературу незадолго до второй мировой войны, опубликовав роман «Тошнота» (1938) и сборник рассказов «Стена» (1939), где прозвучали темы, получившие развитие в главном философском произведении Сартра «Бытие и ничто» (1943), в его незаконченной тетралогии «Дороги свободы» (1945—1949), в драматургии («Мухи», 1943) и др. Свои взгляды на задачи литературного творчества Сартр изложил в эссе «Что такое литература?» (1947), а также в ряде статей, вошедших затем в сборники «Ситуации» (т. 1—7, 1947—1965). К ним относится и статья-рецензия «Объяснение «Постороннего», написанная Сартром в феврале 1943 г. по поводу вышедшей незадолго до этого повести Альбера Камю «Посторон-

ний» (1942). В основе философской концепции Сартра лежит ощущение непреодолимого кризиса всех позитивных ценностей западной культуры, когда индивид утратил былую веру в существование сверхличных идеалов, ценностей и установлений. Противостоя неподлинности, обесчеловеченности внешнего мира, «аутентичная» личность — с ее абсолютной свободой, нонконформизмом и тягой к мятежу — оказывается у Сартра последним прибежищем истины. С этим связан и интерес экзистенциализма к искусству как к важнейшему способу «про-изведения истины в действительность», т. е. как к способу, при помощи которого человек может воплотить, закрепить в знаках и донести до другого свое неотчужденное переживание жизни. Идеи экзистенциалистской абсолютной свободы заключали в себе оправдание аморализма, смыкались с ницшеанской «вседозволенностью», что вынудило Сартра, как и Камю, под влиянием антифашистского Сопротивления, критически рассмотреть все принципы экзистенциализма, принять идеи исторической обусловленности и ответственности творца. В «Объяснении «Постороннего» Сартр очертил собственное понимание экзистенциалистского героя и сформулировал особенности экзистенциалистской проблематики в литературе. Вот почему статья Сартра прозвучала как манифест и не только привлекла пристальное внимание к творчеству Камю и самого Сартра, но и способствовала укреплению позиций экзистенциализма во французской культуре 40-х гг. «Объяснение «Постороннего» в полной мере сохранило свое значение программного документа философско-литературного направления, явившегося важнейшей вехой в судьбе западной культуры XX века. Перевод сделан по изданию: J.-P. Sartre. Situations, I. Paris, 1947. На русском языке публикуется впервые.

93 *Свинг* — группа танцев (буги-вуги, рок-н-ролл), популярных в 40—50-е гг.

«Изначальная бедственность нашего удела» (и далее) — Сартр цитирует 139-й и 131-й фрагменты «Мыслей» (опубл. в 1669 г.) Блеза Паскаля (1623—1662), для которого был характерен ряд тем и мотивов (заброшенность человека в мире как исходный пункт философствования, его тоска и отчаяние, вызванные чувством ничтожности и ограниченности перед лицом непостижимой бесконечности Вселенной, неизбывный страх смерти), давших Сартру повод считать Паскаля предтечей экзистенциалистской философии.

...великая традиция тех французских моралистов, которых Андлер... называет предшественниками Ницше — Шарль Андлер (1866—1933) — французский историк философии, социолог, автор книги «Ницше, его жизнь и учение» (1920). Помимо Паскаля, Сартр, очевидно, имеет в виду Франсуа де Ларошфуко (1613—1680) и Жана де Лабрюйера (1645—1696), которых считает предшественниками Ницше (и далее — Камю) по той причине, что всем им был присущ интерес к миру с точки зрения его непосредственной данности человеку, в связи с чем они и делали акцент не на гносеологической или онтологической, а на морально-философской проблематике.

Эпистемология (от греч. epistēmē — знание, наука, и logos — слово, учение) — зд.: исследование наук, условий их возникновения и формирования с целью теоретического обоснования научного знания.

...о научном номинализме, о Пуанкаре, Дюгеме, Мейерсоне — номинализм — философское учение, признающее реальное существование лишь за конкретными, единичными предметами и отказывающее общим понятиям в онтологическом содержании. Говоря о «научном номинализме» французских философов и естествоиспытателей Анри Пуанкаре (1854—1912), Пьера Дюгема (1861—1916) и Эмиля Мейерсона (1859—1933), Сартр стремится подчеркнуть, что, по их мнению, естественные науки (в отличие от «метафизики», претендующей на постижение последних причин и окончательного смысла и цели мироздания) способны лишь описывать доступные восприятию законы природного мира при помощи знаков и символов. Такое раскрытие естественных закономерностей и каузальных связей, управляющих явлениями, отнюдь не является объяснением их онтологической сущности, сводимой к «богу», «духу», спекулятивно толкуемой «материи» и т. п. Подобное объяснение, полагает Сартр, присоединяясь в данном случае к Камю, может быть только метафорическим, другими словами — «поэтическим».

...избавившись от онтологических притязаний...—Онтология (от греч. *ὄν*, род. падеж *ontos* — сущее, и *logos* — наука) — учение о бытии как таковом, независимом от деятельного субъекта и его познавательных установок. Французский философ Морис Мерло-Понти (1908—1961), представитель экзистенциальной феноменологии, констатирует здесь факт разрыва позитивной науки с метафизической онтологией, которая стремилась приписать бытию формы, открытые в человеческом разуме, тем самым отрывая последний от его носителя — человека. Мерло-Понти, напротив, трактует познание (в том числе и научное) как представленность объекта через субъект, и только через него. При таком подходе сама онтологическая проблематика (в ее метафизическом варианте) теряет право на существование.

...антиномиям механицизма или динамизма...—механицизм — философское учение, получившее особое распространение в XVII—XVIII вв. С точки зрения механицизма объяснить факт природы — значит вывести его из имманентных этой природе причинных законов физики и механики. Динамизм же, напротив, понимал движение материи как нечто вторичное, производное от действия различных нематериальных «сил». Для Мерло-Понти и механицизм, и динамизм представляются в равной степени метафизическими, поскольку одинаково исходят из представления о природе, взятой в отрыве от познающего субъекта. Таковую природу Мерло-Понти и называет «природой в себе».

- 94 ...все выдает в нем классика, человека средиземноморья.—Сартр имеет в виду традиции греко-римской, «средиземноморской» цивилизации, воспринятые романскими странами в средние века и сознательно усвоенные в эпоху Возрождения. Рационализм, «классическая» ясность мышления, своеобразный стоицизм Камю представляются Сартру воплощением этих традиций.

Моррас — указанные выше черты, опора на «романскую традицию» с ее принципом логической стройности и упорядоченности, возведенным в ранг этической и эстетической нормы, были присущи и французско-

му публицисту, критику, поэту Шарлю Моррасу (1868—1952). Вместе с тем всю свою жизнь Моррас доказывал преимущества монархии и католицизма, утверждал идею превосходства «латинской расы» над другими, прежде всего «германскими», народами — мысли, совершенно чуждые Камю, что и подчеркивает Сартр.

- 95 *«Рожденный в изгнании»* (1892)—роман английского писателя Джорджа Роберта Гиссинга (1857—1903).

...дикари у С. Моэма—речь идет о рассказе Уильяма Сомерсета Моэма (1874—1965) *«Дождь»* (1920).

- 96 *«Фальшивомонетчики»* (1925)—роман Андре Жида (1869—1951).

- 97 ...листок, оторвавшийся от чьей-либо жизни.—Реминисценция из *«Манифеста сюрреализма»* А. Бретона; см. с. 59 наст. изд.

«Целесообразность без цели»—положение Иммануила Канта (1724—1804) о прекрасном как о «целесообразности без представления цели», развитое им в *«Критике способности суждения»* (1790), направлено против утилитаристского и морализаторского подхода к искусству, то есть призвано отграничить сферу эстетического как от сферы чувственно-приятного, так и от телеологической сферы практических интересов человека.

- 100 *«Переведено с языка Молчания»* (1941)—книга французского писателя Жоэ Буске (1897—1950).

...у Жюль Ренара.—Сартр, вероятно, имеет в виду напряженные поиски Жюлем Ренаром (1864—1910) «точного слова» в литературе, что в конечном счете делало проблематичным сам акт языкового обозначения предметов, вело писателя к «молчанию».

Автоматическое письмо сюрреалистов—моментальная фиксация слов или речевых отрывков, спонтанно возникающих в сознании пишущего.

«Театр молчания» Ж.-Ж. Бернара—драматургия Жан-Жака Бернара (1888—1972) построена на использовании подчеркнуто банальной, невыразительного диалога, реплики которого прерываются долгими многозначительными паузами. Эти «выражающие невыразимое» паузы и должны создать эффект человеческой подлинности на сцене.

- 101 *Теория языка Бриса Парена*—одно из важнейших положений философско-лингвистической теории Бриса Парена (1897—1971) заключается в том, что «язык—это порог молчания, через который мне не дано переступить. Это испытание бесконечностью» (см. его книгу *«Исследования о природе и функциях языка»*, 1943).

- 102 *«Смерть после полудня»* (1932)—книга Эрнеста Хемингуэя, посвященная бою быков.

- 104 *Нечто подобное сделал некогда Юм...*—Дэвид Юм (1711—1776), английский философ-эмпирик, отстаивал мысль о том, что все факты познаются опытным, а не априорным путем и что содержание сознания составляют в первую очередь ощущения и впечатления, оформляющиеся затем в виде идей или представлений.

«Простодушный» (1767)—повесть Вольтера, в которой изображен молодой индеец, попавший во Францию и пораженный неестественностью и фальшивостью европейских обычаев и порядков.

«Микромегас» (1752)—фантастико-сатирическая повесть Вольтера, где человеческая жизнь, философия и наука изображены с точки зрения обитателей Сириуса и Сатурна.

Там, где Бергсон видел неразложимое единство...—Отстаивая анти-натуралистические и иррационалистические позиции, французский философ Анри Бергсон (1859—1941) утверждал, что всякое расчленение и классификация действительности условны и иллюзорны. Неразложимую сущность всего существующего Бергсон называл «длительностью» или «конкретным временем».

...пропасть небытия... которая отделяет друг от друга мгновения у Декарта.—Изложенное представление Рене Декарта (1596—1650) о протекании времени было связано с механицизмом его физической концепции.

- 107 *«Задиг»* (1748)—повесть Вольтера, в которой содержится сатирическая критика социальных отношений XVIII века.

«Кандид» (1759)—пародийно-сатирическая повесть Вольтера.

Жан Ришар Блок (1884—1947)

Публицист, романист, драматург, Жан Ришар Блок долгое время стоял на позициях либерального гуманизма, отстаивая ценность человеческой личности и ее свободы. Хотя антибуржуазные мотивы и антидекадентские настроения ясно звучат в ранних произведениях Блока (роман «...и компания», 1917, и др.), к революционной тематике он обращается лишь в 30-е гг. в условиях роста фашистской опасности в Европе, формирования и подъема Народного фронта, под впечатлением посещения Страны Советов (участвовал в Первом съезде советских писателей). Лучшее произведение 30-х гг.—антифашистская публицистическая книга «Испания! Испания!» (1936). Книга «От Франции преданной к Франции, взявшейся за оружие» (1949), которую составили выступления Блока по московскому радио в годы войны, удостоена Золотой медали мира (1950). Поборник искусства большой социальной значимости, Блок после окончания второй мировой войны пришел к мысли об ангажированности писателя, понятой им как идея служения интересам народа. Об этом его выступление «Ответственность таланта» в 1946 г. на заседании литературной секции конгресса «Французская мысль на службе мира». Эта принципиально важная, программная речь была опубликована в том же

году в журнале «Эроп». Перевод осуществлен по изданию: *Les plus belles pages de J. R. Bloch, présentées par L. Aragon. Paris, 1948.* На русском языке публикуется впервые.

- 109 ...а Даладье...—испанцев—после победы франкистов в гражданской войне в Испании большинство республиканцев, нашедших убежище во Франции, было интернировано правительством Эдуара Даладье (1884—1970).

Ален Роб-Грийе (р. 1922)

В историю послевоенной французской литературы Ален Роб-Грийе вошел как один из создателей «нового романа» и как наиболее активный его теоретик. Ему принадлежат романы «Ластик» (1953), «Соглядатай» (1955), «В лабиринте» (1959), «Дом свиданий» (1965), «Проект революции в Нью-Йорке» (1970), «Топология города-призрака» (1976), «Джинн» (1981) и др. Роб-Грийе выступает также в роли киносценариста и кинопостановщика. Не похожая ни на какие известные образцы, поэтика Роб-Грийе поначалу откровенно шокировала не только читающую публику, но и критиков, вызвав упреки в самоцельном формотворчестве; на деле же она отражает характерные особенности проблематики произведений Роб-Грийе. Если в классической повествовательной литературе, какой она сложилась в XIX в., характер персонажей представлял собой органический синтез субъективных ценностных установок личности и ее объективной социальной роли (что имело основания в общественной практике той эпохи), то в литературе XX столетия стал неудержимо расширяться зазор между интимным «я» такой личности и ее социальными функциями, так что под вопрос встало само внутреннее единство индивида, его личностная аутентичность. Процесс разрушения самостоятельного и самостоятельного субъекта, его подмена набором стереотипов культурного поведения и мышления—процесс, особенно усилившийся в послевоенные годы,—как раз и стал объектом художественного осмысления со стороны большинства французских «неороманистов». Что касается Роб-Грийе, то радикализм его эстетического эксперимента заключался в том, что саму ситуацию разрыва между человеком и миром писатель довел как бы до логического конца, до «лабораторной чистоты», нарочито освободив ее от контекста обыденного правдоподобия. Это выразилось в известном изобразительном принципе Роб-Грийе, получившем название «шозизм» (*от франц. chose*—вещь): персонажи его романов утрачивают способность к целостному постижению этических смыслов и связей действительности, а сам предметный мир освобождается от нравственных и интеллектуальных значений и привычных человеческих ориентиров (добро и зло, прошлое, настоящее и будущее, теплота жизни и холод смерти и т. п.), предстает в своей сугубо физической данности—голой «вещности». Такая действительность пугает не своей враждебностью, а своим полным безразличием к человеку. Персонажи Роб-Грийе чувствуют себя в ней словно в лабиринте, когда предметы, события и сами люди становятся взаимно неотличимы, образуют бесконечный мир зеркально дублирующих друг друга ситуаций, поступков, форм, объемов, звуков и т. п. Однако поэтика «шозизма» преобладает в основном в раннем творчестве Роб-Грийе. Завораживающий эффект его романов 60—70-х гг. связан прежде всего с тем, что западный читатель без труда распознает в

них всеобъемлющую пародию на саму стихию социокультурных стереотипов, разоблачительную игру со всеми мифологемами буржуазной культуры — расхожими штампами фрейдизма или сюрреализма, плоскими представлениями о мафии или леворадикальной идеологии; Роб-Грийе пародирует детективные и колониальные романы, антиутопии, модные порно-приключенческие фильмы и т. п., короче, выворачивает наизнанку все мистифицирующие сознание человека механизмы массовой культуры. Вызывая своим творчеством литературную полемику, Роб-Грийе часто выступает с разъяснениями своих позиций и даже с толкованиями собственных произведений. Литературно-критические статьи Роб-Грийе, относящиеся к первому десятилетию его творчества, собраны им в книгу «За новый роман» (1963). Перевод статьи «О нескольких устаревших понятиях» сделан по изданию: A. Robbe-Grillet. Pour un nouveau roman. Paris, 1963. На русском языке публикуется впервые, с сокращениями.

- 113 «Улисс» (1922) — роман ирландского писателя Джеймса Джойса (1882—1941), где ироническому острашению подвергнуты важнейшие ценности, институты и верования западноевропейской культуры и где широко использована новаторская повествовательная техника («поток сознания» и др.).

«Замок» (1914—1922) — неоконченный роман австрийского писателя Франца Кафки (1883—1924), в котором подчеркнуто деловая, «протокольная» строгость стиля оттеняет столь же подчеркнутые алогизм и абсурдность изображаемых ситуаций.

«Шум и ярость» (1929) — роман американского писателя Уильяма Фолкнера (1897—1962), где автор, стремясь передать мироощущение персонажей в его непосредственности, разрушает логические повествовательные структуры, смещает и смешивает различные временные планы и т. п.

- 114 «Тошнота» (1938) — роман Ж. П. Сартра, в котором его герой, Рокантен, изображается не как носитель устойчивого социального характера, а как носитель «экзистенции» в сартровском ее понимании.

- 115 «Путешествие на край ночи» (1932) — роман французского писателя Луи Фердинанда Селина (1897—1961).

Луи Арагон (1897—1982)

Приняв в молодости активное участие в движении дадаистов и сюрреалистов, Луи Арагон с конца 20-х гг. начинает постепенно пересматривать свои прежние убеждения. Вступление в коммунистическую партию (1927), поездка в Советский Союз (1930), сближение с Р. Ролланом, А. Барбюсом, П. Вайяном-Кутюрье, участие в руководстве Ассоциации революционных писателей и художников — все это важные эпохи в развитии общественно-политических и эстетических взглядов Арагона в конце 20-х — 30-е гг. Одновременно происходит серьезная перестройка творческой практики писателя, который обращается к социальной тематике (стихотворные сборники «Преследуемый преследователь», 1931; «Ура,

Урал!», 1934; романы «Базельские колокола», 1934; «Богатые кварталы», 1936, и др.) и встает на позиции социалистического реализма. В годы оккупации Арагон принимает деятельное участие в Движении Сопротивления. Его поэзия этого периода (сборники «Нож в сердце», 1941; «Глаза Эльзы», 1942; «Французская заря», 1945, и др.) основана на использовании традиционных средств лирического выражения, отличается цельностью и ясностью лирической эмоции. 50-е гг.— период большой общественной и творческой активности Арагона. Он избирается членом ЦК ФКП (1954), членом Всемирного Совета Мира, руководит газетой «Леттр франсэз». В 1951 г. Арагон завершил работу над многотомным романом «Коммунисты», где, по его собственным словам, стремился «показать всю нацию и ее авангард— коммунистическую партию— в ответственный период истории». В романе «Страстная неделя» (1958), посвященном эпохе «Ста дней», показаны трагедия и величие французского народа. К этому же времени относятся и поэтические книги Арагона— «Неоконченный роман» (1956), «Эльза» (1959), «Поэты» (1960) и др. 60—70-е гг.— особый этап в творчестве Арагона. Среди произведений этих лет— книга стихов «Меджнун Эльзы» (1963), романы «Гибель всерьез» (1965), «Бланш, или Забвение» (1967), «Театр/Роман» (1974), а также переработанный вариант «Коммунистов» (1967). В целом произведения названного периода— это переоценка— под давлением времени— как истории, так и самого себя, сознательно-полемиическая попытка синтеза объективирующих принципов социалистического реализма и субъективного, связанного с сюрреализмом, «лиризма неконтролируемого», это, наконец, настойчивая рефлексия романа над самим собой, над путями возникновения художественного образа и его отношением к действительности— рефлексия, свидетельствующая об известном влиянии на позднего Арагона теории и практики «нового нового романа». Большой плодотворностью отличалась литературно-критическая деятельность Арагона в 50-е гг. (книги «Гюго, поэт-реалист», 1952; «Свет Стендаля», 1954; «Советские литературы», 1955; «Я раскрываю карты», 1959, и др.), когда он плодотворно ставил проблему связи литературы XX в. с классической традицией, утверждал идею гражданственности в искусстве, поднимал вопросы, связанные с развитием социалистического реализма, который во Франции второй половины 50-х гг. стал предметом живого и острого обсуждения. В этих условиях особую роль приобретал авторитетный голос Арагона. Публикуемая в настоящем сборнике глава из книги «Я раскрываю карты» (1959) отражает убеждение писателя в широких возможностях социалистического реализма. Текст печатается по изданию: Писатели Франции о литературе. М. 1978.

119 *«Роза и резеда»*— стихотворение из сборника Арагона «Французская заря» (1945).

129 *Рейнѳ Поль* (1878—1966)— французский политический деятель; был премьер-министром Франции с 21 марта по 16 июня 1940 г. 10 июня 1940 г., в день объявления Италией войны Франции, правительство Рейно покинуло Париж и переехало в Бордо. 14 июня немецкие войска вступили в столицу, и Рейно подал в отставку.

...в ту пору сирени и роз...— стихотворение «Сирень и розы», входящее в сборник «Нож в сердце» (1941), было написано через день после падения Парижа.

123 *Антуан Андре* (1858—1943)— французский актер, режиссер и теоретик театра, создавший в 1887 г. новаторский Свободный театр (впоследствии Театр Антуана). Принцип «пласта жизни», о котором говорит Арагон, составлял одну из основ натуралистической эстетики, приверженцем которой был Антуан.

124 «Ну-ну, ты всего только груша!»—имеется в виду строка из стихотворения В. Гюго «Ответ на обвинительное заключение» (1844), вошедшего в его сборник «Созерцания» (1856).

Андре Стиль (р. 1921)

Андре Стиль— видный французский писатель, публицист, общественный деятель, член ФКП, главный редактор газеты «Се суар» (1949), главный редактор газеты «Юманите» (1950—1959), затем ее литературный обозреватель. Избирался кандидатом в члены и членом ЦК ФКП (1950—1969). Как литератор Стиль является лауреатом Государственной премии СССР (1951), Популистской премии (1967), членом Гонкуровской академии (с 1977). Творчество Стиля 50-х гг. развивалось под знаком эстетических взглядов, изложенных им в книге-эссе «К социалистическому реализму» (1953). В романах «Слово «шахтер», товарищи...» (1949), в сборнике рассказов «Сена вышла в море» (1950), в трилогии «Первый удар» (1951—1953) писатель поднимал острые для послевоенной Франции общественно-политические вопросы, рисовал жизнь рабочего класса, создавал запоминающиеся образы коммунистов. Сохраняя в основном интерес к той же тематике, Стиль со второй половины 50-х гг. стремится избавиться от политического схематизма, перейти к показу внешнего мира глазами самих этих персонажей. В таких романах, как «Мы будем любить друг друга завтра» (1957), «Обвал» (1960), «Боль» (1961), «Последние четверть часа» (1962), «Пойдем танцевать, Виолина» (1964), Стиль активно использует приемы психологического самоощущения с героем, что побуждает его развивать повествовательную технику перевоплощения, использовать выразительные возможности внутреннего монолога и т. п. Стремление расширить границы реалистической прозы, углубить проблематику «внутреннего человека» привело к появлению романов «Андре» (1965), «Прекрасен, как человек» (1968), «Кто?» (1969). Ответ Стиля на анкету журнала «Нувель критик» был опубликован в ноябре 1960 г. Текст печатается по изданию: Писатели Франции о литературе. М. «Прогресс», 1978.

132 «Восточные напевы» (1829)— стихотворный сборник В. Гюго.

Ролан Барт (1915—1980)

В течение последней четверти века Ролан Барт был признанным главой литературного структурализма во Франции; он оказал влияние и на возникновение постструктуралистских концепций (Юлия Кристева и др.). Такие его работы, как «Нулевая степень письма» (1953), «Мифологии» (1957), «Критика и истина» (1966), «S/Z» (1970), «Удовольствие от текста» (1973) и др. всегда считались неоспоримо авторитетными и формировали литературную практику многих писателей, попавших в сферу влияния

структурализма. Именно так сложились отношения между Бартом и так называемым «структуралистским» (или «новым новым») романом. Зная, что любая культура, общество, отдельные коллективы (социальные, региональные, профессиональные и т. п.) вырабатывают определенную систему представлений и образов действительности, Барт сделал акцент на том, что подобные социокультурные схемы всегда закрепляются в форме различных знаково-символических (в первую очередь — языковых) образований, которые он обозначил термином «письмо» (*écriture*). По Барту, «письмо» — это опредметившаяся в языке идеологическая сетка, которую культура помещает между человеком и действительностью, понуждая индивидов думать в определенных категориях, замечать и оценивать лишь те аспекты реальности, которые эта сетка признает в качестве значимых. В этом смысле можно говорить о «письме» эпохи, поколения, социальной группы, политической партии, газеты, журнала и т. п., а всю литературу, сложившуюся к настоящему моменту, представить себе как огромный склад различных типов «письма», выработанных цивилизацией за время своего существования, — склад, из которого каждый новый писатель — в той мере, в какой он не идет на полный разрыв с «традицией», — вынужден заимствовать свой «язык», а вместе с тем и всю систему ценностно-смыслового отношения к действительности. Отсюда, по Барту, следует, что вопреки иллюзии духовной независимости такая система не столько создается самим писателем, сколько задается типом или типами «письма», тяготеющими над ним. Отчуждающая власть «письма» проявляется и в том, что оно стремится понять себя не как одну из возможных и исторически изменчивых «призм», при помощи которых общество интерпретирует мир, а как единственно допустимое его изображение: любое «письмо» стремится «натурализовать» себя, не заметить своей культурной обусловленности. Вот почему, по мнению Барта, сам акт раскрытия «социологических» корней того или иного типа «письма», осуществляемый семиотикой культуры, есть акт его дискредитации — разоблачения претензий на вневременную значимость. Непосредственное влияние, оказанное этими взглядами Барта на «новый новый роман» 60-х гг. (Ф. Соллерс, Ж. Тибодо, Ж.-Л. Бодри, Ж.-П. Фай и др.), заключалось в том, что все эти писатели, замороженные идеей условности всякого «письма» (в том числе, разумеется, и своего собственного), попытались превратить свои произведения из средства изображения нравственно-практических «драм» людей в жизни в средство иронико-драматической, иногда даже трагической рефлексии «письма» над своей жизненной неадекватностью и тем самым — над «драмой» своего существования. Роман Филиппа Соллерса «Драма» (1965) как раз и является одним из характерных образцов такой рефлексии и едва ли не прямым приложением концепции Барта к литературной практике. Вот почему Барт немедленно откликнулся на произведение Соллерса публикуемой здесь рецензией-манифестом «Драма, поэма, роман» (1965), которую три года спустя дополнил комментариями и поместил в коллективном сборнике «*Théorie d'ensemble*» (Paris, 1968). Перевод, сделанный по этому изданию, публикуется впервые.

- 133 *Письмо* — развернутую характеристику этого понятия Барт впервые дал в 1953 г. в работе «Нулевая степень письма» (см.: Р. Барт. Нулевая степень письма. — В кн.: Семиотика. М. 1983), а в дальнейшем неоднократно развивал и уточнял его.

...со значением *делать*—греч. *drāma* означает «действие»; слово *poīēta* происходит от глагола *poiein*—«делать». Разница, которую стремится подчеркнуть здесь Барт, заключается в следующем: действие «драмы» есть непосредственное подражание (мимесис) событиям. Подражание же в античности понимали не как воспроизведение внешнего облика предметов или существ, а как «уподобление» им. Ср. у Демокрита: «От животных мы путем подражания научились важнейшим делам: [а именно, мы ученики] паука в ткацком и портняжном ремеслах, [ученики] ласточки в построении жилищ и [ученики] певчих птиц, лебедей и соловья в пении» (Маковельский, 324). Поэтому в поэзии чистой формой мимесиса может быть только актерское подражание («А уподобиться другому человеку—голосом или обличем—разве не значит подражать тому, кому ты уподобляешься?—Платон. Государство, с. 393; пер. А. Н. Егунова). Из такого же понимания исходит и Аристотель: в отличие от дифирамба (и частично от эпоса), где автор выступает от своего собственного лица, в драме, по Аристотелю, автор «<выводит> всех подражаемых <в виде лиц> действующих и деятельных». «Отсюда, говорят иные, и сама драма называется «действом» (*δράμα*), ибо подражает <лицам> действующим» (Поэтика, 1448a 20—24; пер. М. Л. Гаспарова). Иными словами, в драме автор как бы полностью растворяется в представляемом им действии. В слове же «поэма» Барт подчеркивает активный характер авторской воли («поэтика» — это «искусство делания»).

- 134 *«Роман о Трое»*—роман придворного поэта английского короля Генриха II Бенуа де Сент-Мора (вторая половина XII в.).

- 135 ...два исходных типа анализа—определение синтагматических и парадигматических (ассоциативных) отношений см. в «Курсе общей лингвистики» Ф. де Соссюра (часть вторая, гл. V).

...большей самостоятельностью, чем мы привыкли считать—мысль о моменте дискретности, участвующем в процессе исторического становления, об истории как о парадигматической смене различных эпистем (универсальных способов организации культурного мышления) настойчиво развивалась французским философом Мишелем Фуко (1926—1984), в частности в его книге «Слова и вещи» (1966). Фуко оказал значительное влияние на Барта.

- 136 *Согласно одной... гипотезе...*—Разработанная французским семиотиком А.-Ж. Греймасом (р. 1917) универсальная структурная модель действующих лиц в повествовательном тексте выглядит следующим образом:



(см.: А.-Ж. Greimas. *Sémantique structurale*. P., 1966, p. 180). Критический разбор этой модели дан в работах: Е. М. Мелетинский. Структурно-типологическое изучение сказки.—В кн.: В. Я. Пропп.

Морфология сказки. М., 1969; Г. К. Косиков. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции.— В кн.: Зарубежное литературоведение 70-х годов. М., 1984.

- 137 ...*два актанта*—будучи обобщением категории «действующего лица» у Проппа, греймасовский актант может быть определен как носитель сюжетной функции и в этом смысле противопоставлен конкретному «персонажу» (*acteur*). Все фактические характеристики персонажей, их ценностные и психологические мотивировки, их «атрибуты» (пол, возраст, внешний облик и т. п.) способны как угодно меняться от произведения к произведению, от жанра к жанру, от эпохи к эпохе. При этом, однако, как видно из приведенной схемы, в любом повествовательном тексте (от мифа до современного романа) неизменным остается сам распорядок их *функций*. Так, в любом подобном тексте всегда существует персонаж, выполняющий функцию «вредительства» по отношению к главному герою и получающий в этом случае наименование «противник»; формы же вредительства, равно как физический и нравственный облик самого «вредителя», могут быть самыми различными в различных текстах. Функция тем самым выступает в роли инварианта по отношению к конкретным поступкам-вариантам, а актант—в роли инварианта по отношению к бесконечному разнообразию конкретных персонажей.

...*платоновский андрогин*—Андрогины—двуполые существа (см.: Платон. Пир, 1890—1910).

- 138 ...*своему «брату»*—*читателю*—реминисценция из Бодлера: «Это скука—микроб, что и в душу проник, /Кровь, палач да гашиш—ей другого не надо! /Ты, читатель, узнал изощренного гада?/ Лицемерный читатель—мой брат—мой двойник!» (Цветы зла. Вступление; пер. В. Левика).
- 139 ...*субстанцией, которая разделяет два лица... является отнюдь не их сущность*—французский лингвист Эмиль Бенвенист (1902—1976) следующим образом характеризует принципиальную неоднородность местоимений «я» и «ты», с одной стороны, и местоимения «он»—с другой: «я» обозначает того, кто говорит, и одновременно подразумевает высказывание о «я»: говоря «я», нельзя не говорить о себе. Во втором лице «ты» по необходимости обозначается через «я» и не мыслится вне ситуации, предложенной от «я»; в то же время «я» высказывает нечто как предикат к «ты». В третьем лице предикат также выражен, но вне сферы «я»—«ты»; эта форма, таким образом, исключена из отношения, характеризующего «я» и «ты». Исходя из этого, следует поставить под сомнение законность определения этой формы как «лица» (Э. Бенвенист. Общая лингвистика. М., 1974, с. 262).
- 141 ...*лингвистика, которая, благодаря Якобсону, смогла... выделить... типические функции сообщения*—имеются в виду референтивная (установка на контекст), эмотивная (установка на адресанта), конативная (установка на адресата), фатическая (установка на контакт), метаязыковая (установка на код) и поэтическая (установка на само

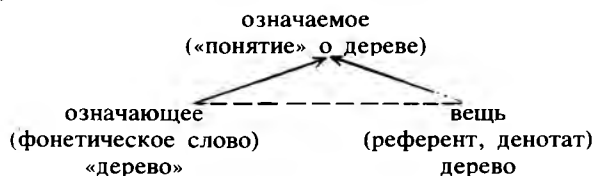
сообщение) функции речевого высказывания (см. Р. Якобсон. Лингвистика и поэтика.— В кн.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975)

- 142 ...языку в сосюрровском смысле слова—см.: Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики. Введение, гл. III, § 1—2.

...мысленное существо, о котором пишет Спиноза—«Химера, вымышленное бытие и мысленное бытие—не суть бытие. Из этого определения или, если угодно, описания следует, что химера, выдуманное бытие и мысленное бытие никоим образом не могут быть причислены к бытию». Комментируя это место из Спинозы, В. В. Соколов отмечает, что понятие «мысленное бытие» «выражает такое содержание мысли (такие «сущности»), которое имеет бытие только в мышлении в отличие от «действительного, реального бытия» (...). У Спинозы *ens rationis* включает абстрактные понятия, к которым прибегает человеческий ум в силу своей ограниченности, конечности, не позволяющей ему охватить все бесконечное множество единичных вещей» (см.: Б. Спиноза. Избранные произведения в двух томах. М., 1957, т. I, с. 267—268). Ср. также прим. к с. 145.

- 144 ...рождающееся чудовище—так назвал Нерона Расин в предисловии к первому изданию «Британника» (1670).

- 145 *Означающее, означаемое и вещь (референт)*—действительно, с подобной точки зрения, систематически формулируемой авторами Нового времени (Дж. Локк, Г. Фреге, Ф. де Соссюр, А. Ричардс и др.), *означающее* (например, фонетическое слово) непосредственно отсылает не к какой-либо вещи-референту, а к обобщенному понятию или представлению об этой вещи, к ее «психическому образу», существующему в нашем сознании (*означаемому*). Означающее, таким образом, связано с реальным предметом не прямо, но как бы косвенно, через свое означаемое, как это видно из классической схемы.



Означаемое—необходимый элемент всякого знака, референт—факультативный. Так, выражения типа «кентавр», «русалка» и т. п. имеют означаемое, но лишены референта. С этой точки зрения так называемая «художественная литература» в той мере, в какой она основана на вымысле, располагает полновластным слоем означаемых, но в принципе лишена референции: так, в нашем сознании существует вполне «реальный» образ Люсьена Шардона, несмотря на то что никакого реального Люсьена Шардона на свете никогда не было.

Папоротниковый листок—имеется в виду следующее место из «Драмы» (с. 88): «Иногда пожар подступает к самому городу, день

становится непохожим на день, и мы живем, словно овеваемые суховеем; время от времени с неба медленно сыплется пепел, и на тарелку вдруг падает какой-нибудь полуобгоревший папоротниковый листок, занесенный сюда ветром... Темные, как ночь, дни, заревом полыхающие вечера... И все это, если серьезно вдуматься, заключено в одном только слове: «папоротниковый листок».

- 146 ...*(по аналогии с новейшей лингвистикой)*— речь идет о генеративной модели, предложенной американским языковедом Наумом Хомским (р. 1928).

Ordo artificialis (лат.)— термин античной и средневековой риторики; обозначает повествование о событиях, нарушающее их «естественную», хронологическую последовательность. В качестве примера приводили обычно «Энеиду» Вергилия.

- 147 ...*путем автономной процедуры*— автономным (греч. autos — сам+опота—имя) называется употребление имен в качестве имен самих себя. Например, в выражении «Я — последняя буква алфавита» буква «я» обозначает букву «я», то есть употреблена автономно.

Дискурс— зд.: речевое высказывание как нарративно-семиотический процесс, в ходе которого происходит прирост семантически значимых членений в языке.

«Подлинное различие между языками заключается... в том, что они позволяют или не позволяют говорящему сообщить».— Это положение, выдвинутое американским этнологом и лингвистом Францем Боасом (1858—1942) в очерке «Язык» (1938), было развито Р. Якобсоном в статье «Взгляды Боаса на грамматическое значение» (1959). Ср.: «...грамматические значения данного языка направляют внимание говорящего коллектива в определенную сторону и благодаря своему обязательному принудительному характеру оказывают влияние на поэзию, верования и даже на философское мышление» (Р. Якобсон. Избранные работы. М., 1985, с. 233—234). Мысль о принудительном характере языка, всегда близкая Барту и прозвучавшая уже в «Нулевой степени письма», наиболее заостренное свое выражение нашла в одном из последних выступлений Барта— в его «Лекции» (1977): «Язык—это не реакционер и не прогрессист; это просто-напросто фашист, ибо сущность фашизма состоит не в том, чтобы запрещать, а в том, чтобы понуждать говорить нечто» (Leçon. P., 1978, p. 14). Хотя власть языка абсолютна (нельзя не подчиняться предписаниям того языка, на котором ты говоришь), все же, по Барту, можно «обмануть» отчуждающую силу социализированного слова: «Этот спасительный обман, этот обходный маневр, этот великолепный способ провести язык за нос—способ, позволяющий расслышать звучание языка, ускользнувшего из-под любой власти и во всем своем великолепии воплощающего идею перманентной революции слова,—я со своей стороны называю этот способ словом «литература» (там же, p. 16).

- 148 *Нутка*— один из индейских языков.

Чинук—один из индейских языков.

Lingua adamica (лат.)— «адамов язык», т. е. первоязык, на котором говорил Адам.

- 150 *Per via di porre... per via di levare* (ит.)— путем добавления, путем снятия. Ср.: «Скульптор говорит, что если он снимет лишнее, то он не может добавить, как живописец. На это следует ответ: если его искусство совершенно, он должен посредством знания мер снять столько, сколько достаточно, а не лишнее; [ошибочное] снятие рождается его невежеством, заставляющим его снимать больше или меньше, чем следует» (Леонардо да Винчи. Избранные произведения в двух томах. М.—Л., 1935, т. 2).

Гильвик (р. 1907)

Выдающийся поэт XX в., чьи стихи читают во многих странах мира, Гильвик является автором более двух десятков стихотворных сборников. Большинство произведений, написанных Гильвиком с 1965 по 1975 г., включены им в сборник «Проток» (1979); стихотворения 1969—1979 гг.— в сборник «Другие» (1980). Гильвик—лауреат нескольких крупных литературных премий (Большой золотой орел, 1973; премия Французской академии, 1976, и др.). Он является президентом Академии Малларме. Ведущая тема поэзии Гильвика—отношение человека к окружающему его природному и предметному миру. Однако в отличие от романтико-символистской традиции универсум для Гильвика не антропоморфен—ни в смысле Нерваля, ни в смысле Бодлера. В нем нет и тени таинственных «соответствий», но есть лишь неизбывное соприсутствие человека, с одной стороны, и бездушных, глухих и безгласных «вещей»—с другой. Вещная действительность предстает у Гильвика как непроницаемая для человеческих смыслов, а каждый предмет—как «слово», значение которого заведомо неизвестно человеку. Замечательно, однако, что этот барьер чуждости принципиально не перерастает в поэзии Гильвика в стену отчуждения. Эта поэзия не антропоморфна, зато она гуманистична: Гильвик не проецирует в природу человеческие ценности и категории, но занимает по отношению к ней человеческую позицию; не ужасается немолчащим вещам, но скорее сочувствует им, потому что они замкнуты в себе, погружены в собственное одиночество и словно несчастны оттого, что не могут воззвать к человеку, к его пониманию и помощи. Лирическая эмоция Гильвика как раз и питается этой жадной пониманию, диалога, убежденностью в том, что, хотя человеческий и природный миры подчиняются разным законам, они все же способны слиться и пульсировать в едином ритме. Этот современный антропокосмизм поэта является прямым источником его оптимизма. Свободная от символических ассоциаций и суггестии, лирика Гильвика в то же время свободна и от всякой созерцательности. Она активно и твердо вторгается в мир человеческих отношений. Вступив в ФКП в трудные годы оккупации и Сопротивления, Гильвик сквозь четыре с лишним десятилетия, сквозь все драматические повороты современной истории пронес доверие к ее разумному смыслу, веру в возможность ее совершенствования. Если он доброжелателен к природному миру, то еще более он доброжелателен к человеку. Но быть на стороне человека—значит для

Гильвика быть на стороне правды, выступать свидетелем обвинения на процессе против социальной несправедливости, вселять в людей надежду и веру в неиссякаемость жизни. Именно об этом говорит и публикуемая в настоящем издании беседа семидесятидвухлетнего поэта с публицистами Люси Альбертини и Аленом Вирконделе. Перевод сделан по изданию: Guillevic. Vivre en poésie. Paris, 1980. На русском языке публикуется впервые.

- 152 *Моральность погубила мораль*—различение «моральности» и «морали» у Ф. Ницше (1844—1900) основано на противопоставлении «формальной», «нечистой» совести, вырастающей из чувства вины и страха наказания, с одной стороны, и «инстинкта свободы», порождающего сознание силы, ответственности и совершенства человека—с другой. Это противопоставление было подробно развито Ницше в работе «К генеалогии морали» (1887).

Г. К. Косиков

ИТАЛИЯ

Филиппо Томмазо Маринетти (1876—1944)

Филиппо Томмазо Маринетти—родоначальник футуризма, связавший свою судьбу с Муссолини. Первый манифест футуризма, написанный им по-французски, был опубликован 20 февраля 1909 г. в газете «Фигаро». В 1910 г. выходит на французском языке роман Маринетти «Мафарка-футурист», одновременно переведенный и на итальянский язык. Это единственный футуристический роман, известный главным образом потому, что в нем четко отражена политическая программа итальянского футуризма. В 1912 г. появляется антология «Поэты-футуристы», открывает ее «Технический манифест футуристской литературы»—написанное Маринетти теоретическое обоснование формальных новшеств футуризма. Наиболее адекватным выражением футуризма в области словесного творчества оказались манифесты как жанр, содержащий программу глобальной переделки мира, создания всеобъемлющего типа поведения («футурист жизни»). Футуризм остался пиком авангардистской антитрадиционности. Чисто практические рекомендации, заключенные в манифестах футуризма, были испробованы и в той или иной степени ассимилированы в разнообразных художественных исканиях XX в. Перевод «Первого манифеста футуризма» осуществлен по изданию: F. T. Marinetti. Le futurisme. Paris, 1911. Перевод «Технического манифеста футуристской литературы» осуществлен по изданию: Futurismo. Milano, Mazzotta, 1970. Оба перевода на русском языке публикуются впервые.

- 164 В «*Битве при Триполи*»—речь идет о произведении Маринетти, написанном по следам ливийской кампании, в которой основатель футуризма принял участие в качестве военного корреспондента французских газет. Ливийская война, предпринятая Италией в 1911—1912 гг., закончилась захватом Триполитании и Киренаики, сопровождалась резкой вспышкой националистических настроений в Италии.

Вольтер говорил...—мысль об избирательном отношении художника к изображаемому неоднократно высказывалась Вольтером в связи с позицией, занятой им по отношению к творчеству Шекспира. Трагедии английского драматурга представлялись Вольтеру сочетанием красот и уродств. В письме к графу д'Аржанталю от 19 июля 1776 г. Вольтер уподобляет достоинства Шекспира нескольким жемчужинам в огромной навозной куче.

В. Д. Уваров, С. С. Прокопович

Антонио Грамши (1891—1937)

Антонио Грамши—видный деятель итальянского и международного коммунистического движения, основатель (в 1921 г.) и руководитель ИКП, теоретик-марксист, публицист. Важнейшей теоретической заслугой Грамши является дальнейшая разработка учения Маркса и Энгельса об активной роли человеческого сознания («Тюремные тетради», в 6-ти тт. опубл. в 1948—1951). Пафос статьи «Социализм и культура»—в защите культуры от тех, кто под лозунгом проповеди материализма «противопоставляет культуре и интеллектуализму практике и исторический факт» и фактически приходит к отрицанию культуры. Напротив, статья Грамши примечательна глубоким уважением к культуре. Именно культура служит для Грамши моделью, на которую он проецирует развитие социализма в плане формирования единого пролетарского сознания. Известно определение Грамши партии как «коллективного интеллигента». Истинное понимание искусства возможно, по Грамши, лишь в соотношении его с реальностью (отсюда—отрицание Грамши эстетики искусства вне общества и истории, проповедуемой Б. Кроче). Борьба за новую культуру означала для него борьбу за общественное переустройство, при котором произойдет смена традиционной дворцово-аристократической культуры Италии демократической культурой широких слоев общества. Статья появилась в социалистическом еженедельнике «Иль гридо дель popolo» 29 января 1916 г. Перевод сделан по изданию: A. Gramsci. *Marxismo e letteratura*. Editori Riuniti, 1975. На русском языке публикуется впервые.

Г. П. Киселев

Массимо Бонтемпелли (1878—1960)

Массимо Бонтемпелли—итальянский писатель, драматург, критик, глава новечентизма в Италии. В 20-е гг. опубликовал ряд литературных и публицистических произведений, в которых пытался воплотить концепцию т. наз. «магического реализма». Основанный им вместе с К. Малапарте журнал «900» или «Новеченто» («Двадцатый век») (1926—1929), в котором первоначально сотрудничали также К. Альваро, Дж. Джойс, И. Эренбург, Р. Гомес и другие, дал название всему литературно-художественному течению новечентизма. В основу движения лег постулат Бонтемпелли о магической интроспективе «реального». Кроме частных задач противостояния дальнейшей провинциализации итальянской литературы, в частности полемики с националистической группировкой «Страпаезе» (см. коммент. к с. 203), новечентизм исповедовал

преодоление (но отнюдь не низложение, подобно футуризму) натурализма, психологизма, эстетизма второй половины XIX в. и создание литературы обновленного мифотворчества. В 1926—1927 гг. на страницах журнала «900» были опубликованы «Четыре преамбулы» Бонтемпелли — программные документы движения, легшие в основу последующей творческой деятельности писателя и его соратников. В своем творчестве Бонтемпелли остается верным распознанной им треть века назад магии реальности. Последующее оригинальное развитие творческие начала Бонтемпелли нашли, в частности, в прозе Д. Будзати и Г. Маркеса. Перевод осуществлен по изданию: M. Bontempelli. *L'avventura novesentista*. Firenze, Vallecchi editore, 1974. На русском языке публикуется впервые.

- 173 *Самосожжение в пламени огромного предвоенного костра.*—Тема «костра», «бушующего пламени», этого очистительного огня XX в., проводящего границу столетий и эпох, встречается в преамбулах Бонтемпелли не однажды (см. далее).

Русский балет—см. коммент. к с. 71.

Ложь, будто с рождением Христа умер Великий Пан, как возвестил предвзятый элевсинский голос.—Пан (греч. миф.)—аркадский бог лесов и пастбищ. Почитался как покровитель пастухов, охотников, пчеловодов и рыболовов. Известно выражение «Умер Великий Пан» (впервые встречается у Плутарха), означающее не только смерть выдающегося человека, но и конец знаменательного исторического периода. «Элевсинский голос» мог прозвучать во времена т. наз. элевсиний, или элевсинских мистерий—празднеств в городе Элевсине (близ Афин) в честь богини плодородия Деметры и богини произрастания злаков Персефоны.

- 175 *Идеал мужчины*—Сократ.—Общепризнанному античному идеалу мужской красоты Аполлону Бонтемпелли противопоставляет свое понимание красоты как внутреннего богатства души и ума, прагматически воплощая эти добродетели в фигуре «ликом отвратного, но могучего духом» Сократа.

Критобул—греческий мыслитель и политический деятель, сын Критона (друга и ученика Сократа, ок. 450—404 гг. до н. э.). Вместе с отцом принадлежал к кругу Платона.

- 176 *...привязанность к дикарям и заводным игрушкам...*—аллюзия на довоенные произведения Ф. Т. Маринетти «Мафарка-футурист» (1910) и «Электрические игрушки» (1909).

Здесь Ницше... в крестовом походе против Христианства...—по всей вероятности, подразумевается фундаментальный труд Ф. Ницше «Антихристианин» (1888), в котором дается подробнейший анализ христианства как нации и геоидеологии, определяется глубина грехопадения христианской веры и морали перед лицом «истинных» мерил нравственности и этики.

«Квазимодизм»—означает для Бонтемпелли утрированное образное представление европейских романтиков и неоромантиков о существо-

вании подлинной духовной красоты человека под безобразной внешней оболочкой. Выше та же тема затронута при упоминании о диалоге Сократа и Критобула.

Христианство осуществило то, о чем Алкивиад возвещал в «Пире».—Алкивиад (ок. 450—404 гг. до н. э.)—афинский полководец и политический деятель из рода Алкмеонидов. Близкий друг и ученик Сократа. Фигурирует среди других персонажей в философском трактате Платона «Пир». Появляется на пиру у Агафона и, садясь между хозяином и Сократом, произносит славословия в честь последнего. При этом сравнивает внутреннее, скрытое от стороннего взгляда величие ума Сократа с выполненными в виде Силена (воспитателя и наставника Диониса) футлярами художников, в которых хранились статуи античных богов, служившие моделями для рисования: «Я утверждаю, что он (Сократ—Г.К.) похож на одного из тех Силенов, которых художники выставляют в своих мастерских и изображают с флейтой и свирелью. Раскрываются эти (статуи) на две части, и внутри них видны изваяния божеств». (Платон. Пир. СПб, 1910, пер. с греч. А. Пресса).

- 177 *«Дама от Максима»*—комедия французского драматурга Жоржа Фейдо (1862—1921), автора серии популярнейших в конце прошлого века водевилей.

«Эквилибризм»—здесь употребляется как метафорическое выражение крайней неустойчивости, переменчивого характера, двусмысленности литературно-этических позиций модернистских течений в культуре и искусстве начала века. Автор невольно распространяет подобное сравнение и на новечентизм.

- 178 *«Неистовый Роланд»*—поэма великого итальянского стихотворца Возрождения Лудовико Ариосто (1474—1533), создававшаяся с 1506 по 1532 г.

- 179 *«Третья страница»*—литературная рубрика, появившаяся в итальянской периодике в 20-е гг. На «третьей странице» помещались небольшие прозаические и стихотворные произведения, отрывки из повестей и романов, романы с продолжением.

- 180 *«Обрученные»* (1827)—роман Алессандро Мандзони (1785—1873), снискавший небывалый успех в Италии и принесший автору всеобщее признание в Европе. С выходом «Обрученных» в свет писатель становится признанным главой итальянских романтиков. «Залив озера Комо...»—начальные слова романа.

Г. П. Киселев

Анджело Гульельми (р. 1929)

В 1956 г. известный итальянский критик Лучано Анчески начал издание журнала «Иль Верри», вокруг которого сложилась группа писателей-авангардистов. В 1961 г. они опубликовали своего рода мани-

фест — поэтическую антологию «Новейшие». Стихотворный сборник Эдвардо Сангвинети (см. коммент. к с. 189) «Лабиринтус» (1956) положил начало итальянскому неоавангарду в поэзии, его произведения вошли в «Новейших» наряду с текстами Элио Пальярани (р. 1927), Альфредо Джулиани (р. 1924, составитель сборника и автор предисловия к нему), Нанни Балестрини (р. 1935) и Антонио Порты (р. 1935). Эти поэты, а также критики Ренато Барилли (р. 1935) и Анджело Гульельми составили ядро «Группы 63», названной так по году создания. В нее вошли 34 писателя и 9 критиков. В следующем, 1964 г. вышел сборник под названием «Группа 63». В отличие от прежних, «классических» авангардистов итальянские неоавангардисты «Группы 63» не только стремились разрушить традиционные формы искусства, но и выдвинуть свою позитивную эстетическую программу и даже воплотить ее в конкретных «экспериментальных» произведениях. К началу 70-х гг. это движение сходит на нет. Публикуемый текст представляет собой доклад А. Гульельми на встрече писателей «Группы 63», посвященной проблемам экспериментального романа. Встреча проходила с 1 по 6 сентября 1965 г. в Палермо. Перевод сделан по изданию: Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Milano, Feltrinelli, 1966. На русском языке печатается впервые, с сокращениями.

- 185 *Экспериментальный роман — это описание, а не воспоминание, не воспроизведение чего-то бывшего.* — Здесь Гульельми почти дословно совпадает со «свободословым» (т. е. бессинтаксическим) Маринетти. Но положительная программа у них разная: уже не футуристическое «искусство действия, то есть искусство волевое, задиристое, хваткое, напористое, радостное», а бесстрастность «описания», из которого изгоняется все человеческое («слишком человеческое!»).

Экспериментальный роман отбрасывает язык, langue, в соссюровском понимании и пользуется только речью, parole. — Одна из ведущих идей «Курса общей лингвистики» (1916, рус. пер. 1933, нов. рус. изд. 1977) Фердинанда де Соссюра — различие языка (langue) как социального явления, системы знаков и речи (parole) как индивидуального использования языка. Гульельми использует соссюровское различие языка и речи для обоснования права писателя на эксперименты с языком.

- 186 *Моравиа Альберто* (р. 1907) — крупнейший итальянский писатель-реалист, излюбленная мишень неоавангардистов. Гульельми не случайно нападает на его романы «Скука» (1960) и «Внимание» (1965). В обоих разрабатывается центральная для 60-х гг. тема подлинности. При этом Моравиа не только показывает лживость окружающей жизни, но и пытается найти в ней положительные идеалы.

- 187 *Да только при такой постановке вопроса опять не выйдет ничего, кроме решения его в духе утилитаризма.* — То есть неважно, правильно ли решен на самом деле вопрос, — раз от его решения есть польза, решение считается правильным. Обычное для современного итальянского языка расширительное толкование философских по происхождению терминов.

- 188 *Джойс Джеймс* (1882—1941)—ирландский писатель. Автор сборников лирических стихов «Камерная музыка» (1907), рассказов «Дублинцы» (1914), романов «Портрет художника в юности» (1916), «Улисс» (1922) и «Поминки по Финнегану» (1939). В последних двух произведениях ярко проявился метод писателя—так называемый «поток сознания», благодаря которому Джойс стал одним из крупнейших представителей западного модернизма.

Роб-Грийе—см. с. 530 коммент. Под «внешним монологом» подразумевается подчеркнуто бесстрастное описание предметов внешнего мира при отказе от авторской точки зрения и замене ее на ракурс одного или нескольких персонажей.

- 189 *Философия жизни Фрейда*—имеется в виду применение методов психоанализа, основоположником которого был Зигмунд Фрейд (1856—1939), для объяснения явлений культуры, процессов творчества и общества в целом, развитое в социальную и философско-антропологическую доктрину фрейдизма. Последняя действительно близка натуралистическим разновидностям философии жизни (Ф. Ницше, Л. Клагес. Т. Лессинг и др.).

Гуссерль Эдмунд (1859—1938)—немецкий философ, основатель феноменологии. Его призыв «очистить» познание от познающего субъекта и метод «чистого описания» феноменов сознания находят свою художественную параллель в описательности неоавангарда, в подчеркнуто бесстрастном вещизме «нового романа», безразличии к психологии и социальному облику персонажа, исчезновении личности—дегероизации.

Битники—наименование группы американских писателей, выступивших в середине 50-х гг XX в. Основные принципы битников—добровольная бедность, отказ от преуспеяния, сексуальная свобода—подкрепляются обращением к восточной философии и религии, прежде всего к буддизму с его центральной идеей просветления, избавления и освобождения через отречение от мира и углубление в себя. Признанный «король битников»—Джек Керуак (1922—1969), романист и поэт, запечатлевший жизнь молодежи, нашедшей прибежище в бродяжничестве, наркотиках и буддизме.

Дзэн—одно из течений дальневосточного буддизма. Сложилось в Китае в VI—VII вв. Для него характерно презрение к обычному знанию, убеждение в невыразимости истины в словах и возможности ее постижения путем освобождения от мысли и озарения, отказ от установленных норм разумного и морального, парадоксальность, интуитивизм, импровизационность, действие по наитию, без заранее подготовленного плана. Другими словами, свобода понимается в дзэн как нечаянность, юродство. Своеобразный вариант дзэн процветает среди битников.

Сангвинети Эдоардо (р. 1930)—современный итальянский литератор (критик, поэт, прозаик, драматург, переводчик), ученый-филолог и общественный деятель (депутат парламента от ИКП). Отличительной

чертой его неоавангардистского «Лабиринтуса» (1956) является полилингвизм — смешение различных языков. По-новому предстал переломный период истории итальянской литературы — рубеж XIX и XX вв. (т. наз. исторический авангард в отличие от авангарда современного — неоавангарда) после выхода его критических работ о «сумеречниках» (1961) и Гоццано (1966). Авангардистская направленность творчества Сангинети ярко проявилась в его поэтических сборниках «Опус метрикум» (1960), «Чистилище в аду» (1964) и др. Член «Группы 63».

Юнговские архетипы — Карл Густав Юнг (1875 — 1961) — швейцарский психолог и психиатр, создатель т. наз. «аналитической психологии». В 1907 — 1912 гг. один из ближайших сотрудников Фрейда, первый председатель Международного психоаналитического общества (1911 — 1914). Пересмотр Юнгом некоторых основных положений психоанализа, и прежде всего трактовка либидо как психической энергии вообще, а не специфически сексуальной, как у Фрейда, привел его к разрыву с учителем (1913). Исследуя в работе «Метаморфозы и символы либидо» (1912) спонтанное появление фольклорных и мифологических мотивов в снах пациентов, постулировал существование в психике человека, помимо индивидуального бессознательного, более глубокого слоя — коллективного бессознательного. Коллективное бессознательное есть отложившийся в структурах мозга опыт предшествующих поколений. Содержание его составляют некоторые схемы, априорно формирующие представления человека. Такие схемы Юнг и назвал архетипами (мать-земля, герой, мудрый старец, демон и т. п.). Динамика архетипов и лежит в основе мифов, символики художественного творчества, сновидений и проч.

Сангинети... строит сюжеты, почерпнутые у Проппа. — Имеется в виду использование в художественных произведениях итальянского писателя выделенных советским ученым В. Я. Проппом (1895 — 1970) структурных схем русской волшебной сказки (в его книге «Морфология сказки», 1928), в которых ряд современных исследователей видит «общие правила развертывания всякого повествовательного сюжета» (см. об этом в статье Е. М. Мелетинского «Структурно-типологическое изучение сказки», приложенной ко 2-му изданию «Морфологии сказки», 1969, с. 134 — 166). Широкая популярность на Западе, и в частности в Италии содержащихся в этом классическом труде идей восходит к книге В. Эрлиха «Русский формализм. История и доктрина» (на английском языке, 1955).

Поэтика взгляда — проповедуется прежде всего французским «новым романом»; генетически связана, по-видимому, с выдвигавшимися в 20-е гг. левовскими лозунгами и особенно с киноглазом Дзиги Вертова и «жизнью врасплох» киноков вообще: «нужно фиксировать жизнь во всех ее проявлениях, минуя посредника, каким является человек с подозрительной профессией «художника». Отсюда и восторженная универсализация возможностей «киноглаза» и «радиоуха», которые способны запечатлеть жизнь лучше и полнее, чем ограниченные и отягощенные субъективными ассоциациями и вкусо-

выми пристрастиями человеческие глаза и уши». Так резюмирует поэтику тех лет М. Блейман во вступительной статье к сборнику «Дзига Вертов в воспоминаниях современников» (М., 1976, с. 55). Однако, как утверждает тот же исследователь, «Дзига Вертов распоряжается фактами не как хронист, а как художник. Документ у него поглощается образом» (там же, с. 59). Для современной же школы взгляда характерны именно бесстрастные и подробные описания.

- 190 «Голая объективность» — у Спинеллы сознательно или бессознательно связана, по-видимому, с заглавием получившей широкую известность статьи И. Кальвино «Море объективности» (1959).
- 191 *Промышленный переворот* — конец XVIII — начало XIX в.; ознаменовал переход от мануфактурного способа производства к машинному. Термин получил широкое хождение в Италии и воспринимается там как взятый из политэкономии Маркса. Утверждаемая Гульельми связь эпохи начала промышленного переворота с перенесением внимания от субъекта к объекту коренится в одной из ведущих идей 50—60-х гг. — идее «отчуждения» (которая также воспринималась как наследие молодого Маркса). По Марксу, именно порожденный промышленным переворотом капитализм, разрушающий все и всяческие иллюзии, создает в то же время царство материального и духовного отчуждения (ложные сознания, связанные с властью денег, товарным фетишизмом, капиталистическим разделением труда, гипнозом мирового рынка). Способствуя, с одной стороны, развитию индивидуальности по сравнению с предшествовавшими ему формациями, капитализм, с другой стороны, превращает рабочего в придаток машины, замыкает человека в узких рамках его профессии.

Гадда Карло Эмилио (1893—1973) — один из крупнейших итальянских прозаиков XX в., близкий к сюрреализму и экспрессионизму. Через все творчество Гадды проходит мысль о пустоте, бессмысленности и лживости исповедуемых обычно идеалов, трагической боли отказа от них и безысходном одиночестве немногих истинных людей в противоположность «манекенам». Итальянские неоавангардисты видят в Гадде своего учителя.

Беккет Сэмюэл (р. 1906) — создатель и крупнейший представитель, наряду с Эженом Ионеско, драмы абсурда («антитеатр»). Классическими образцами этого направления признаны парижские премьеры пьес «Лысая певичка» (1950) Ионеско и «В ожидании Годо» (1953) Беккета (рус. пер. 1966).

- 193 *...литературная продукция, идущая от «сумеречников» и натуралистов.* — Близкое импрессионизму творчество «сумеречников» поэтически отображает каждодневную жизнь в ее мельчайших, любовно воссозданных подробностях и проникнуто печальным настроением ее умирания. К ним прежде всего относятся поэты Гвидо Гоццано (1883—1916), Серджо Корацини (1886—1907) и Корrado Говони (1884—1965). Натуралисты («веристы») — прозаики Джованни Верга (1840—1922), Луиджи Капуана (1839—1915) и Федерико Де Роберто

(1861—1926), написавший наиболее показательное для веризма произведение — роман «Вице-короли» (1894). Отрицательная оценка Гульельми относится, однако, не столько к этим двум литературным направлениям, сколько к итальянской литературе вплоть до наших дней, унаследовавшей от этих направлений лирическую меланхоличность и одновременно приземленный бытовизм.

- 194 *«Итальянское каприччо»* (1963) — роман Э. Сангвинети (см. коммент. к с. 189).

В. Д. Уваров

Либеро Биджаретти (р. 1906)

Либеро Биджаретти начал свою деятельность во второй половине 30-х гг. как поэт, близкий таким направлениям, как «герметизм» и «художественная проза». В годы, последовавшие за освобождением Италии, создал ряд произведений в неореалистическом духе. В 50-е гг. вместе с некоторыми другими итальянскими интеллектуалами был приглашен для работы в отделе печати фирмы «Оливетти» и получил возможность близко познакомиться с производственным процессом и производственными отношениями. В результате появился роман «Конгресс» (1963) о положении интеллектуала на производстве (рус. пер. 1965). В 70-е гг. появились произведения, написанные в духе «фантастического реализма» (роман «От женщины к луне», 1972, мемуары «Комнаты», 1976). Творчество Биджаретти, глубоко автобиографичное, пронизано неприятием морали, идеалов и ценностей буржуазного общества. Свои размышления о роли писателя в современном обществе, о позиции деятелей культуры перед лицом «промышленности от культуры», об отношениях между писателями различных поколений писатель высказал в письме-исповеди к своему издателю Валентино Бомпьяни «Перст указующий» (1967). В своем ответе Бомпьяни приветствовал честную и открытую позицию писателя и в то же время выразил несогласие с некоторыми его утверждениями. Письмо Биджаретти и ответ Бомпьяни вызвали живой интерес итальянской интеллигенции. Перевод письма Биджаретти сделан по изданию: L. Bigiaretti. Il dito puntato. Milano, Bompiani, 1967. На русском языке публикуется впервые, с незначительными сокращениями.

- 195 *...скоро принесу тебе рассказы, а там, глядишь, и роман закончу...* — Видимо, речь шла о романе «Дублерша» и сборнике рассказов «Разлад», опубликованных Бомпьяни соответственно в 1968 и 1969 гг..

Анализ сознания — намек на эссе Ренато Серры (1884—1915) «Esame di coscienza di un letterato» (букв. «Анализ сознания одного литератора»), в котором критик-гуманист с болью говорил о моральном кризисе итальянской интеллигенции кануна и начала первой мировой войны. Параллель более чем прозрачная: Биджаретти в своем письме тоже не раз с горечью будет говорить о кризисе идеалов, об опасности «неангажированной» литературы.

- 196 *Надо хотеть сделать что-то большое...*— В своем ответе Бомпьяни разъяснил свой упрек: «Я же зову тебя, не бойся ошибаться, идти напролом, перегибать палку. Не бойся высовываться из окна, рисковать, нарушать правила... Не бойся терять иногда чувство меры и самоцензуры...

Джорджо Манганелли называет литературу безнравственным занятием...— Джорджо Манганелли (р. 1922)—итальянский писатель и литературный критик; один из деятелей неоавангарда. В 1967 г. опубликовал книгу «Литература как ложь», где в одноименном эссе попытался обосновать тезис о «разангажированности» литературы и определил ее как «асоциальное явление, провокацию и мистификацию».

Нынче никто уже не уезжает на семь лет в Круассе, чтобы написать «Мадам Бовари».— Роман «Мадам Бовари» Гюстава Флобера (1821—1880) был опубликован в 1857 г. после семи (по другим данным—шести) лет работы в небольшом имении Круассе близ Руана, где Флобер создал почти все свои произведения и откуда практически не выезжал после 1844 г. В 1950 г. Биджаретти перевел этот роман на итальянский язык для туринского издательства «Эйнауди».

Джованни Джудичи удалось... подметить это в стихотворении...— Джованни Джудичи (р. 1924)—итальянский поэт и переводчик. Среди переведенных произведений—«Евгений Онегин». Стихотворение «Стоит ли переезжать в деревню» вошло в цикл «Жизнь в стихах» (1965).

- 197 *Герои романов Мориса Леблана или Баронессы Орцы...*— Речь идет об Арсене Люпене, воре-джентльмене, герое серии романов французского писателя Мориса Леблана (1864—1941), и о Красной Примуле—персонаже романов английской писательницы Баронессы Орцы (наст. имя Эмма Монтегю Барстов, 1865—1947).

- 198 *Как говорит Розенберг в одной книге...*— речь идет о книге американского искусствоведа, профессора Гарольда Розенберга (1906—1978) «Тревожный объект», изданной в США в 1964 г. и опубликованной Бомпьяни в 1967 г.

П.В.— по всей видимости, речь идет о Паоло Вольпони (р. 1924), одном из самых оригинальных современных писателей Италии, создателе психоаналитического романа, опубликовавшем в 1965 г. положительно встреченный критикой роман «Мировая машина». Биджаретти и Вольпони—коллеги не только на литературном поприще: в 50-е гг. оба работали на «Оливетти» (см. с. 548 коммент.). Думается, что «прятание» имени писателя в инициалы—в данном случае иронический прием, поскольку у читателя расшифровка инициалов не может вызвать особых затруднений.

- 199 *Мы в молодости... годами обсуждали то книгу Кардарелли, то статью Чекки, то стихотворение Унгаретти или Монтале.*—

Винченцо Кардарелли (1887—1959)—прозаик и поэт, Эмилио Чекки (1884—1966)—писатель и литературный критик; их эстетическая платформа основывалась на вере в самоценность литературы. Джузеппе Унгаретти (1888—1970) и Эудженио Монтале (1896—1981)—крупнейшие итальянские поэты XX века, основатели герметизма (см. коммент. к с. 201). Показательно, что Биджаретти называет в качестве писателей, оказавших влияние на его творчество, тех литераторов, которые в той или иной степени отрицали связь литературы с действительностью, уходили от реальности тогдашней Италии.

Мы путаем книги, получившие премию «Вьяреджо» в 1965 году и премию «Стрега» в 1964 году.—Литературные премии «Вьяреджо» и «Стрега» являются одними из самых престижных в Италии. В 1965 г. «Вьяреджо» получил Гоффредо Паризе за роман «Хозяин», а «Стрегу»—64—роман Джованни Арпино «Тень холмов» (оба романа переведены на русский язык). Ни по тематике, ни по стилю эти романы не схожи, тем более несуразным должно показаться путанье этих произведений.

- 201 *Словесные коллажи, каллиграммы... «Слова на свободе».*—Технические приемы, широко использовавшиеся модернистами начала века. Словесный коллаж—составление нового текста на основе соединения разнородных участков уже готовых текстов. Каллиграмма—расположение стиха в виде какого-либо рисунка (происходит от названия стихотворного сборника Г. Аполлинера «Каллиграммы. Стихотворения Мира и Войны. 1913—1916», 1918). «Слова на свободе»—подзаголовок одного из технических манифестов футуризма, в 1912—1914 гг. он был «продекламирован» Ф. Т. Маринетти во многих городах Европы.

Правило Хемингуэя... «Литературы в рассказе должно быть столько же, сколько изюма в пудинге».—Цитата не совсем верна; в повести «Зеленые холмы Африки» это место звучит так: «Были у нас и мастера риторики, которым посчастливилось извлечь из биографий других людей или из своих путешествий кое-какие сведения о вещах всамделишных... но все это вязнет в риторике, точно изюм в плюм-пудинге. Бывает, что такие находки существуют сами по себе, без пудинга, тогда получается хорошая книга». (Э. Хемингуэй. Собр. соч. в 4-х тт. М., 1968, т. 2, с. 304.)

А как я буду тогда выглядеть перед Умберто Эко?—Итальянский неовангард, как известно, отрицал традиционную поэтику. И конечно, «разъяснять, что такое поэзия», и тем более «цитировать Кроче» выглядело бы ужасным ретроградством в глазах теоретиков неовангарда, среди которых одним из самых видных был, несомненно, У. Эко (см. с. 561 коммент.).

Мое поколение... обнаружило фашизм... В общем, все это было в стороне и никого не интересовало.—Проблема взаимоотношений между фашизмом и итальянской интеллигенцией не нашла до сих пор своего окончательного решения. См.: Ц. Кин. Миф. Реальность,

Литература. М., «Советский писатель», 1968, где подробно говорится о литературной жизни Италии «черного двадцатилетия».

По словам Пьовене, литература того времени была раздвоенной. Нас учили дипломатии чувств...—Гвидо Пьовене (1907—1974)—итальянский католический писатель. В годы войны и диктатуры выступал в печати с профашистскими статьями. После освобождения стал антифашистом. В 1962 г. опубликовал эссе-исповедь «Нечистая совесть» как ответ на участвовавшие обвинения в «нечистом прошлом». Этим эссе он пытался отстоять свое право искренне выступать против фашизма, учить молодежь. Среди прочего Пьовене писал: «За редким исключением, литература в Италии никогда не была литературой фашистской, она была литературой раздвоенной... Фашизм требовал изображать «великую реальность» империи и революции, гражданский энтузиазм, писатели же выдавали ему художественную прозу, позже—герметическую поэзию, перевоплощались в прозаических и поэтических героев, отрешенных, углубленных в самих себя, отсутствующих. «Здоровое и воинственное» итальянское общество в книгах становилось обществом больных, истощенным, задышающим...» «Дипломатия чувств» или «внутренняя дипломатия»—также выражения Пьовене, употребленные им в предисловии к роману «Письма одной послушницы» (1942).

Это были последние писатели из «Ла Воче», писатели «Ла Ронды», «художественная проза», «чистая лирика».—«Ла Воче»—влиятельный еженедельный культурно-художественный журнал, выходивший с перерывами в 1908—1916 гг. «Ла Ронда» (с перерывами 1919—1924 гг.)—ежемесячный журнал; в нем сотрудничали профессионалы высокого класса, которые стремились противопоставить низкопробному развлекательному чтиву настоящую литературу. См.: Ц. Кин. Миф. Реальность. Литература. М., 1968, с. 33—36, 71—73. Среди основателей «Ла Ронды» были В. Кардарелли и Э. Чекки (см. коммент. к с. 199). «Художественная проза» («проза д'арте») и «чистая лирика»—так называли литературные направления, существовавшие в среде писателей и поэтов «Ла Ронды».

Герметизм—поэтическая школа в итальянской поэзии конца 20-х—30-х гг., основателями которой были Дж. Унгаретти и Э. Монтале. Герметизм сочетал в себе уход от действительности в мир субъективных переживаний с отрицательным отношением к официальной фашистской фразеологии, предполагал показать страдание «всех» через страдание «одного».

- 202 *Только Моравиа был исключением...*—Моравиа (р. 1907) происходил из состоятельной семьи архитектора и художника. Несмотря на то, что формально он принадлежит поколению Биджаретти, фактически он пришел в литературу почти на десять лет раньше и сразу в ней утвердился благодаря антифашистскому по своей направленности роману «Равнодушные» (1928, опубл. 1929), который он написал в неполные 22 года.

«Араньо» — одно из старейших кафе в Риме; в конце прошлого и первой половине нынешнего века традиционное место встреч художников и литераторов. В начале 30-х гг. Биджаретти был завсегдатаем этого кафе.

«Фьера»... премия «Кампелло» — «Фьера леттерарья» — литературно-художественная газета, основанная в 1925 г. «Кампелло» — ежегодная литературная премия за прозаическое произведение; присуждается с 1963 г.

- 203 *Худо-бедно, но через французов мы узнавали о совсем неизвестных у нас произведениях.* — Во времена фашизма большую роль в ознакомлении итальянской интеллигенции с новинками зарубежной литературы играли французские литературно-художественные журналы, в частности «Нувељ реву франсез».

Спор между «Страчитта» и «Страпаезе» — два противоборствовавших литературных направления («супергород» и «супердеревня»), которые во второй половине 20-х гг. вели спор о том, какой должна быть итальянская литература в рамках фашистского режима. Они выступали соответственно через журналы «Новеченто» («Двадцатый век») и «Сельваджо» («Дикарь»). По сути дела, оба течения были националистическими. Формальные различия заключались в том, что «Страпаезе» призывало возродить бывшее величие итальянской культурной традиции, а «Страчитта» — покончить с традицией и создать новое искусство. «Отсталость» и «высокомерие», о которых говорит Биджаретти, «превозносили до небес» сторонники группировки «Страпаезе».

К тому же очень многие уже... высказались на этот счет. — К 1967 г. в Италии вышло много серьезных и искренних книг-мемуаров, авторы которых или были фашистами, или сочувствовали фашистскому режиму, а впоследствии стали убежденными антифашистами. Назовем лишь самые известные: «Долгая дорога через фашизм» (1964) Р. Дзангранди, «Годы, которые жгут» (1967) Ф. Гамбетти, а также «Нечистая совесть» Г. Пьевене (см. коммент. к с. 201).

Литторьяли становились трамплином... — С 1934 г. в Италии проводились конкурсы-слеты студентов университетов по культуре и искусству (т. наз. Литторьяли), которые должны были выступить с сообщением на определенную тему. Часто обсуждение выступлений превращалось в ожесточенные споры между студентами-фашистами и студентами-антифашистами; среди последних были будущие открытые противники режима, прогрессивные политические деятели, левые писатели.

- 204 *По приказу Минкульпопа... им давали премию «Вьяреджо» или тепленькое местечко в «Коррьере»* — «Коррьере делла сера» — ежедневная итальянская газета, выразительница интересов крупной буржуазии, выходит с 1876 г. После вступления в силу антидемократических законов о печати в 1926 г. из газеты были уволены неугодные режиму журналисты, и она превратилась в послушный правительству орган. Делами «Коррьере», так же как и всей культур-

ной политикой (а точнее, культурной цензурой), ведало Министерство народной культуры, созданное в 1937 г. (до этого существовал специальный комитет). Минкульпоп (*от* ит. *Ministèro della cultura popolare*)—сокращенное название министерства, имеющее иронический оттенок. Некоторые писатели и журналисты за сотрудничество с профашистскими изданиями получали субсидии от Минкульпопа.

...в наше время молодежь не старалась заживо похоронить стариков. А теперь это в порядке вещей.—Речь идет, видимо, о нападках на писателей старших поколений со стороны неоавангардистов «Группы 63». Подобные нападки пришлось, например, пережить А. Моравиа и В. Пратолини.

Палаццески Альдо (наст. фам. Джурлани, 1885—1974)—один из известнейших итальянских поэтов и прозаиков. Начал свою литературную деятельность еще в начале века, прошел через многие поэтические школы и течения, был близок ко многим легендарным деятелям итальянской и французской культуры. Конечно, к 1967 г. Палаццески был живой историей итальянской культуры. «В творчестве Палаццески—вся история Италии и Европы XX века»,—писал еще при жизни писателя критик Джорджо Пуллини. Понятно поэтому возмущение Биджаретти кощунственным ответом того главного редактора, о котором говорится в тексте.

Критика со мной дружелюбна...—Практически ни одно из произведений Биджаретти не осталось без внимания критики. Все его романы и поэтические сборники обстоятельно рецензировались, на них откликались крупные итальянские критики. По самым скромным подсчетам, произведения Биджаретти за 30 лет его литературной деятельности (1936—1966) рецензировались и обсуждались более 200 раз.

- 205 *Бартолини Луиджи (1892—1963)*—художник, журналист, поэт и прозаик. Автор романа «Похитители велосипедов», по которому Де Сика поставил свой знаменитый фильм. Бартолини обвинил Де Сика в «неверности роману».

Это похоже на очередную главу «Отпущения грехов».—«Отпущение грехов»—роман Биджаретти, опубликованный Бомпьяни в 1966 г. В нем повествуется о римском «свете», о его нравах, о потере многими интеллигентами чувства ответственности за свое творчество.

А все издательства находятся в Милане.—В Милане сосредоточено около пятой части всех итальянских издательств, среди них такие гиганты, как «Мондадори» и «Риццоли».

Читатели... проглатывают все что угодно...—Бомпьяни отвечает на это Биджаретти: «Читатели, которые, как ты пишешь, проглатывают все, что угодно, на самом деле что-то ищут. Но найти не могут. Молодежь тоже что-то ищет. Но ищет вне литературы... Я говорю о пропасти, которая образовалась между нашей литературой и жизнью

народа. Непотребление литературы — актуальнейшая и серьезнейшая проблема, об этом надо говорить, надо писать, надо спорить, открыто, честно, самоотверженно, зло, ошибаясь и рискуя наговорить глупостей... Собственно, для этих читателей — и твое письмо и мой ответ на него».

- 206 *К ним хотелось бы добавить неизвестные имена Джулио Трасанни и Лоренцо Калоджеро...* — Лоренцо Калоджеро (1910—1961) — поэт, малоизвестный до второй половины 50-х гг.; Джулио Трасанна (1905—1962) — поэт, писатель, драматург; сборник его стихов «Годы» вышел еще в 1937 г., а сборник прозы — «Солдаты» — в 1941 г. Оба остались, в сущности, незамеченными.

Некоторых молодых «отметил» Витторини — в подлиннике: «gettopati da Vittorini» — «отмеченные Витторини», от названия серии книг молодых авторов «Джеттони», которую редактировал Витторини в издательстве «Эйнауди».

- 207 *Для нас избавиться от ответственности не означает сорвать с себя блузы гарибальдийцев и напялить мундиры жандармов.* — В современном итальянском языке слово «жандарм» соотносится прежде всего с Корпусом жандармов «Града Ватикана». Поэтому «мундиры жандармов» следует рассматривать в данной фразе не только как символ реакционных сил вообще, но и как воплощение итальянских клерикальных сил.

- 208 *Или фестиваль в Сан-Ремо, из-за которого сегодня могут застрелиться?* — 27 января 1967 г. во время очередного фестиваля итальянской песни в Сан-Ремо застрелился популярный итальянский певец Луиджи Тенко, автор известной песни «Прощай, любовь, прощай!», написанной специально для французской певицы Далиды, которая и исполнила ее на фестивале. Любопытно, что среди мотивов самоубийства называлась и «индустриализация песни»: жюри фестиваля отдало предпочтение песням-однодневкам, рассчитанным на средний вкус и способным быстро принести доход от продажи пластинок. Против такого подхода к песне и попытался протестовать Л. Тенко.

- 209 *А между тем эта длинноволосая или стриженная молодежь осмеливается провозглашать Неприменение Силы...* — Неприменение силы, ненасилие, было одним из мотивов протеста движения хиппи.

Активизм — концепция, согласно которой высшей ценностью является действие, акт, жизненная воля и потенция, подчиняющие себе все остальные морально-этические нормы человеческого поведения. К активизму призывал фашизм, для которого главным было действие, а не осознание этого действия, его причин и целей.

...смешались с демохристианами... — Биджаретти писал свое письмо в период так называемого «левого центра», т. е. в период, когда на разных уровнях, и прежде всего на правительственном, ХДП сотрудничала с Итальянской социалистической партией (с 1966 —

Объединенной социалистической партией). Отход итальянских социалистов от принципов единства действий с коммунистами вызвал разочарование у многих сторонников ИСП, в частности среди интеллигенции.

...в «скептические» времена Анны Фуже и Габре...— Анна Фуже (*наст. имя* Анна Паппачена, р. 1898) и Габре (*наст. имя* Аурелио Чимати, 1888—1945)—итальянские актеры и певцы кафешантанов, особенно популярные в годы, последовавшие за окончанием первой мировой войны. Настроения тех лет, которые отразились и в песнях, характеризовались разочарованием и скепсисом: война не оправдала надежд мелкой буржуазии Италии, не утолила ее националистические чувства.

«*Леопард*» (опубл. 1958)—роман Джузеппе Томази Ди Лампедузы (1896—1957), написанный в психологической, реалистической манере, вызвал сенсацию. Одна из самых популярных книг в Италии. По этому роману Висконти снял фильм. Был переведен на многие языки мира, в том числе на русский (1961).

210 «*Des mois*» (1967)—своеобразный лирический дневник в стихах и прозе Томмазо Ландольфи (р. 1908).

210 «...*Меня мучит совесть... Может быть, на века*.—В отрывке Т. Ландольфи и далее у Биджаретти речь идет о Франческо Петрарке

211 (1304—1374), о его латинской поэме «Африка», написанной в стиле Вергилия, и «Канцоньере»—собрании сонетов, состоящем из 367 поэтических произведений. Противопоставление «Африки» и «Канцоньере» основывается на восприятии Петраркой и итальянскими гуманистами—его современниками и ближайшими потомками—сочинительства на латинском языке как занятия достойного и похвального в отличие от сочинительства на итальянском языке. Показательно, что даже столетие спустя, во второй половине XV в. итальянский гуманист Кристофоро Ландино (1424—1498) в «Речи... перед началом чтения сонетов мессира Франческо Петрарки» счел нужным сделать оговорку: «Возможно, среди вас, уважаемые сограждане, найдутся такие, кому покажется... что мое желание прочесть в этом знаменитом и благородном учебном заведении, среди множества ученых, сочинения Франческо Петрарки скорее предосудительно, чем похвально,—ведь это время можно было бы с пользой употребить на изучение греческих или латинских писателей». (Цит. по: Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения. XV в. М., Изд-во МГУ, 1985, с. 190). Сам Петрарка оценивал свои сочинения на латинском значительно выше, чем сонеты на итальянском, называя последние «пустяками». Время рассудило иначе: сонеты Петрарки по праву считаются вершиной итальянской лирики.

213 *В Лацио или в Марке*.—Две области Италии, место действия произведений Биджаретти; две его «родины», две константы его творчества.

214 *Лабиринт*—Лабиринт как метания, творческие поиски и как символ новой литературы, утратившей связь, общий язык с читателем, постоянно присутствует в полемике по поводу неоавангарда и «нового романа». Образ появился после опубликования во Франции и перевода в Италии романа Роб-Грийе «В лабиринте» (см. с. 530 коммент.), который прозвучал в Италии начала 60-х гг. в связи с дискуссией «Индустрия и литература», развернувшейся на страницах журнала «Менабо». В этой дискуссии принял участие один из редакторов журнала, Итало Кальвино, озаглавивший свое эссе «Вызов, брошенный лабиринту». Он отмечает то новое, что принес в язык повествовательной прозы своим романом Роб-Грийе, но возражает против бесысходности, которую навевает образ лабиринта в целом. Литература, считает И. Кальвино, должна не бросать человека во власть лабиринта, а помочь ему оттуда выбраться, иными словами, должна побуждать человека занять в жизни активную позицию, а не плыть по течению.

В. В. Полев

Альберто Арбазино (р. 1930)

Альберто Арбазино наиболее ярко из итальянских писателей воплотил в своем творчестве поэтику артизма—описание действительности через призму искусства. Эта поэтика поднялась на гребень волны во второй половине 70-х гг., сменив поэтики документализма и мифологизма. Экспериментализм Арбазино заключается прежде всего... в прочной и даже подчеркнутой связи с прошлым. Суть его своеобразного художественного метода—использование-переработка ранее созданных произведений. И в дело идут не только чужие тексты, той же самой операции Арбазино подвергает и свои книги. Вот что говорит сам писатель о своих последних произведениях в примечании 1978 г. к роману «Супер-Гелиогабал»: «Все они представляют собой списки с других сочинений: сочинений античных историков и Арто в этой книге: одноименной драмы Кальдерона (а также исследований по барокко Беньямина и Руссе) в «Стойком принце»; старого фильма моего и Марио Миссироли (и «брехтовской иллюзии» в Ломбардии) в «Красотке из Лоди», одного из повествовательных жанров и одного из направлений в кино, а также методологии Проппа в случае с «Зеркалом моих страстей». Кроме того, в них широко используется коллаж ранее опубликованных материалов, от вульгарных до возвышенных». Подобное новаторство, состоящее в доведении до предельной—экспериментальной—границы устоявшихся, укоренившихся традиций, и далее «новаторство традиций» сближает Арбазино с неоромантизмом—прежде всего в музыке. Не случайны в этом смысле музыкальные симпатии и предпочтения Арбазино—неоромантики Брукнер, Малер, Рихард Штраус... Манифестом артизма и ярким отражением поэтики Арбазино является помещаемое здесь послесловие 1977 г. к роману «Собратья-итальянцы». Эпоха 60-х гг. дается писателем через призму искусства—и других художников, и самого Арбазино. Особое место при этом отводится критике (этим объясняется нахождение в самом центре произведения большой цитаты из М. М. Бахтина). Интересно сопоставить два взгляда на один и тот же исторический период—Гульельми (см. с. 185 наст. изд.) и Арбазино. Они резко отличны друг от

друга как по общей направленности—боевой, наступательной у первого, иронически-ностальгической у второго,—так и по содержанию. Перевод выполнен по перепечатке Послесловия в новом изд. сборника критических статей: A. Arbasino. *Certi Romanzi*. Torino, Einaudi, 1977 (первое изд. 1964). На русском языке печатается впервые, с сокращениями.

- 214 «*Собратья-итальянцы*»—заглавие романа А. Арбазино (первое изд. 1963, переизд. 1976) иронически воспроизводит название и первую строку национального гимна Итальянской республики (слова Гоффредо Мамели, 1827—1849).

«*Итальянское экономическое чудо*»—период ускоренного развития экономики Италии: в 1960—1963 гг. по темпам роста промышленного производства страна вышла на первое место в Западной Европе и на второе (после Японии) в мире—более 10%.

- 215 68-й—ставшее в итальянском и других западноевропейских языках именем собственным обозначение кульминационного периода молодежных движений 60-х гг. на Западе (по т. наз. «студенческой революции» в Сорбонне в мае 1968 г.).

Говорящий сверчок—персонаж книги Карло Коллоди (1826—1890) «Приключения Пиноккио» (1883), пытался предостеречь главного героя от соблазнов легкой жизни. Одним из таких предсказателей всяческих бед, проповедников грядущего Апокалипсиса был для Арбазино трагически погибший поэт и кинорежиссер Пьер Паоло Пазолини (1922—1975).

«*Положить пределы росту*»—появление подобных лозунгов связано со вторым докладом Римскому клубу, представленным группой Медоуза под заглавием «Пределы росту». Доклад получил широкую популярность (издан примерно на 30 языках общим тиражом 4 миллиона экземпляров). Президент Римского клуба Аурелио Печчен пишет, что «при сохранении нынешних тенденций к росту в условиях конечной по своим масштабам планеты уже следующие поколения человечества достигнут пределов демографической и экономической экспансии, что приведет систему в целом к неконтролируемому кризису и краху». Отсюда призыв перейти «от общества потребления к обществу сохранения», от безудержного роста к росту сбалансированному или гуманизированному. Под последним имеется в виду развитие в человеке «способности и желания управлять собой и своим миром», другими словами, возможность задания человеком самому себе новых целей существования (целеполагание).

«*Кейнса в Италию!*»—Согласно теории английского экономиста Джона Мейнарда Кейнса (1883—1946), необходимо стимулировать «склонность к потреблению» с целью расширения потребительского спроса, а также капиталовложений.

- 216 Журнал «*Политехник*»—выходил с 29 сентября 1945 г. по 6 декабря 1946 г. и с мая 1946 г. по декабрь 1947 г. под редакцией Элио Витторини (1908—1966). Ставил своей целью внести новое в итальян-

скую культуру, выражал взгляды левых антифашистов. В нем сотрудничали поэты Гатто, Монтале, Саба, критик Бо, прозаик Кальвино и др.

Журнал «Оффичина» («Мастерская»)—выходил с мая 1955 г. по апрель 1958 г. под редакцией Ф. Леонетти, П. П. Пазолини и Р. Роверси. В 1959 г. вышло еще два номера. Орган левой интеллигенции Италии, опиравшийся на наследие А. Грамши. Основные задачи журнала: преодоление догматизма, связанного с периодом «холодной войны», и более глубокое понимание взаимоотношений между политикой и культурой; преодоление неореализма и герметизма. Среди критических выступлений выделяются статьи П. П. Пазолини, Ф. Леонетти, А. Романо, Дж. Скалия. Печатались проза Гадды, стихи Сбарбаро, Реборы, Пенны, Унгаретти, Бертолуччи, Луци и др.

- 217 *«Глобальные» романы-исследования*—так определяет Арбазино жанр «книг жизни» Марселя Пруста и Роберта Музиля, а также романа Томаса Манна. Мнение итальянского писателя перекликается со словами Т. Манна о «Человеке без свойств»: «...эта блестящая книга, смело совмещающая в себе исследование, слава богу, не роман: не роман в том смысле, в каком Гёте сказал, что все в своем роде законченное по необходимости должно выбиваться из своего рода и становиться чем-то ни на что не похожим».

«Похождения повесы»—опера И. Ф. Стравинского (1882—1971), написана на либретто У. Одена и Ч. Колмена по циклу гравюр У. Хогарта «Карьера мота» (1734). Премьера оперы состоялась 11 сентября 1951 г. на фестивале современной музыки в Венеции. В зрелые годы Стравинский обращался к жанру оперы, непременно пародируя его. Нравоучительную идею гравюр Хогарта Стравинский трактует иронически: «арию мести» поет женщина с бородой из ярмарочного балагана, а пастораль оказывается возможной лишь в сумасшедшем доме. В замысле и тексте этой оперы неожиданно проступают черты современной «драмы абсурда» (см.: Оперные либретто. М., «Музыка», 1982, т. I, с. 81).

«Кавалер роз» (1911)—опера Рихарда Штрауса (1864—1949) на либретто Гуго фон Гофманшталя (1874—1929), сочетает оперу-буфф XVIII века в духе Моцарта с пародией на вагнеровскую музыкальную драму.

Джеймс, Конрад, Форстер, Элиот... размышления о своем ремесле и его технических приемах.—Наиболее известные литературоведческие и критические работы названных писателей: «Французские поэты и романисты» (1878) и «Мастерство романа» (1934) Генри Джеймса (1843—1916); статьи о Додэ (1898), Мопассане (1904), Франсе (1904), Голсуорси (1906), Тургеневе (1917) Джозефа Конрада (1857—1924); «Аспекты романа» (1927) Эдуарда Моргана Форстера (1879—1970); «Назначение поэзии и назначение критики» (1933), «Заметки к определению понятия «культуры» (1948), «О поэтах и поэзии» (1957) Томаса Элиота (1888—1965).

Мимесис—термин, восходящий к Аристотелю, обозначает воспроизведение действительности как сущность искусства.

Исследования Пуле, Руссе, Ришара и Старобинского—имеются в виду такие работы, как «Пространство у Пруста» Жоржа Пуле (1963) и «Литература и ощущение» (1954, переизд. 1970 под названием «Стендаль и Флобер») Жана Пьера Ришара. Эти литературоведы вообще уделяют много внимания исследованию представления времени и пространства в художественной литературе. Так, в основном труде Пуле—четырёхтомных «Этюдах по времени у человека» (1949, 1952, 1964, 1968)—рассматривается чувство времени у различных писателей, в его же «Метаморфозах круга» (1961) выявлен архетип «круга» как символ завершенности. Основные интересы Жана Руссе лежат в области литературы барокко («Литература эпохи барокко во Франции. Цирцея и павлин», 1954, двухтомная «Антология поэзии французского барокко», вышедшая 2-м изд. в 1968). Ришар продолжил исследование заинтересовавшей Арбазино темы в книге «Пруст и реально ощутимый мир» (1974). Кроме того, вышеуказанным авторам принадлежат исследования по романтизму. Жан Старобинский (р. 1920)—швейцарский литературовед и психиатр, автор работ «Живой глаз» (1961, 2-е изд. 1968, II ч.—1970), «Изобретение свободы», «Портрет художника в шуте», исследователь и публикатор записей Ф. де Соссюра об анаграммах (1964—1971).

Новая критика—течение в современном литературоведении и литературной критике, отстаивающее имманентное постижение художественного произведения «в себе и для себя». Основные представители в Англии: Л. У. Эмпсон, Ф. Р. Ливис, шекспировед У. Найт. В Америке: Дж. К. Рэнсом, К. Брукс, К. Бёрк, А. Тейт. Во Франции—Пуле, Руссе, Ришар, Старобинский (см. предыд. коммент.).

Шпитцер Лео (1887—1960)—австрийский филолог-романист, философ. Выдвинул задачу создания литературоведения на лингвистической основе, филологии, «ориентированной на искусство». При этом используется метод «филологического круга»: от языковых особенностей текста к психологии и идеологии автора, от психологии и идеологии автора к новым открытиям в тексте.

- 218 «*Сладкая жизнь*» (1959)—знаменитый фильм Федерико Феллини; здесь еще одно символическое обозначение «потребительской эпохи» конца 50-х—начала 60-х гг.

«*Вот эти вот Романы*» (1964)—сборник критических выступлений Арбазино, в новейшее (1977) издание которого вошло и данное Послесловие.

...*вещи слишком «открытые»*—«Открытое произведение»—название вышедшей в 1962 г. и ставшей широко известной работы У. Эко, в которой доказывается, что, поскольку человеческое восприятие меняется во времени и зависит от обусловленного общественными отношениями фона, художественное произведение в разные исторические эпохи становится как бы другим, оно никогда не равно самому себе.

- 219 *Странствие в Годы Учения в духе немецкой школы от Новалиса до Гессе...*—Обе темы—странствий и годов учения,—несомненно, восходят к романам Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796) и «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821—1829). Однако Арбазино намеренно возводит немецкую школу романа воспитания не к гётевским «Годам учения» с их примирением с жизнью (в финале герой отказывается от своих увлечений в пользу свободного предпринимательства), а к написанному в ответ на роман Гёте роману Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1802) с его «апофеозом поэта и поэзии как самой глубокой и изначальной силы жизни» (Н. Я. Берковский). Не случайно назван и Герман Гессе: роман воспитания (*Bildungsroman*) притягивал его, пожалуй, сильнее, чем кого-либо из художников XX в.—начиная от первого произведения, принесшего ему известность, романа «Петер Каменцинд» (1904), до «Игры в бисер» (1943).

...четыре времени года Италии, от весны до зимы—Арбазино, несомненно, вспоминает о четырехчастных «Временах года» Антонио Вивальди (ок. 1678—1741).

...четыре части симфоний у Малера...—По всей видимости, имеется в виду 1-я симфония Густава Малера (1860—1911) «Титан» (1884—1888, по стихотворению Жана Поля Рихтера), 1-я часть которой изображает весну.

Мениппова сатира—жанр античной литературы, для которого характерно смешение стихов и прозы с целью достижения комического эффекта.

- 220 *Работы Шкловского*—полное название второй из упоминаемых Арбазино статей В. Б. Шкловского, вошедшей в сборник «О теории прозы» (1925),—«Развертывание сюжета. Как сделан «Дон Кихот» (1921). Заглавие первой статьи (1921) дословно по-итальянски звучит так: «Пародия на роман «Тристрам Шенди».

- 221 *Книга «из сплошных цитат»*—безумная затея Флобера...—по-видимому, имеется в виду «Лексикон прописных истин» (опубл. 1910) Г. Флобера.

Беньямин Вальтер (1892—1940)—немецкий левобуржуазный мыслитель, социолог, критик. Сомневаясь в возможности построения цельных философских систем, считал, что подойти к объекту философии можно только через ряд отдельных фрагментов.

...описание несуществующих литературных... произведений—таковы, например, описания музыкальных произведений Адриана Леверкюна в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус».

...еще более призрачные рецензии на них—в этом жанре написан, в частности, сборник Станислава Лема «Идеальный вакуум» (1971). У

польского фантаста есть также сборник предисловий к несуществующим научным трактатам («Мнимая величина», 1974).

- 222 *Палинур Сирила Конноли*—Палинур—кормчий Энея из поэмы Вергилия. Под таким псевдонимом английский писатель, критик и журналист Сирил Конноли (р. 1903) выпустил в 1944 г. сборник статей «Неспокойная могила». Выпустил книгу под псевдонимом он не случайно—его критики сочли, что раскрывать во время войны извечную драму интеллигенции антипатриотично.

Люсьен дю Рюбампре—один из героев «Человеческой комедии» Бальзака, молодой честолюбец («Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок»).

Отто Клемперер (1885—1973)—немецкий дирижер. Наиболее известны в его исполнении произведения немецких и австрийских композиторов (Моцарт, Бетховен, Брукнер, Малер, Рихард Штраус).

- 223 *Роман-беседа... от Пикока до Хаксли*—имеются в виду такие произведения, как роман «Хедлонг Холл» (1816) Т. А. Пикока (1785—1866), и романы «Желтый Кром» (1921), «Шутовской хоровод» (1923) и «Контрапункт» (1928) О. Хаксли (1894—1963).

В. Д. Уваров

Умберто Эко (р. 1932)

Умберто Эко известен сегодня в Италии как ученый, отдающий много сил изучению коммуникативной природы художественного творчества, талантливый публицист, наконец, как автор романа «Имя розы» (1980). Этот его роман сразу принес ему славу маститого литератора и вот уже несколько лет—в отличие от откровенно модернистских, «экспериментальных» произведений итальянских неоавангардистов, к которым Эко был некогда близок,—остается одним из бестселлеров. Вскоре после выхода книги в свет писатель опубликовал «Заметки к роману «Имя розы», две главы из которых вошли в данное издание. Исходным моментом в рассуждениях Эко является мысль об искусстве как источнике эстетического удовольствия, восходящая к аристотелевской «Поэтике». Правда, великий древнегреческий философ оговаривается, что искусство должно также и поучать. Ту же, правда в иной форме, мысль можно найти и у итальянского литератора. Если бесспорно, что искусство развлекает или должно развлекать, то столь же бесспорно и то, что развлекаться можно по-разному. Одного «развлекает» книга, полная глубокого философского содержания, в другом те же чувства вызывает бульварный роман. Это положение подводит нас к той особой роли, которую Эко отводит в литературе читателю. Как существует литература серьезная и литература «массовая», так существуют два вида читателей. Читатель «массовой» литературы относится к книге пассивно, потребительски, писатель специально подстраивается под его вкусы и запросы. Поведение же читателя литературы серьезной носит, по мнению Эко, активный характер, так как, чтобы проникнуть в замысел автора, требуются определенные усилия, подготовка, знания. Иными словами, книга сама формирует своего читателя. Это положение

влечет за собой вопрос о поэтике, которая должна помочь донести замысел писателя до читателя, не упрощая его, не делая более примитивным. Напротив, заявляет Эко, художественное произведение при всей привычности, традиционности выразительных средств должно быть таким, чтобы читателю еще и еще раз захотелось к нему обратиться и каждый раз он открывал в нем для себя нечто новое. Такая неоднозначность произведения достигается за счет того, что традиционные элементы, преломленные сознанием автора, образуют новую сложную структуру, обладающую при своей внешней законченности самой широкой гаммой возможных значений—идейно-выразительных планов. Одна из наиболее адекватных форм нового художественного сознания—коллаж, в котором отдельные фрагменты из хорошо знакомых произведений, образных рядов складываются в новое художественное единство. Такое отношение к традиции можно, думается, определить, как серьезно-ироническое: знакомые элементы, идеи и образы, включенные в плоть нового художественного единства, одновременно и истинны, и ложны, так как ни один из них не только не исчерпывает до конца творческий замысел художника, но даже наоборот, существенно корректируется рядом стоящими элементами. Узнавание знакомого еще не подразумевает полного раскрытия творческого замысла. Отсюда и возможность прочесть одно и то же произведение не во взаимоисключающих, а во взаимодополняющих планах, и необходимость знать исходные контексты включенных в новое произведение элементов традиции, чтобы полнее проникнуть в замысел автора. В поэтике «постмодернизма» У Эко видит выход из тупика, в котором очутились авангардисты. Стремление добиться максимального самовыражения привело к тому, что модернистские произведения стали абсолютно недоступными нормальному восприятию. С другой стороны, модернисты оказались со временем интегрированными в общество потребления: к их искусству стали относиться столь же потребительно, как и ко многим художникам-традиционалистам, с которыми модернисты так ожесточенно сражались. Перевод осуществлен по изданию: U. Eco. *Postille a "Il nome della rosa"*, Bompiani, 1983. На русском языке публикуется впервые.

- 224 «*Поминки по Финнегану*»—см. коммент. к с. 188. Влияние Джойса испытали многие крупные итальянские прозаики XX в. Для У Эко это пример высокоинтеллектуальной литературы, способной «развлечь» лишь подготовленного читателя.

Инверницио Каролина (1858—1916)—итальянская писательница, автор многочисленных романов, отличавшихся простотой языка, занимательностью сюжета и мещанской патетикой. Была необычайно популярна в среде мелкой и средней буржуазии. В начале XX в. итальянский литератор Джованни Папини (1881—1956) называл романы К. Инверницио чуть ли не «образцом» жанра—чистая занимательность и никакой психологии и философии. Для У Эко романы Инверницио—полная противоположность творчеству Джойса, типичный пример «массовой литературы».

- 225 «*Жестяной барабан*» (1959)—роман Гюнтера Грасса (р. 1927).

Ди Лампедуза Джузеппе Томази—см. коммент. к с. 209. Выдержанный в духе лучших традиций европейской, и в частности француз-

ской, литературы, роман «Леопард» не мог не восприниматься итальянским неоавангардом, который как раз складывался в те годы, как антипод неоавангардистской эстетической программы. Отсюда и суждение У Эко, что Лампедуза не открывает новую эпоху в истории литературы, а торжественно закрывает старую.

Бассани Джорджо (р. 1916)—современный итальянский поэт и прозаик. Критика отмечает в творчестве писателя влияние романов Пруста. Резко полемизировал на страницах печати с итальянским неоавангардом, в частности с членами «Группы 63». Как и других писателей-реалистов, неоавангардисты объявили Бассани «традиционалистом» и считали своим заклятым врагом.

Кассола Карло (р. 1917)—современный итальянский прозаик. В его ранних рассказах критика отмечала влияние Джойса, в частности «Дублинцев» (1914). Многие произведения писателя переведены на русский язык. Кассола неоднократно выступал против эстетики и писательской практики модернистов.

Тогда группа опять собралась в Палермо...—В сентябре 1965 г. члены «Группы 63» собрались в Палермо на свою вторую встречу, посвященную экспериментальному роману.

Барилли Ренато (р. 1935)—итальянский публицист, литературный критик, специалист в области эстетики. Один из идеологов «Группы 63». На его взгляды большое влияние оказал презентизм Джона Дьюи, Сартр, американская новая критика и т. д. В сфере художественного творчества Барилли делает акцент на необходимости сделать искусство непривычным, нетрадиционным, неожиданным для зрителя. Художественный акт—это «мгновенная поляризация в потоке повседневной жизни, не оставляющая после себя осязаемых свидетельств».

Барт Джон Симмонс (р. 1930)—американский писатель, представитель школы «черного юмора»: его творчество проникнуто ощущением вселенского абсурда и социального нигилизма.

226 *Руссель Реймон*—см. коммент. к с. 57.

Грифи Альберто—современный режиссер, работающий в технике видеозаписи, один из наиболее видных представителей левого течения в современной итальянской кинематографии. Обратил на себя внимание критики в 1975 г. созданным им совместно с Массимо Саркьелли видеофильмом «Анна».

227 *Берберман Кэти*—американская певица, актриса, композитор. Дебютировала в Неаполе в 1957 г. Гастролировала в крупнейших оперных театрах мира.

«Несвоевременные размышления» (1872—1876)—книга Ницше. Эко имеет в виду вторую часть этой книги. Для взглядов философа характерно противопоставление историзму двух диалектических начал бытия и культуры—«дионисийского» и «аполлоновского», кото-

рые превращаются в диалектику будущего, живущего в сверхчеловеке, и прошлого. Отсюда учение о бытии как стихийном становлении под влиянием «воли к власти», как присущей всему живому тяге к самоутверждению.

«*Девушки из Авиньона*» (1907)—картина П. Пикассо, с которой принято отсчитывать период кубизма в творчестве художника. Картина, как известно, произвела скандальное впечатление в кругу близких друзей и единомышленников художника. Так, например, А. Матисс усмотрел в ней попытку осмеять новые живописные искания. Ж. Брак, недоумевая, сказал: «Это все равно, что питаться паклей и парафином вместо нормальной пищи». Г. Аполлинер признался, что не находит в картине ничего, кроме смутных блужданий.

- 228 *Кейдж Джон* (р. 1912)—современный американский композитор-авангардист, пианист, дирижер, музыковед. Испытал большое влияние философии дзен-буддизма (см. коммент. к с. 189). Заимствованная им оттуда доктрина «пустоты», освобожденности от всех условностей, в том числе композиционных, получила крайнее выражение в т. наз. музыке молчания. Исполняя произведение «4 минуты 33 секунды», пианист в течение этого времени сидит в полной тишине, не прикасаясь к клавишам.

Лиала—псевдоним известной в 30—40-е гг. писательницы Амалии Негретти Камбьязи (р. 1902); так окрестил ее Г. Д'Аннуцио.

Эрнст Макс (1891—1976)—художник, один из основателей группы дадаистов в Кёльне. Когда с окончанием первой мировой войны это движение повсюду постепенно сходит на нет, переезжает в Париж, где становится одним из основателей сюрреализма. Большое место в его творчестве занимают коллажи. Об их противоположности коллажам кубистов (Пикассо, Гриса, Брака) писал до У. Эко Л. Арагон.

- 229 «*Сюжетизм*»—так, думается, можно перевести итальянское слово *contenutismo*, образованное от *contenuto* (содержание, сюжет)—по аналогии с «сюжетным» и бессюжетным искусством, о которых писал в 30-е гг. русский живописец Александр Бенуа. Термин употреблялся в Италии 20—30-х гг. литераторами, отстаивавшими примат красивой формы над содержанием, чтобы опорочить искусство тех писателей, которые считали, что форма должна непременно вытекать из содержания и ему подчиняться. В 30-е гг. среди «сюжетистов» был А. Моравиа и другие писатели, ставшие впоследствии неореалистами.

Ангажированная литература—ангажированность, черта, присущая в целом прогрессивному послевоенному искусству Западной Европы. Примером такой ангажированности в живописи может служить Пикассо, считавший, что художник «одновременно и политическое существо, постоянно живущее всеми потрясающими, грозными или радостными событиями этого мира и создающее их образ».

С. С. Прокопович

Мигель де Унамуно (1864—1936)

Мигель де Унамуно — испанский писатель (романист, драматург, поэт и эссеист), философ — основоположник испанского экзистенциализма, идейный вождь поколения 98 года — группы писателей, озабоченных «проблемой Испании» и ее национальным возрождением после краха — позорного проигрыша колониальной войны в 1898 г. Важное место в идеологии поколения занимала разработанная Унамуно концепция «интра-истории», согласно которой истинная история народа не соприкасается с официальной историографией, летописью «событий государственной важности». Почувствовать ход интраистории возможно, лишь погрузившись в гущу народной жизни. Эта теория существенно повлияла на разработку жанра исторического романа в творчестве писателей поколения 98 года. Статья «Искусство и космополитизм» написана для аргентинской газеты «Ла насьон», где и опубликована в 1912 г. Печатается по изданию: М. де Унамуно. Избранное, в 2-х тт. Л., ИХЛ, 1981, т. 2.

231 *«Мартин Фьерро»* — эпическая поэма аргентинца Хосе Эрнандеса (1834—1866). Унамуно посвятил ей статью «Гаучо Мартин Фьерро», в которой сравнил героя поэмы с Сидом, героем испанского национального эпоса.

232 *Модернизм* — литературное течение в испаноязычных литературах рубежа веков, аналогичное европейскому декадансу. Основоположник модернизма — никарагуанский поэт Рубен Дарио («Лазурь», 1888, «Языческие псалмы», 1896). Начиная с 1898 г. он подолгу жил в Испании, где вокруг него сложился литературный кружок. В русле модернизма писали испанские поэты С. Руэда и Ф. Вильязеспеса; несомненное влияние модернизм оказал на раннее творчество А. Мачадо и Х. Р. Хименеса. Унамуно восхищался поэзией Р. Дарио, однако идеологическая система модернизма оставалась ему чуждой.

«Об общественном договоре, или Принципы политического права» (1752) — трактат французского философа Ж. Ж. Руссо (1712—1778), ставший настольной книгой многих поколений европейской интеллигенции.

233 *Борьба между карлистами и либералами* — имеется в виду последняя (1872—1876) из карлистских войн, начавшихся в 1834 г. как династическая распря и превратившихся в борьбу легитимистов-реакционеров, сторонников претендента на престол дон Карлоса, и весьма умеренных либералов.

Бомбардировка Бильбао — эпизод осады Бильбао карлистами во время третьей карлистской войны Унамуно упоминает в романе «Мир во время войны» (1895).

234 *Пайадор* — поэт-импровизатор у гаучо.

«Тартарен в Альпах» (1872) — роман французского писателя Альфонса Доде (1840—1897).

236 *Парагвайская война* (1864—1870) — война, развязанная Бразилией, Аргентиной и Уругваем за захват Парагвая.

Ультра (Манифест молодых писателей)

Ультраизм (*от лат. ultra* — «сверх», «далее», «за пределы») — авангардистское течение в испаноязычной поэзии, близкое к футуризму, возникло после первой мировой войны и оформилось в Испании к 1919 г. Ультраизм провозгласил новизну художественных средств, обновление лексики, упразднение пунктуации и нетрадиционное типографское представление текста. В рамках движения происходило интенсивное приобщение к новейшим явлениям европейской культуры. Ультраисты, проводя шумные кампании, требовали «поставить испанские часы по европейским, жить сегодняшним днем, часом, минутой». Вначале лозунг ультраизма — новизна прежде всего — был всеобъемлющ: «Ультра — это стремление к вечной литературной юности, априорное принятие всякой новой формы и новой идеи. Ультра есть и будет единственно жаждой обновления». Избирательность возникает чуть позже — в результате контакта ультраизма с креасьонизмом (*от исп. crear* — «создавать», «творить») — литературной школой, созданной в 1916 г. в Париже чилийским поэтом Висенте Уидобро (1893—1948). В 1918 г. Уидобро переселился из Франции в Испанию и издал в Мадриде три поэтических сборника. Влияние креасьонизма на ультраизм было решающим, по свидетельству самих ультраистов (Г де Торре, Х. Ларреа, Х. Дьего). Особое значение для формирования эстетики ультраизма имела лекция, прочитанная В. Уидобро в 1921 г. в мадридском Атенее, — она называлась «Чистое творенье». Поэзия, согласно Уидобро, не отражение и не познание мира, а сотворение. Творение, по Уидобро, равнозначно изобретению, творчество — изобретательству, что приближает его позицию к принципу искусства-игры. Эта черта поэтики Уидобро была сильно акцентирована испанскими ультраистами, воспринявшими от Уидобро также культ метафор и технику создания двойных, тройных и вообще множественных образов, теоретически оформленную Х. Дьего в 1919 г. Ультраистские манифесты во многом повторяют основные положения манифестов Уидобро. Другим не менее важным источником ультраизма было творчество Рамона Гомеса де ла Серны (1898—1963), и в частности грегерия — жанр, созданный им (см.: Р Гомес де ла Серна. Избранное. М. ИХЛ. 1983). Грегерия — фраза, представляющая собой метафору или образ, возникший в результате сопряжения отдаленных реальностей. Грегерия, как объяснял Рамон Гомес де ла Серна, «ловит мгновенье» и потому противоположна афоризму, претендующему на выражение вечного закона. Подборки грегерий под названием «Рамонизмы» (так именовали и стиль Рамона Гомеса де ла Серны) регулярно печатали ультраистские журналы «Сервантес», «Космополис», «Греция», «Ультра». Ультраизм сошел со сцены в 1922 г., когда прекратил свое существование журнал «Ультра». Изысканная метафорика и культ образа, свойственные ультраистам, были подхвачены поэтическим поколением 27 года. Манифест молодых писателей опубликован в журнале «Сервантес» в январе 1919 г. Подписан группой молодых поэтов, писателей и критиков, наиболее известным и влиятельным из которых был Гильермо де Торре (см. ниже). Поэт Педро Гарфяс (р. 1901) — автор сборника «Крыло юга», одной из главных книг ультраизма. Перевод сделан по изданию: Documents of Spanish Vanguard... Chappell Hill, 1969. На русском языке публикуется впервые.

Гильермо де Торре (1900—1972)

Гильермо де Торре — испанский писатель, «авангардист № 1» (по определению Х. Гильена). Зачинатель (вместе с Р. Кансиносом Ассенсом) ультраизма. В 20-е гг. был редактором ультраистского журнала «Космополис». В 1927 г. вместе с Э. Хименесом Кабальеро основал мадридскую «Ла гасета литерариа», авторитетный орган тех лет. Книга Г де Торре «Европейские литературы авангарда» (1925) стала настольной книгой испанской литературной молодежи 30-х гг. «Ультраманифесты» были опубликованы в 1921 г. в журнале «Космополис» (№ 29). Перевод сделан по изданию: Documents of Spanish Vanguard... Chapell Hill, 1969. На русском языке публикуются впервые.

238 *Глез Альбер* (1881—1953) — французский художник. Книга «О кубизме и как его понять» (1920) развивает положения, высказанные Глезом еще в 1912 г. в совместной работе с Метценже. (Рус. пер.: Глез, Метценже. «О кубизме». СПб, 1913).

239 «*Петух и Арлекин*» (1918) — эссе французского писателя Жана Кокто (1889—1963).

240 «*Вертикаль*» — написана и опубликована Гильельмо де Торре в 1918 г.

242 *Лотреамон* — см. коммент. к с. 57. Г де Торре точно цитирует строку Лотреамона. См.: Lautréamont. J. Nouveau. Œuvres complètes. P., 1970, p. 277.

«*Желает ли творец, чтобы его понял любой?..*» — Г де Торре неточно цитирует главку из работы Ф. Ницше «Веселая наука». Ср. рус. пер.: Ф. Ницше, Собр. соч., т. VII. М., издание книгопродавца М. В. Клюкина, гл. V, с. 274—275.

«*Искусство не может стремиться к тому, чтобы все его понимали...*» — Г де Торре цитирует статью Оскара Уайльда «Душа человека при социализме».

Каталонский антихудожественный манифест

Программный документ каталонских авангардистов, группировавшихся вокруг журнала «Л'амик де лез артс», в котором в начале 1928 г. и был опубликован этот текст. В апреле 1928 г. его перепечатал гранадский журнал «Гальо». На испанский язык, специально для «Гальо», текст перевел Ф. Гарсиа Лорка. Перевод сделан по изданию: Los vanguardistas españoles 1925—1935. Selección y comentarios de R. Bucley y J. Crispin. Madrid, 1973. На русском языке публикуется впервые.

244 «*Новый журнал*» — ежемесячный журнал, издававшийся на каталонском языке в Барселоне в 1927—1929 гг. Редактировал журнал известный каталонский поэт, публицист и художник Жозе Мария Жуной (1887—1955), пропагандист европейского авангарда в Каталонии, автор книги «Стихи и Каллиграммы», предисловие к которой написал Г. Аполлинер. Журнал знакомил каталонскую интеллиген-

цию с новейшими европейскими художественными течениями, печатал манифесты и теоретические статьи по вопросам искусства, помещал репродукции, однако группа каталонских авангардистов, приверженцев «антихудожественного искусства», упрекала авторов и редактора журнала «в элитарности и приверженности к культуре».

Метже Бернат (1343—1413)—каталонский гуманист, поэт и прозаик. Фонд Берната Метже играл важную роль в развитии каталонской культуры.

- 246 *«Орфео Катала»*—известная в Испании и Европе хоровая группа, организованная в 1891 г. в Барселоне Амадео Вивесом и Луи Милле.

Марагальо—видимо, Хуан Марагаль (1860—1911)—каталонский поэт.

«Жорди»—иллюстрированный детский журнал (еженедельник), выходил с февраля по август 1928 г. в Барселоне. Печатал тексты каталонских авторов и переводы из Р. Киплинга, Ф. Мистрала, Гёте.

- 247 *Маритен Жак* (1882—1973)—французский философ; много писал о современном искусстве, в частности о кубизме, в котором видел «проявление героической воли, способной помериться силами с неведомым».

Сальвадор Дали (р. 1904)

Сальвадор Дали-и-Доменеч—испанский художник. В годы ученья в Королевской Академии жил в Мадридской студенческой резиденции; друг Ф. Гарсиа Лорки, Р. Альберти, Д. Алонсо. В 1924—1927 гг.—приверженец эстетики кубизма; впоследствии известнейший художник-сюрреалист, теоретик сюрреализма, автор нескольких поэтических книг, романов и знаменитой «Тайной жизни Сальвадора Дали» (1942), дневника и мемуаров. Долгое время работал в Париже, затем в США; несколько лет назад вернулся в Испанию, живет в Фигерасе. Статья «Фотография—свободное творчество духа», опубликованная в каталонском журнале «Л'амик де лез артс» в сентябре 1927 г., отражает искания С. Дали в переломный—от кубизма к сюрреализму—момент его эволюции. Статья «Поэзия стандарта» опубликована в том же журнале в марте 1928 г. «Речь на митинге в Ситжес» произнесена 31 мая 1928 г. на митинге, организованном каталонскими авангардистами в связи с решением барселонского муниципалитета реставрировать Готический квартал. Выступавшие (С. Дали, Х. В. Фуа, С. Гаш, Л. Монтаяя) требовали снести Готический квартал. Выступление Дали было опубликовано в том же журнале в июне 1928 г. Публикуемые нами (впервые) статьи Дали имели большой общественный резонанс и вызвали ожесточенную полемику. Перевод с каталанского сделан по изданию: Documents of Spanish Vanguard... Chappell Hill, 1969.

- 247 *...придуманное лишено оригинальности*—ср. аналогичную мысль у Гарсиа Лорки («О воображении и вдохновении», с. 256 наст. изд.).

...видел лучше импрессионистов—это характерное для авангардизма отношение к импрессионизму выразил также Ф. Гарсиа Лорка в «Наброске современной живописи» (Ф. Гарсиа Лорка. Об искусстве. М., «Искусство», с. 157—161) и в «Оде Сальвадору Дали».

Вермеер Дельфтский Ян (иначе Ван дер Меер, 1632—1675)—голландский живописец. Его творчество всегда оставалось для Дали недостижимым идеалом и образцом профессионального мастерства; он признавался: «Я, лучший художник современности, в сравнении с Вермеером ничто». «Тайную жизнь Сальвадора Дали» завершает таблица, в которой Дали по двадцатибалльной системе оценивает технику, вдохновение, композицию, цвет и некоторые другие составляющие творчества старых и новых мастеров. За Вермеером, которому высший балл проставлен во всех графах, следуют Рафаэль и Веласкес, за ними (с большим разрывом) Дали и Пикассо. В 1954 г. Дали копировал «Кружевницу» Вермеера—воспроизведенное на картине Дали полотно Вермеера пронзено носорожьим рогом. Как объяснял Дали, это «результат наложения друг на друга впечатлений от посещения зоопарка и Лувра. Новая реальность, возникшая от совмещения образов, от столкновения искусства и природы, являет суть каждой из составляющих, но кроме того, воплощает «метаистину», несводимую к ним, ненарушенную тайну».

- 248 *Новый святой Антоний* (иначе Антоний Великий)—основатель христианского монашества, египетский пустынный (ок. 250—356). Испытание святого Антония—излюбленный сюжет живописи, начиная со средних веков. Сам Дали несколько раз обращался к этой теме; наиболее известная его картина 1946 г. «Испытание святого Антония в пустыне».

...*анестезирующий взгляд*—ведущий принцип кубизма—«расчислить, сосчитать, выделить чистую сущность»—был выдвинут Сальвадором Дали в эссе «Сан-Себастьян» (1926) и подтвержден Ф. Гарсиа Лоркой в «Оде Сальвадору Дали» (1926). И в эссе и в оде этот принцип сформулирован в медицинских терминах («стерильный утренний свет», «продезинфицированный воздух», «дистиллированные приборы»—С. Дали, «обеззараженный цветок квадратного корня», «душа—блюстительница гигиены»—Ф. Гарсиа Лорка), что связывает его с характерным сюрреалистским мотивом анатомирования и приводит к общему знаменателю авангардизма: искусство—это клиника, художник—хирург, кисть, слово—ранящий скальпель, отыскивающий в природе «клубеньки смерти». Сюрреалистский комплекс медицинских мотивов—переосмысленный и трансформированный—присутствует в незаконченной пьесе Ф. Гарсиа Лорки «Публика» (см.: Н. Малиновская. Джульетта и маски.—«Иностранная литература», 1978, № 12) и во многих стихотворениях сборника «Поэт в Нью-Йорке» (1931).

...*портрет... в ритме банджо*—фотография сделана в 1922 г. в Париже; хранится в частной коллекции в Нью-Йорке.

- 249 «...*поэзия фактов сильнее...*»—приведенная цитата—вариация на тему неожиданного столкновения отдаленных реальностей, рожда-

ющего новый образ. Она идет от знаменитой фразы Лотреамона (см. коммент. к с. 57), преобразованной Реверди в эстетический принцип: «Чем далее отстоят друг от друга реальности, тем сильнее образ, рожденный их столкновением, тем больше в нем поэтической мощи». См. собственные парафразы Дали на ту же тему в данной статье, а также определение Ф. Гарсиа Лорки: «Поэзия? Это соединение слов, которые никому бы и в голову не пришло соединять, и рожденная этим тайна...

«Esprit Nouveau» («Новый дух») — художественный журнал, основанный в 1920 г. в Париже Ле Корбюзье и Озанфаном, издавался до 1926 г.

...ночь неспешно переливается в плоть, стебель, море, звезду... — Дали говорит о технике множественного образа — характерном элементе сюрреалистического искусства и его собственного творчества.

- 250 *«Metropolis»* Фрица Ланга — Фриц Ланг (1890—1976) — немецкий кинорежиссер. «Metropolis» — его фильм, снятый в 1926 г. В мае 1927 г. фильм вышел на экраны Испании и стал важнейшим событием в культурной жизни страны. Его влияние на формирование испанской авангардистской эстетики несомненно.

- 251 *...утилитарной и гармоничной структурой* — здесь Дали рассуждает еще как кубист, открывающий в предмете гармонию его внутренней структуры в соотношении с утилитарной функцией вещи. В недалеком будущем гармония и утилитаризм станут в равной мере неприемлемы для Дали. Сюрреалистический бунт вещей — стремление вещи высвободиться и осуществить свое собственное, таинственное предназначение, разрушив власть человека, ценящего в ней лишь пользу, приносимую вещью, станет вскоре одним из лейтмотивов творчества Дали: часы, расплывшиеся, чтобы не показывать время, рояль, снижающий простыней, чтобы не играли, диван-губы, чтобы не смели садиться.

- 253 *Местный колорит — это шаг назад...* — Местный колорит, наследство романтиков, а в Испании еще и наследство костюмбризма, был постоянным предметом нападок каталонских авангардистов. Традиция испанского костюмбризма воспринималась ими как чужая (некаталонская) и чуждая (интернациональное вселенское искусство очищено от каких бы то ни было колоритов). Антикостюмбристская тенденция была характерна и для поколения 27 года (см. с. 571 коммент.). Так, Лорка в лекции об андалузском народном пении устанавливает принципиальное различие: «Местный колорит и духовный колорит» (см. Ф. Гарсиа Лорка. Об искусстве. М., «Искусство», 1971, с. 52).

Себастьян Гаш (1897—1980)

Себастьян Гаш — каталонский художник, критик и искусствовед, теоретик каталонского авангардизма, друг С. Дали и Ф. Гарсиа Лорки; автор многочисленных книг о живописи. Статья «К упразднению искусства» напечатана в журнале «Л'амик де лез артс» (Ситжес, апрель 1929).

Перевод сделан по изданию: *Los vanguardistas españoles 1925—1935. Selección y comentarios de J. Crispin.* Madrid, 1973. На русском языке публикуется впервые.

255 *«Кадеты из Вестпойнта»*—европейское прокатное название американского фильма «Вестпойнт» (1928) режиссера Уильяма Сэджвика, комедии о футболистах. Уже само название фильма содержит иронию: Вестпойнт—военный городок в штате Нью-Йорк; в 1802 г. там была открыта первая в США военная академия.

Яннингс Эмиль (1884—1950)—немецкий актер. С 1914 г. работал в кино, специализировался на образах жестких и чувственных властителей в исторических фильмах.

Дюпон Эвальд Андреас (1891—1956)—немецкий кинорежиссер и сценарист, снявший в Голливуде множество шумевших коммерческих фильмов.

Мурнау Фридрих Вильгельм (наст. фам. Плумпе, 1889—1931)—немецкий кинорежиссер. В 20-е гг. испытал сильное влияние экспрессионизма. Мастерски умел передавать на экране атмосферу ирреальности. С 1926 г. работал в Голливуде.

Фейдер Жак (1888—1948)—французский актер и кинорежиссер. Много работал в Голливуде, однако свои лучшие фильмы (звуковые) снял во Франции (1934—1935).

Федерико Гарсиа Лорка (1898—1936)

Федерико Гарсиа Лорка—испанский поэт и драматург; организатор, режиссер и актер студенческого театра, музыкант. Лорка был чуток ко всему новому в искусстве, но корни его поэзии уходят в глубины фольклорной традиции. Он возродил культуру испанского поэтического театра, утраченную к XX в., и жанр трагедии («Кровавая свадьба», 1933, «Йерма», 1934). Лорка создал свою эстетическую систему, не сводимую ни к системе Ортеги-и-Гасета, ни к сюрреалистической, хотя она и перекликается (чаще всего полемически) с ними. Сам он причислял себя к поколению 27 года—группе поэтов, заявивших о своей приверженности к поэтике Гонгоры (1561—1627) и отметивших 300-летие со дня его смерти литературоведческими публикациями, циклами стихотворений и эссе, посвященными его творчеству. Программным для этой группы было выступление Лорки в 1927 г. в Гранаде с лекцией «Поэтический образ дона Луиса де Гонгоры» (см.: Ф. Гарсиа Лорка. Избранные произведения в 2-х тт. М., ИХЛ, 1985, т. 1). Но уже в 1928 г. в лекции «О воображении и вдохновении» Лорка пересмотрел свое отношение к поэтике неогонгоризма—теперь он подчеркивает ограниченность воображения и отводит метафоре уже далеко не центральную роль. Основные положения этой лекции впоследствии Лорка развил в «Дуэнде. Тема с вариациями» (там же, т. 2). Лекция «О воображении и вдохновении» была впервые прочитана 11 октября 1928 г. в гранадском Атенее; на следующий день ее сокращенный текст (а вместо третьей части—пересказ) напечатала газета «Эль дефенсор де Гранада». Второй и последний раз Лорка читал эту лекцию в мадридском Лицеум-Клубе 18 февраля 1929 г. Ее сокращенный текст был

опубликован в столичной газете «Эль соль» 19 февраля 1929 г. Перевод печатается по изданию: Ф. Гарсиа Лорка. Лирика. М., ИХЛ, 1969. «Речь о театре» была произнесена 31 января 1935 г. в Мадриде после представления трагедии «Иерма», данного специально для столичных артистов. Опубликована в газете «Эральдо де Мадрид» 2 февраля 1935 г. Перевод печатается по изданию: Ф. Гарсиа Лорка. Избранные произведения в 2-х тт. М. ИХЛ, 1985. т. 2.

- 258 *...сопротивляться любым правилам*—Лорка всегда упорно отстаивал свою непричастность к какой-либо литературной школе или направлению. Так, например, в письмах к С. Гашу он просит не смешивать его художественные эксперименты с сюрреализмом (см.: Ф. Гарсиа Лорка. Об искусстве. М. «Искусство», 1969, с. 167).

Светоч поэта—противоборство.—Так Лорка формулирует основной принцип своей поэтики. Он считает, что искусство вообще развивается согласно закону контрапункта (см.: Ф. Гарсиа Лорка. Об искусстве. М., «Искусство», 1969, с. 216). В эстетической системе Лорки это утверждение не только констатация, за ней скрывается (именно скрывается—Лорка был убежденным противником открытых и яростных полемик об искусстве, «которое способно доказать и «да» и «нет» с равной убедительностью») полемика с распространившимся к этому времени в Испании сюрреалистическим принципом слияния всех противоположностей, о котором говорил, выступая 18 апреля 1925 г. в Студенческой резиденции, Луи Арагон.

- 259 *...могучее и верное средство возрождения страны*—для Лорки это не просто тезис. С 1932 г. он—директор и режиссер университетского театра «Ла Баррака», цель которого познакомить жителей испанских селений, никогда до того не встречавшихся со сценическим искусством, с национальной драматургической классикой.

- 260 *Сарсуэла*—традиционный испанский жанр музыкальной драмы, в котором пение и танцы чередуются с диалогом.

...«публику», а не народ—Лорка всегда четко разграничивал эти понятия. Начиная с 1930 г., с первых набросков пьесы «Публика» и стихотворений сборника «Поэт в Нью-Йорке», образ толпы—черни—стада—публики обретает в его творчестве все более грозный смысл. В начальном акте последней незаконченной пьесы Ф. Гарсиа Лорки «Власть» (см.: «Иностранная литература», 1982, № 4) публика становится слепым орудием в руках демагога, пробудившего в ней жажду разрушения.

Главное—искусство.—Эта мысль настойчиво повторяется в интервью и выступлениях Лорки 1934—1936 гг., но с особой силой звучит в его последней пьесе. Таков ответ Лорки «антихудожественному» направлению, теорию которого он хорошо знал, и его ответ «все захлестнувшей в последнее время волне социальности». И разрушение искусства средствами самого искусства, и сведение искусства к пропагандистской функции были, по мысли Лорки, крайне опасны.

Антонио Мачадо-и-Руис — испанский поэт, автор двух прозаических книг и (в соавторстве с братом Мануэлем) нескольких пьес в стихах и прозе. С 1927 г. — член Испанской Академии. Убежденный антифашист, сотрудничавший в республиканской печати, 19 февраля 1939 г. Мачадо в толпе беженцев пересек Пиренеи и через несколько дней умер в приграничном французском городке. Эстетика Мачадо, ставшая ориентиром для большинства послевоенных испанских поэтов, формировалась в русле идей поколения 98 года. Чуждый словесным изыскам и формотворчеству, которым отдало дань поколение 27 года, Мачадо призывал обратиться к источнику, изначально питавшему испанскую поэзию, — к фольклору. «Поэзия, — писал Мачадо, — это не самоценное звучание слова, не цвет, не линия, не совокупность ощущений, а глубинный трепет духа, то, что несет душа, если она что-то несет, и чем откликается она, если вообще откликается, внешнему миру». «О защите и распространении культуры» — речь, произнесенная Мачадо на заключительном заседании Второго Международного конгресса писателей в защиту культуры в Валенсии в июле 1937 г. Опубликовано в августе 1937 г. в журнале «Ора де Эспанья». Печатается по изданию: А. М а ч а д о. Избранное. М., ИХЛ, 1975.

261 *...говорил мой учитель* — то есть Абель Мартин. Абель Мартин (р. 1840) — придуманный Мачадо философ и поэт, литературная маска Мачадо. Поэтический сборник Мачадо, названный «Апокрифический песенник Абея Мартина», опубликован в журнале «Ревиста де Оксиденте» в мае — июне 1926 г. «Учителем» называет Абея Мартина его ученик Хуан де Майрена (1865 — 1909) — вымышленный Мачадо поэт-философ, его герой-двойник. Фрагментарно взгляды Мартина и Майрены были впервые изложены в «Полном собрании стихотворений» А. Мачадо (1928). Затем эти прозаические заметки в дополненном виде составили том: Хуан де Майрена. Сентенции, взгляды, заметки и воспоминания одного апокрифического профессора, 1936. Второй том заметок Хуана де Майрены собран из журнальных статей Мачадо посмертно.

262 *Школа народной мудрости*. — Согласно воле А. Мачадо, Хуан де Майрена имел намерение основать в Испании «народную школу высшей мудрости», цель которой «раскрыть перед народом всю сферу возможной для него умственной деятельности, всю охватываемую его духом область, которая может быть освещена, а следовательно, и затемнена, научить его заново передумать уже продуманное, позабыть изученное и усомниться в собственном сомнении». Эта школа, по мысли Майрены, должна стать противовесом «прагматизму — природной религии всех проходимцев без различия континентов» (см. об этом: А. М а ч а д о. Избранное, М., ИХЛ, 1975, «Хуан де Майрена»).

...ученое педантство — слова Хуана де Майрены (А. Мачадо, Избранное, М., ИХЛ, 1975, «Хуан де Майрена», XXII, с. 216).

Коллективное выступление,
зачитанное Артуро Серрано Плахой.

В октябре 1936 г. в Мадриде на заседании Секретариата Международной ассоциации в защиту культуры было принято решение о созыве в Испании Второго Международного конгресса писателей в защиту культуры и обращение к писателям всего мира, участникам будущего конгресса, «которые приедут на испанскую землю, растоптанную и израненную варварством международного фашизма» (см.: «Литературная газета», 9 сентября 1936 г., с. 5). Конгресс состоялся 4—14 июля 1937 г. Его заседания проходили в Валенсии, Мадриде и Барселоне, а заключительные заседания — в Париже. Испанскую литературу на конгрессе представляли А. Мачадо (см. «О защите и распространении культуры», с. 261 наст. изд.), Л. Фелипе, М. Т. Леон, Р. Альберти, Р. Баэса, Х. Бергамин, Корпус Барга, Т. Наарро Томас, Э. Прадос, а также группа молодых испанских писателей, печатавшихся в основном в журнале «Ора де Эспанья». М. Эрнандес, А. Апарисио, А. Санчес Барбудо, Х. Хиль-Альберт, Р. Гайя, А. Серрано Плаха, Х. Эррера Петере выступили на конгрессе с коллективным заявлением, зачитал которое Артуро Серрано Плаха (р. 1909), испанский поэт, литературовед и критик, впоследствии эмигрант, профессор Калифорнийского университета. Текст выступления напечатан в журнале «Ора де Эспанья» в августе 1937 г. Перевод был сделан по изданию: «Nora de España», agosto 1937. На русском языке публикуется впервые.

- 268 *Добрая воля Санчо Пансы, правда уже «кихотизированная».*— Имеется в виду интерпретация «Дон Кихота», данная М. де Унамуну в его книге «Жизнь Дон Кихота и Санчо» (1905): «Именно Санчо должен утвердить на вечные времена кихотизм на нашей земле». В образе Санчо Унамуну акцентирует возвышающий человека контакт с идеалом, внутреннюю кихотизацию Санчо, от которой зависит будущее Испании.

«Человек потерял себя».—Имеется в виду следующее рассуждение К. Маркса: «Политическая демократия является христианской постольку, поскольку в ней человек,—не какой-либо отдельный человек, а всякий человек,—имеет значение как *суверенное*, как высшее существо, но это человек в его некультивированном, несоциальном виде, человек в его случайном существовании, человек, каков он есть, человек, испорченный всей организацией нашего общества, потерявший самого себя, ставший чуждым себе, отданный во власть бесчеловечных отношений и стихий, одним словом, человек, который еще не есть *действительное* родовое существо» (К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, с. 397).

Беккеровское определение—Густаво Адольфо Беккер (1836—1870)—испанский поэт и прозаик, представитель позднего романтизма. «Станный трепет»—начало третьей «рифмы» (так он называл свои стихотворения) Беккера.

- 270 *...быть в Мадриде в драматические дни ноября...*—в ноябре 1936 г. фашисты предприняли решительное наступление на Мадрид. 7, 8,

9 ноября в предместьях столицы шли ожесточенные бои. 11 ноября республиканские войска перешли в контрнаступление и к 25 ноября отбросили фашистов от города.

Мигель Эрнандес (1910—1942)

М. Эрнандес — испанский поэт и драматург, активно сотрудничал в годы войны в республиканской печати. Трагический поэт, в юности испытывавший сильное увлечение поэзией барокко, впоследствии Эрнандес ощутил родство своей поэзии с фольклорной стихией и продолжил традицию, отмеченную в XX в. именами Ф. Гарсиа Лорки и А. Мачадо, чья эстетическая программа была особенно близка ему. «Поэзия,— писал он,— не вопрос аллитераций, а вопрос сердца». В первые дни гражданской войны Эрнандес вступил в Коммунистическую партию и стал солдатом-добровольцем. После победы фашизма был приговорен к расстрелу, замененному по ходатайству видных деятелей культуры тридцатилетним заключением. Умер от туберкулеза в тюремном лазарете. «Ветер народа» — посвящение, предвещающее поэтический сборник того же названия (1937). Перевод сделан по изданию: М. Hernandez. Poesía. La Habana, 1976. El viento del pueblo. На русском языке публикуется впервые.

Рафаэль Альберти (р. 1902)

Рафаэль Альберти — испанский поэт, представитель поколения 27 года, драматург и общественный деятель, член Испанской коммунистической партии. Первые сборники Рафаэля Альберти отмечены влиянием фольклорной стихии; затем, преодолев увлечение сюрреализмом, поэзия Альберти приобрела гражданское звучание. В 1933 г. основал прогрессивный журнал «Октябре», затем в 1936—1939 гг. редактировал журнал «Моно Асуль» и был секретарем Союза антифашистской интеллигенции. «Неотложный театр» — статья-обращение, продиктованная насущными потребностями исторического момента. В годы войны писатели-республиканцы уделяли особое внимание театру, акцентируя его агитационную функцию. При военных бригадах создавались «театральные герильи» и агитационно-пропагандистские группы, способные быстро передвигаться, живо и творчески реагировать на меняющуюся обстановку, давать спектакли при самом скромном реквизите и минимальном количестве участников. Пьесы для этих коллективов писали М. Эрнандес, Р. Альберти, Х. Бергамин, М. Альтолагирре (подробнее об этом см.: А. В. Февральский. Испанский агитационный театр, «Искусство», 1938, № 2; а также «Театр», 1937, № 8, 1938, № 3; «Интернациональная литература», 1939, № 2). Статья была опубликована 15 февраля 1938 г. в мадридском журнале «Болетин де ориентасьон театраль», № 1. Перевод сделан по изданию: R. Alberti. Prosas encontradas 1924—1942. Madrid, 1964. На русском языке публикуется впервые.

Леон Фелипе Камино (1884—1969)

Леон Фелипе Камино — испанский поэт, переводчик; после поражения республики — эмигрант. Его творчеству в равной мере свойственны

тонкий лиризм и ораторский пафос. Не примыкал ни к одной из литературных группировок. Художник-гуманист, он выдвигал не столько эстетическую, сколько этическую программу. По его убеждению, поэт — это рыцарь справедливости, подобный Дон Кихоту, хранитель прометеева огня. «Прометеев поэт» — предисловие к поэтическому сборнику «И обретешь свет» (опубл. в 1942 г. в Мексике). Было воспринято как манифест «Испании изгнания». Впоследствии текст был дополнен. Перевод сделан по изданию: L. Felipe. *Antología y homenaje*. Mexico, MCHLXVII. Печатается по: «Иностранная литература», 1964, № 12.

Габриэль Селайя (р. 1911)

Габриэль Селайя (*наст. имя* Рафаэль Мухика) — испанский поэт, автор многочисленных поэтических сборников, эссе и статей об испанской литературе. Литературные декларации Селайи имели большое значение для формирования т. наз. новой, социальной волны в испанской поэзии конца 50-х гг. Своим духовным вождем поэты этой группы считали А. Мачадо. «Мачадо для нас учитель не только в смысле литературном. Сейчас нам, может быть, важнее его урок достойно жить и достойно умереть». Отзвуком эстетики Мачадо звучит определение поэзии, данное Х. А. Валенте, в чьем творчестве «социальная волна» нашла свое наиболее яркое воплощение: «Искусство поэзии — это умение сочетать наибольшую выразительность с наименьшим количеством поэтических побрякушек». «Поэзия и правда» — так вслед за Гёте Г. Селайя назвал свои эссе литературоведческого и мемуарного характера, составленные из заметок разных лет. Часть их печаталась в литературных журналах и представляла собой реплики в полемике, развернувшейся в связи с новым для испанской поэзии явлением — социальной поэзией. Перевод сделан по изданию: G. Celaya. *Poesía y verdad*. Pontevedra, 1960. На русском языке публикуется впервые.

273 *Тременизм* (от исп. *tremendo* — ужасный, страшный) — литературное течение, представлявшее жизнь как цепь тягостных, трагических и лишенных смысла эпизодов.

...не сотворяет образов ради сотворения образов... — здесь Селайя отвергает художественный принцип сюрреализма, креасьонизма и ультраизма, но, кроме того, полемизирует с культом образа и метафоры поколения 27 года, характерной чертой неогонгоризма.

Блас де Отеро (р. 1916)

Блас де Отеро — испанский поэт. «Манифест» — программный документ испанской «социальной поэзии» (см. выше). Перевод сделан по изданию: B. de Otero. *Verso y prosa*. Madrid, Cátedra, 1974. На русском языке публикуется впервые.

276 *Санчес де Сепеда-и-Аумада Тереса* (Святая Тереса, 1515—1582) — испанская писательница, поэт-мистик. Канонизирована католической церковью в 1662 г. Блас де Отеро говорит о преемственности творческих принципов, об ориентации Гонгоры на поэтику Святой Тересы. Общее у Святой Тересы и Гонгоры — стремление выявить в испанском поэтическом языке мощь и звучание латинского стиха.

Альфонсо Састре (р. 1926)

Альфонсо Састре — испанский драматург. Участвовал в создании прогрессивной театральной группы «Новый театр». В 1950 г. Састре совместно с режиссером Хосе Мария де Кинто выступил с «Манифестом театра социальной агитации», в котором заявил: «Сегодня социальное — более высокая категория, чем художественное». Састре — автор нескольких книг по теории драмы. Статья «Искусство как средство созидания» была написана и опубликована в 1958 г. Перевод сделан по изданию: A. Sastre. Anatomía del realismo. Barcelona, Seix Barral, 1965. На русском языке публикуется впервые.

Дамасо Алонсо (р. 1898)

Дамасо Алонсо — испанский поэт и философ, президент Испанской Академии. Автор поэтических сборников и книг об испанской литературе. В начале творческого пути был убежденным сторонником «чистой поэзии». Книга «Дети гнева» (1944) знаменовала перемену его художественной программы: ...теперь более всего на свете я ненавижу бесплодный эстетизм, в котором вот уже полвека барахтается современное искусство. Меня теперь интересует одно — человеческое сердце: через мою боль и надежду я хочу выразить тоску и порыв вечного человеческого сердца». «Регуанизация искусства» — фрагмент очерка о поэзии Луиса де Гонгоры, одной из глав книги «Четыре испанских поэта». Перевод сделан по изданию: D. Alonso. Poetas españoles contemporaneos. Madrid, 1962. На русском языке публикуется впервые.

Хуан Гойтисоло (р. 1932)

Хуан Гойтисоло — испанский романист и публицист. Автор многочисленных романов о жизни современной Испании и книг очерков, а также двух сборников статей, посвященных современному испанскому роману. Первый сборник («Проблемы романа», 1959) стал манифестом «объективной» прозы — важнейшего явления испанской литературы 60-х гг., идеологом которого был Хуан Гойтисоло. Гойтисоло утверждал: «Действительность такова, что объективная зарисовка равносильна протесту». Сообразуясь с декларированным, «объективисты» выдвинули новые принципы художественного повествования. Это деперсонализация автора в романе, техника скрытой камеры, подчеркнутая автономность героев от авторской воли, свободной от субъективизма и всевозможных личностных напластований, протокольное воспроизведение в слове испанской действительности. Противопоставляя художественные принципы своих единомышленников приверженцам «чистого искусства», Хуан Гойтисоло пишет: «Для нас, испанских писателей, есть только один вид бегства — это бегство в действительность». На рубеже 60-х гг. «объективная» проза переживает глубокий кризис: настает пора осмысления добытых «объективистами» свидетельств о народной жизни. Важнейшим документом этого периода, книгой, наметившей пути выхода из кризиса, стал сборник статей Гойтисоло «Хвостовой вагон» (1967). «Ортега и роман» — статья из

сборника «Проблемы романа», в большинстве положений повторяющая опубликованный в январе 1959 г. в журнале «Инсула» манифест Хуана Гойтисоло, названный «За национальную народную литературу». Публикация манифеста вызвала бурную полемику сторонников «объективного» романа и приверженцев теории искусства Ортеги-и-Гасета, длившуюся около двух лет. Перевод сделан по изданию: J. Goytisolo. *Problemas de la novela*. Barcelona, 1959. Перевод статьи «Хвостовой вагон» сделан по изданию: J. Goytisolo. *El furgón de cola*. Paris, 1967. На русском языке статьи публикуются впервые.

282 *...поколение модернистов и поколение Диктатуры.*—Гойтисоло имеет в виду соответственно поколение 98 года и поколение 27 года.

283 *«Восстание масс»*—написано в 1929 г.

«Размышления о романе»—написаны в 1925 г.

...поиски «скрытых рудников души».—Гойтисоло отсылает читателя к одному из ведущих образов лирики А. Мачадо: «подземные галереи души». Отношение Х. Гойтисоло и молодых испанских поэтов 60-х гг. к А. Мачадо было двойственным. Поэзия Мачадо, особенно ранняя, была той страницей испанской литературы, на которой их взгляд не задерживался: ее переворачивали, не вчитываясь. Мачадо—человек и мыслитель, автор «Хуана де Майрены», всегда оставался для нового поколения образцом жизненного поведения художника (см. коммент. к с. 576).

«Вечер с господином Тэстом»—философская проза П. Валери (1871—1945), опубликованная в 1896 г. В этом эссе Валери образно представляет проблематику своего творчества и общие положения своей эстетической теории.

«Ревиста де Оксиденте» («Западное обозрение») — литературно-философский журнал. Основан в июле 1923 г. Ортегой-и-Гасетом, выходил до 1936 г. В нем печатали переводы Кафки, Бонтемпелли, Кокто. В журнале сотрудничали писатели поколения 98 года, лучшие представители испанской журналистики, эссенистики и гуманитарных наук, а также поэты поколения 27 года.

284 *«Только к меньшинству»*—Хуан Рамон Хименес адресовал свои книги «бесчисленному меньшинству»; в противовес ему Блас де Отеро (см. с. 576 коммент.) обращается к «бесчисленному большинству». Это название первого — программного — стихотворения сборника Б. де Отеро «Прошу мира и слова».

«Новелла-грегерия»—миниатюра, построенная на разворачивании грегерии (см. с. 566 коммент.). Рамон Гомес де ла Серна составил из таких миниатюр несколько сборников («Изюминки», «Фокусы» и др.).

285 *Плутовской роман*—Хуан Гойтисоло последовательно отстаивает значимость плутовского романа для современной литературы, видя и в анонимном «Ласарильо с Тормеса» и в «Пройдохе» Кеведо «замечательный урок правды и мужества». Только жестокая и подлинная картина мира, подобная той, которую дал в свое время

плутовской роман, считает Гойтисоло, могла бы вывести из тупика испанскую литературу, вернув ей и традиционного героя плутовского романа — воплощение, хоть и искаженное, стихии народной жизни. Статьи Хуана Гойтисоло о плутовском романе имели существенное значение для становления испанской литературы 60-х гг.

«Мы сохраняем... наше место хвостового вагона».— Х. Гойтисоло неверно датирует приводимые им слова Мачадо, вынесенные в заголовок статьи. Они взяты из записи А. Мачадо в одной из черновых тетрадей 1922 г. («Дополнения»), эта запись действительно озаглавлена «Реакция». К «Раздумьям и размышлениям о литературе» она отношения не имеет и в 1916 г. написана быть не могла, так как речь в ней идет о враждебном отношении европейских государств к русской революции: «Мы, верные национальным традициям, и здесь плетемся в хвосте».

...октавы Сервантеса об «одинокой и злосчастной Испании».— Гойтисоло цитирует знаменитые октавы «Alto, sereno y espacioso cielo» (см. Испанская поэзия в русских переводах 1972—1976. М., «Прогресс», 1978).

...великий поэт «поколения 98 года»— речь идет об Антонио Мачадо.

Время не движется в Испании, говорил Ларра— Мариано Хосе де Ларра (1809—1837)—испанский романтик, эссеист и литературный критик. Его творчество много значило для всей испанской литературы XX в., начиная с поколения 98 года. Фраза, процитированная Гойтисоло,—из очерка «Выгода полумер» (1834). См. М. Х. де Ларра. Сатирические очерки. М., 1956, с. 199.

«Офранцузившиеся» 1800 года—презрительное прозвище, данное части испанской интеллигенции, сотрудничавшей с оккупационными властями.

«У меня болит Испания»—знаменитая фраза М. де Унамуно, точно выразившая умонастроение поколения 98 года.

287 *...среди „организаторов“ масс*.— Эта фраза—ответ О. Паса на вопрос французского испаниста Клода Куффона, приведенный им в книге: Couffon Claude. *America Latina y su nueva literatura*. Santander, 1962, p. 52.

288 *Сернуда Луис (1902—1936)*—испанский поэт и эссеист, переводчик Шекспира и Гёльдерлина. Для эволюции взглядов Луиса Сернуды характерна смена полярно противоположных идеалов. В начале творческого пути это убежденный, воинствующий и даже агрессивный индивидуалист; гражданская война сыграла решающую роль в формировании его убеждений. Вспоминая осень в осажденном Мадриде, Сернуда писал: «Во мне спорили несокрушимая убежденность в вечной вражде между художником и любым политическим режимом и столь же несокрушимая преданность народному делу». Эту альтернативу, видимо, имеет в виду Гойтисоло. Главным ориентиром, помогающим выстоять и удержаться «на высоте обстоятельств» (выражение А. Мачадо), Сернуда считал этическое сознание художника, для которого красота и справедливость неразделимы.

В отличие от Ларры, Сернуда никогда не представлял современную историческую ситуацию непосредственно. Его душевный опыт в творчестве всегда преломлялся сквозь «мифологическую систему».

Н. Р. Малиновская

ГЕРМАНИЯ

Генрих Манн (1871—1950)

Генрих Манн—один из крупнейших представителей критического реализма в немецкой литературе XX в. В раннем творчестве испытал влияние натурализма, декадентских течений рубежа XIX—XX вв. и экспрессионизма, на который он, в свою очередь, оказал определенное воздействие. Начиная с романа «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» (1905), в творчестве Г Манна постепенно нарастает социально-критическая тенденция, возникает особый и уже никогда не ослабевавший интерес к истории и культуре Франции. К началу 10-х гг Г Манн отчетливо осознает одну из важнейших проблем своей жизни и творчества—проблему «духа и действия», трагического отрыва передовой гуманистической мысли от реальной социальной действительности, особенно в Германии. Эта проблема, впервые сформулированная в статье «Дух и действие» (1910), постепенно становится центральной в публицистике писателя и в его творчестве (заглавие «дух» и «действие» носят две итоговые главы эссе «Золя», 1914). Развивая идеи активного, действенного, воинствующего гуманизма, Г Манн прежде всего стремился противостоять немецкому шовинизму и национализму, объединить прогрессивные силы Германии для борьбы со все возрастающей угрозой фашизма: сборники публицистических и литературно-критических эссе «Власть и человек» (1919), «Дух и действие» (1931), «Ненависть» (1933), «Настанет день» (1936), «Мужество» (1939). Итог и вершина публицистики Г Манна—книга «Обзор века» (1946). Свое высшее художественное воплощение идея «духа» и «действия» получила в диалогии: «Молодые годы короля Генриха IV» (1935) и «Зрелые годы короля Генриха IV» (1938). Начиная с 30-х гг. Г Манн активно симпатизировал идеям социализма, внимательно следил за успехами Советского Союза, приветствовал образование ГДР, где ему была присвоена Национальная премия в 1949 г. В том же году он был избран президентом Академии искусств ГДР. Но болезнь и смерть помешали его окончательному переезду на родину. Перевод эссе «Дух и действие» публикуется по изданию: Г Манн. Соч. в 8-ми тт. М., ИХЛ, 1958, т. 8.

А. А. Гугнин

Альфред Дёблин (1878—1957)

Альфред Дёблин, начав писать под влиянием натурализма (чему способствовали и его постоянные наблюдения над «человеческой натурой» в качестве психиатра в 1905—1933 гг.), стал одним из основополож-

ников теории и практики немецкого экспрессионизма, в том числе и в качестве соиздателя экспрессионистского журнала «Штурм», основанного в 1910 г. Испытав впоследствии некоторое воздействие фрейдизма и экзистенциализма, Дёблин на протяжении всей своей творческой деятельности во многом остался верен экспрессионизму: человек и мир в его романах неразрывно связаны друг с другом и в то же время разделены непроходимой и враждебной стеной; мир его романов вполне конкретен, но конкретность эта — не столь пластическая и предметно осязаемая, как в произведениях реалистических и натуралистических, она раскрывается лишь в постоянном и трагическом противоборстве личности с непримиримо враждебным ей окружением. Личность для Дёблина, однако, не есть нечто исключительное и неповторимое (как это было, например, у романтиков), но являет собой лишь частицу из массы личностей, стоящих перед сходными проблемами. «Футуристическая техника слова» — одна из ранних теоретических работ Дёблина, в которой он пытается сформулировать отличия еще смутно представляемого им себе экспрессионизма от футуризма, провозглашенного в манифестах Маринетти. Перевод статьи осуществлен по изданию: «Sturm», Berlin, 1913. Jg. 3. № 151/1. На русском языке публикуется впервые.

А. А. Гугнин

Казимир Эдшмид (1890—1966)

Казимир Эдшмид (*наст. имя* Эдуард Шмид) — немецкий писатель, литературный критик и издатель, один из основоположников и теоретиков экспрессионизма. Выступив решительным противником натурализма, импрессионизма и футуризма, Эдшмид сформулировал некоторые ведущие принципы эстетики экспрессионизма: отрицание внешнего описательного правдоподобия и стремление передать сущность явлений мира и всего мироздания («больной» для него — это «сама болезнь»); отрицание обыденно-жизнейского сцепления фактов и событий и желание увидеть за «оболочкой» фактов и событий их «глубину и первоизданность»; стремление постичь человека не столько в его семейных и общественных взаимосвязях, сколько как «часть космоса, вернее, космического чувства» и т. д. Сборник новелл Эдшмида «Шесть орудий» (1915) находится у самых истоков прозы немецкого экспрессионизма. Эдшмид — автор многочисленных романов, сборников новелл и эссе, путевых заметок и книг воспоминаний, переведенных на многие языки и отмеченных различными премиями, в том числе в ФРГ и в Италии, где он подолгу жил. В годы фашизма книги Эдшмида подвергались публичному сожжению и изъятию из библиотек, хотя писатель не был активным антифашистом. Речь Эдшмида «Экспрессионизм в поэзии», произнесенная 13 декабря 1917 г., вызвала дискуссию, в которой приняли участие Г. Гессе, А. Дёблин и др. Затем речь была опубликована в журнале «Новое обозрение» (1918, тетрадь 3). Перевод осуществлен по изданию: Deutsche Literaturkritik. Hrsg. von H. Mayer. Bd. 3. Frankfurt am Main, 1978. На русском языке публикуется впервые.

А. А. Гугнин

Хуго Балль (1886—1927)

Хуго Балль — немецкий писатель, художник и режиссер. Публиковался в экспрессионистском журнале «Акцион», но после начала первой мировой войны переселился в Швейцарию и отошел от экспрессионистов. В 1916 г. вместе с Т. Тцара, Г. Арпом, М. Янко и Р. Хюльзенбеком основал литературную группу «Дада», для которой и был написан публикуемый манифест. Дадаизм сыграл заметную роль в развитии европейского модернизма, в том числе и сюрреализма. Сам Балль вскоре отошел от течения. «Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе» был впервые опубликован в 1916 г. Перевод осуществлен по изданию: *Literatur-Revolution 1910—1925. Dokumente. Manifeste. Programme.* Bd. II. Hrsg. von Paul Pörtner. Neuwied am Rhein, 1961. На русском языке публикуется впервые.

А. А. Гугнин

Рихард Хюльзенбек (1892—1974)

Рихард Хюльзенбек — немецкий писатель, ставший одним из основателей и теоретиков дадаизма. После изучения в различных университетах Европы филологии, философии, истории искусства и медицины Хюльзенбек (провозгласив дадаизм в Цюрихе в 1916 г.) в 1917 г. переехал в Берлин, где при его активном участии в 1918 г. была организована берлинская группа дадаистов, для которой и был написан публикуемый манифест. Дадаисты пытались проводить анархистско-антибуржуазную линию в искусстве, не касаясь социальных и политических проблем, что превращало их в «чистых» формалистов. Наиболее талантливые и честные художники очень скоро покинули ряды дадаистов. Многие из них стали видными деятелями революционного искусства, например Георг Гросс и Вальтер Меринг, от лица которых в том числе написан манифест. Сам Хюльзенбек впоследствии оценивал дадаистов как «анархистов без политических намерений», оставаясь, однако, ревностным хронистом и историографом этого литературного течения. В политической жизни Германии 20—30-х гг. Хюльзенбек занимал левобуржуазные критические и антифашистские позиции; в 1936 г. эмигрировал в США, где оставался до конца жизни. «Дадаистский манифест 1918 года» был впервые опубликован в альманахе: «Dada-almanach». Berlin, 1918, по которому и сделан настоящий перевод. На русском языке публикуется впервые.

А. А. Гугнин

• Хаусман, Хюльзенбек, Голишефф

Коллективный манифест «Что такое дадаизм и какие цели он ставит себе в Германии?» представляет собой высшую точку политической эволюции левого крыла немецких дадаистов, попытавшихся встать на позиции борющегося пролетариата. В 1920 г. в Берлине проходила большая дадаистская ярмарка под лозунгом «Дада борется на стороне революционного пролетариата», организованная Хюльзенбеком, Хаусманом, Хартфилдом и Пискатором. Последовавшие политические события

ускорили распад дадаистской группировки. Херцфельде, Д. Хартфилд, Г. Гросс полностью поставили свое искусство на службу пролетариата, впоследствии стали активными антифашистами. Хаусман не делает столь прямых политических выводов, для него вопрос о новом качестве пролетарского искусства и на рубеже 20—30-х гг. продолжает оставаться в первую очередь вопросом о новой художественной форме, радикально отличающейся от всяких форм буржуазного искусства. Манифест «Что такое дадаизм и какие цели он ставит себе в Германии?» был опубликован в 1919 г. в журнале: *Der Dada. Zeitschrift der Berliner Dada. Hrsg. von Raoul Hausmann. Berlin, 1919, № 1*. На русском языке публикуется впервые.

А. А. Гугнин

Иван Голль (1891—1950)

Иван Голль (*наст. имя* Исаак Ланг)—колоритный представитель европейского модернизма, писавший на немецком, французском и английском языках. И теория, и творческая практика Голля весьма противоречивы. В своих декларациях, стихах и драматургии он эклектично соединял элементы различных «измов» (в разные периоды в его творчестве причудливо сочетались экспрессионизм, дадаизм и своеобразно трактуемый сюрреализм), не порывая, однако, связей с миром гуманистических и демократических идей. На рубеже 10—20-х гг. он выступил против экспрессионизма («Экспрессионизм—это изгаженный, покинутый барак»), упрекая экспрессионистов в «отсутствии формы», «внешне и внутренне адекватной содержанию времени». Ссылаясь на песни эскимосов, негров, японские танки, Голль призывал к максимальному упрощению языка, упразднению традиционных грамматических норм, к работе со словом как таковым, со «словом самим по себе». В 1919—1939 гг. Голль жил в Париже, его интересовала деятельность группы «Кларте», он был близко знаком с Бретоном, Элюаром и др. С Бретоном у Голля даже возникло своеобразное соперничество на почве трактовки сюрреализма: в 1924 г. Голль выпустил свой собственный журнал «Сюрреализм». Голль активно интересовался событиями, происходившими в Советском Союзе, новой советской поэзией, которую называл искусством будущего. В 1939—1946 гг. жил в США, затем снова переехал в Париж. При этом всегда поддерживал литературные контакты с Германией. Поэзия Голля, по-своему, с использованием разнообразных модернистских приемов стремившаяся выразить мечту о полнокровном и осмысленном человеческом бытии, в последние десятилетия привлекает все больше внимания, многое в его наследии пока еще критически не освоено. «Манифест сюрреализма» впервые появился на французском языке в журнале «*Surréalisme*», Paris, 1924. Сохранившийся немецкий оригинал опубликован в книге: *Y. Goll. Gedichte. 1924—1950. Hrsg. von H. Bienek. München, 1976*. На русский язык переводится впервые.

А. А. Гугнин

Готфрид Бенн (1886—1956)

Готфрид Бенн—один из видных немецких экспрессионистов и в то же время один из крупнейших писателей и теоретиков модернизма в Германии. Профессия военного врача, несомненно, наложила определенный отпечаток на его раннее творчество, развивавшееся в целом в русле экспрессионизма. Уже в стихотворениях сборника «Морг» (1912) Бенн шокировал буржуазную публику потрясающими картинами всеобщего распада и гниения и недвусмысленно осудил общество, повсеместно превращающееся в «морг». Это противопоставление себя, своего творческого «я» агонизирующему обществу, принимая самые различные формы, явилось одним из основополагающих конфликтов в творчестве Бенна. Восприятие позднебуржуазного мира как «пустоты», стремление сохранить независимость и цельность своего «я», безграничная вера в особую, спасительную миссию искусства, оберегающего художника от «пустоты», вера в сам материал искусства, в форму, в слово, посредством которого писатель только и может опознать и отстранить от себя непримлемую для него действительность, равно как и общественный нигилизм, отрицание социально-критической функции искусства—все эти черты мирозерцания, эстетики и поэтики Бенна делали его весьма заметной фигурой в идеологической и эстетической борьбе 20—30-х гг. в Германии, когда многие передовые писатели перед лицом фашистской угрозы стремились усилить социальную активность литературы. «Радиобеседа» Бенна с Бехером в этом смысле очень показательна. Она характеризует полярные расхождения немецкой буржуазной интеллигенции накануне захвата власти фашистами. Бехер отстаивает позиции демократической, политически ангажированной, пролетарской литературы, Бенн стоит на индивидуалистически-элитарных позициях отрицания вмешательства искусства в политику, на практике нередко приводивших к примирению с фашизмом. Избрав, по его словам, «аристократическую форму эмиграции», Бенн попытался и при фашистском режиме держаться независимо. В 1936 г. фашисты запретили ему врачебную практику, в 1938 г. исключили его из «имперской палаты писателей», запретив не только публиковать свои произведения, но даже писать их. Но это не оказало существенного влияния на мировоззренческие и эстетические позиции писателя. В 50-е гг. Бенн становится своеобразным «законодателем» в западногерманской литературе, в те годы во многом находившейся под влиянием писателей «внутренней эмиграции» и в массе своей весьма далекой от политической и социальной проблематики. Текст «Радиобеседы» опубликован в книге: J. R. Becher. Publizistik. Bd. 1. Berlin und Weimar, 1977. На русский язык переводится впервые.

А. А. Гугнин

Иоганнес Роберт Бехер (1891—1958)

Иоганнес Р. Бехер—основоположник немецкой литературы социального реализма и ее теоретик. Член КПП с 1919 г., член ЦК СЕПГ с 1946 г. Первый министр культуры ГДР. Начиная как один из виднейших немецких поэтов-экспрессионистов. В произведениях 20-х гг.—цикле стихотворений «У могилы Ленина» (1924), романе «Люизит» (1926)—выступил провозвестником революционно-пролетарской литературы в

Германии. Выступления и статьи, относящиеся к деятельности Союза революционно-пролетарских писателей Германии (основан в 1929 г.), отмечены пафосом борьбы за высокие художественные достоинства литературы рабочего класса. В годы эмиграции (1933—1945) он был одним из руководителей антифашистского литературного движения. С 1935 г. поэт жил в СССР, ставшем для него «родиной родины». Завоеванное в 20-е гг. понимание партийности литературы он осмыслил в эти годы в свете идеи антифашистского Народного фронта, тщательно проанализировал опыт революционно-пролетарской литературы, внимательно изучил опыт советской культуры. В серии статей и выступлений 1935—1940 гг. Бехер сформулировал программу создания народной литературы, основывающейся на идеях социалистического гуманизма, наследующей лучшие традиции прогрессивного искусства и философии Германии. Поэт рассматривал такую литературу не только как оружие в борьбе против фашистского варварства, но и как надежный инструмент познания и отражения действительности, и прежде всего человека в его многообразных отношениях к окружающему миру. В годы эмиграции созданы лучшие произведения поэта: лирические сборники «Искатель счастья и семь тягот» (1937), «Второе рождение» (1940), роман «Прощание» (1940). «Очеловечивание» стало одним из центральных понятий всей культурно-политической концепции Бехера в годы второй мировой войны и в послевоенное время, когда он был одним из руководителей демократических и социалистических преобразований культуры на востоке Германии. Статья «О великих принципах нашей литературы» впервые опубликована в выходившей в Москве газете «Дойче центральцайтунг» 24 февраля 1938 г. В ГДР статья вышла в приложении к книге Симоны Барк «Публицистика Иоганнеса Р. Бехера в Советском Союзе в 1933—1945 годах» и вошла в 15-й том собрания сочинений поэта в 18 томах, подготовленного Архивом Бехера Академии искусств ГДР (Johannes R. Becher. Gesammelte Werke in 18 Bdn., Bd. 15 Publizistik I, 1912—1938, Berlin, 1977). Перевод выполнен по этому изданию. На русском языке публикуется впервые.

- 326 ...отвечающей принципам движения Народного фронта.—См. доклад и заключительное слово Г. Димитрова на VII Конгрессе Коммунистического Интернационала: Георгий Димитров. Избранные произведения в 2-х тт. М., 1957, т. 1.

Альфред Дёблин в докладе в Союзе защиты немецких писателей...—Профессиональная организация литераторов Германии (основана в 1908). После захвата власти Гитлером и вынужденного выхода из организации большинства прогрессивных авторов Союз подвергся фашизации и был интегрирован в систему нацистских учреждений культуры. По инициативе А. Зегерс, Р. Леонгарда и других писателей-эмигрантов Союз защиты воссоздан как антифашистская организация в Париже осенью 1933 г. Бехер ссылается на доклад А. Дёблина, с которым тот выступил 17 января 1938 г. Информация о докладе была опубликована в журнале «Интернациональная литература», 1938, № 5.

- 327 *В сознании многих писателей живет мысль...*—Тезисы Бехера о «внутренне» оппозиционных настроениях немецких писателей основывались на тщательном и систематическом анализе литературы в

фашистской Германии. Насколько прав был поэт и теоретик в своих оценках, показали ставшие известными после 1945 г. романы о Куммерове Э. Велька, терцины и драматические фрагменты Г. Гаупмана, авторский текст романа «Железный Густав» Г. Фаллады и др., публикации дневниковых заметок ряда литераторов. Обобщающую характеристику литературы антифашистского Сопротивления и т. наз. «внутренней эмиграции» см. в: История немецкой литературы. М. 1977, т. 5.

...картины боев, что донесли до нас наши героические писатели...— В национально-революционной войне испанского народа 1936—1939 гг. принимали участие многие немецкие писатели-антифашисты. Это участие отражено, например, в произведениях В. Бределя («Встреча на Эбро», отд. изд. 1939), Э. Вайнерта (многочисленные работы из периодики частично собраны в кн. «Samagadas», изд. в 1951), Л. Ренна (кн. «Испанская война», изд. в 1955, он же автор популярной в интербригадах песни «Далеко на испанской земле», муз. Г. Эйслера, 1937), Г. Мархвицы («Араганда» и др. рассказы, отд. изд. в сборнике 1939), Б. Узе (рассказ-хроника «Первая битва», книжн. изд. 1939), Э. Э. Киша (репортажи) и др.

Живущие в СССР писатели...— Имеются в виду немецкие писатели-эмигранты, жившие в то время в СССР.

...повсеместные успехи способствуют тому, чтобы побудить и художника постоянно превосходить самого себя, постоянно подниматься над самим собой— важные положения литературно-теоретической концепции Бехера. Они представляют собой вариации высказываний Б. Паскаля («Мысли») и Гёте («Разговоры с Эккерманом», запись от 20 октября 1928 г.). Здесь они высказаны впервые. Позже эти положения сыграют важную структурообразующую роль в теоретической тетралогии Бехера «Попытки». См.: Иоганнес Р. Бехер. О литературе и искусстве. М. 1981, с. 56, 124 и др.

...будто мы «единственно» могли бы помочь выявить и обработать...— Бехер ссылается на статью Г. Эйслера и Э. Блоха «Искусство наследовать», опубликованную в пражском журнале «Нойе вельтбюне», 1938, № 1.

- 328 *вульгарный марксизм*—имеется в виду вульгарный социологизм, полемика с которым шла в советской науке во второй половине 30-х гг.

Лукач Дьёрдь (1885—1971)—венгерский философ, литературовед. В 1933—1945 гг. жил в СССР. Оказал определенное влияние на теоретические воззрения Бехера, который, однако, в трактовке многих проблем шел самостоятельным путем.

- 329 *...в трех журналах немецких писателей*— «Мас унд верт», выходил в Цюрихе в 1937—1940 гг., издатели Т. Манн, К. Фальке; «Ворт», выходил в Москве в 1936—1939 гг. под редакцией Б. Брехта, Л. Фейхтвангера, В. Бределя; «Интернационале литератур. Дойче блеттер», выходил в Москве как немецкое издание журнала «Интернациональная литература» в 1932—1945 гг. (под указанным названием

с 1937 г.). Бехер — ответственный редактор этого издания с № 4 1933 г.

- 330 «Слово — истинный завет» — слова из хора Лютера «Господь — могучий наш оплот». См.: Хрестоматия по западно-европейской литературе, сост. Б. И. Пуришев. М., 1947 236.

«Истинное содержание человеческого сердца» — Бехер ссылается здесь на характеристику лирической поэзии, данную Гегелем. См.: Гегель. «Эстетика», в 4-х тт. М. 1971, т. 3, с. 504.

Д. В. Игнатьев

Бертольт Брехт (1898—1956)

Бертольт Брехт (полн. имя Ойген Бертольд Фридрих Брехт) — немецкий драматург, поэт, прозаик, теоретик искусства, один из крупнейших социалистических реалистов в Германии, чье творчество продолжает оказывать влияние на развитие искусства и в наши дни. В ранних его произведениях отразился стихийный социальный протест, в них заметно влияние экспрессионизма и даже декаданса. В последующие годы Брехт все глубже осознает свой протест как протест классовый, сближается с КПП (с 1926), внимательно изучает классиков марксизма-ленинизма. В специфических условиях Веймарской республики — не без опоры на традицию античной трагедии и Шиллера — Брехт разработал новаторскую теорию «эпического театра», впервые опробованную в пьесах «Что тот солдат, что этот» (1926), «Трехгрошовая опера» (1928), «Святая Иоанна скотобоен» (1930), «Мать» (1932). Аппелируя в первую очередь к разуму зрителя, Брехт стремился достичь наибольшего политико-воспитательного эффекта — воспитать зрителя до активного протеста против ужесточившегося политического режима в Германии.

Разрушая буржуазный театр, Брехт стремился заменить эмоциональные стороны театрального воздействия (сопереживание, интерес к развязке, обращенность к чувствам зрителя) рационально-рассудочными (противопоставление зрителя событиям, обращенность к разуму зрителя, к его умению анализировать сам ход действия). Важную роль в театре Брехта играет «эффект очуждения», позволяющий с помощью разнообразных сценических приемов показать известный предмет или явление с новой, порою совершенно неожиданной стороны. «Эффект очуждения» применялся им на практике, начиная с пьесы «Что тот солдат, что этот», но теоретически был обоснован в середине 30-х гг., в том числе и с опорой на Гегеля (термин которого «отчуждение» был заменен Брехтом на «очуждение») и Маркса. В годы эмигрантских скитаний (1933—1947) Брехт написал цикл антифашистских одноактных пьес «Страх и отчаяние третьей империи» (1934—1938), пьесу о революционной Испании «Винтовки госпожи Каррар» (1937), «хронику из времен Тридцатилетней войны» «Мамаша Кураж и ее дети» (1939), пьесу-параболу «Добрый человек из Сычуани» (1939—1941), философскую пьесу о моральной ответственности науки перед человечеством «Жизнь Галилея» (первая редакция 1939—1939; вторая редакция 1945—1946), политическую пьесу-параболу «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» (1941), работал над социально-эпической драмой «Кавказский меловой круг» (первая ред. опубл. в 1948 г.). После переезда в ГДР Брехт продолжает драматургическую

деятельность, ведет большую режиссерскую и организаторскую работу в созданном им (в 1949) театре «Берлинер ансамбль», который и до наших дней сохраняет свою роль «театра Брехта», пропагандирующего режиссерские установки, театральную эстетику и сами пьесы Брехта. В 50-е гг. Брехт много сил отдает работе с молодыми писателями (Э. Штритматтер, Х. Байерль, Х. Калау и др.), помогая становлению литературы и театра ГДР. В последние годы жизни предпочитает для своего театра обозначение «диалектический театр» и признает значение эмоционального воздействия театральной постановки на зрителя, что исключалось в «эпическом театре». Доклад «Об экспериментальном театре» был прочитан 4 мая 1939 г. перед группой участников Студенческого театра в Стокгольме. Для повторного доклада в Хельсинки в 1940 г. Брехт переработал текст: впервые опубликован в 1959 г. Перевод публикуется по изданию: Б. Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5-ти томах. М., «Искусство», 1965, т. 5.

331 *«Каждый человек»* (1911)—драма австрийского писателя Гуго фон Гофманстала, являющаяся обработкой средневековой мистерии.

338 *Институт физики Нильса Бора*—датский физик Нильс Бор (1885—1964) с 1920 г. возглавлял Институт теоретической физики. Цитируемое в тексте сообщение явилось важным стимулом для написания пьесы «Жизнь Галилея».

А. А. Гугнин

Эрих Вайнерт (1890—1953)

Эрих Вайнерт—немецкий поэт, мастер политической сатиры; член КППГ с 1929 г., активный участник национально-революционной войны в Испании в 1936—1939 гг., с 1943 г.—президент Национального комитета «Свободная Германия». Творческая деятельность Вайнерта началась после первой мировой войны и с самого начала носила антиимпериалистический и антимилитаристский характер. Поэт выступал с чтением своих сатирических стихотворений в литературных кабаре Лейпцига и Берлина, позднее стал совершать концертные поездки. В 1925—1926 гг. Вайнерт становится самым популярным поэтом немецкого пролетариата. Он мужественно переносит запреты на концерты и аресты—вплоть до 1933 г., когда ему лишь по чистой случайности (в момент прихода фашистов к власти он был в Швейцарии) удается избежать застенков гестапо. За годы эмиграции в СССР Вайнерт много перевел с русского и украинского языков. После разгрома фашизма поэт активно включился в борьбу за создание новой, демократической Германии. 7—8 октября 1947 г. в Берлине состоялся Первый съезд немецких писателей, в котором приняли участие свыше 300 писателей из всех зон оккупации, а также гости из СССР, Чехословакии, Югославии, Англии и США. Речь Вайнерта на этом съезде прозвучала настоящим манифестом в защиту демократического, народного, политически ангажированного, прогрессивного искусства—то есть такого искусства, которое только и могло помочь немецкому народу выйти из политического и духовного тупика, в который его завела преступная политика фашизма. Доклад публикуется по изданию: Э. Вайнерт. Избранное. М., ИХЛ, 1958.

А. А. Гугнин

Фридрих Вольф (1888—1953)

Фридрих Вольф — один из ведущих представителей немецкой драматургии социалистического реализма, общественный деятель ГДР. Его первые сценические произведения написаны в духе экспрессионизма. Историческая драма «Бедный Конрад» (1923), созданная на материале крестьянского восстания XVI в., ознаменовала начало перехода на позиции реалистического театра; отныне отличительной чертой драматургии Вольфа стало изображение персонажей на фоне реальных исторических событий и конкретных фактов социальной действительности. Программное значение имела речь Вольфа «Искусство — оружие» (1929), в которой он развивал взгляд на пролетарскую драматургию как на часть организованной революционной борьбы. В пьесах революционно-пролетарского периода — «Цианистый калий» (1929), «Матросы из Каттаро» (1930) раскрылся один из основных принципов театральной эстетики Вольфа — изменение героя в его решительных столкновениях с антигуманными социальными силами, при этом само театральное действие призвано вызывать в зрителе стремление к активному гражданскому выступлению против мира угнетения и несправедливости. Наиболее плодотворным периодом в творчестве Вольфа были годы антифашистской эмиграции («Профессор Мамлок», 1934, и др.). После крушения фашизма пьесы Вольфа широко шли на сценах театров на востоке Германии и содействовали формированию основных направлений драматургии ГДР; его пьесы по числу постановок в 1945—1985 гг. занимают ведущее место в республике. По ряду пьес написаны оперы, сняты кино- и телефильмы. Доклад Ф. Вольфа «Мы — сила!» (1949) публикуется по изданию: Ф. Вольф. Искусство — оружие. М., «Прогресс», 1966.

Д. В. Игнатьев

Генрих Бёлль (1917—1985)

Генрих Бёлль — один из крупнейших представителей реализма в западногерманской литературе. В 1939—1945 гг. был солдатом вермахта; до конца жизни оставался противником милитаризма и великогерманского шовинизма («Нет ничего более бессмысленного, чем война и военщина»). Первые рассказы и радиопьесы Бёлля были опубликованы в 1947 г., в 1951 г. он награжден литературной премией «Группы 47» и уже через несколько лет становится европейски известным писателем, лауреатом литературных премий различных стран. Специфика гуманизма Бёлля заключалась в постоянном стремлении писателя противопоставить гуманную индивидуальную мораль «маленького человека» аморальному и антигуманному миру официальной политики буржуазного государства, его официальной религии. Бёлль утверждал, что его как писателя «по существу, интересуют только две темы: любовь и религия». Любовь понималась им как комплекс простых, естественных и незамутненных человеческих чувств, заключенный в рамки своеобразной патриархальности и отгороженный от мира современных капиталистических отношений и интересов. Отсюда — его постоянная и никогда не прекращавшаяся критика капитализма и всех его институтов. Религия для него, католика, — это своеобразный нравственный закон, дающий человеку опору в жизни. С официальным же католицизмом Бёлль всегда враждовал,

навлекая этим недовольство церкви. Подобная «морализирующая» эстетика заставляла Бёлля видеть зло не только в капиталистическом государстве, но вообще в государстве, защищать внеклассово трактуемые «права человека». Поэтому отдельные политические выступления и высказывания писателя, те, где он исходит из морали «вообще», не опирающейся ни на какие социально-политические программы и партии, весьма уязвимы и абстрактны. Статья «В защиту литературы руин», воспринимаемая как страстный призыв не приукрашивать трагедию немецкого народа, не забывать о руинах войны и о преступных виновниках этих руин, в условиях начинающейся «холодной войны» в Европе прозвучала однозначно — как призыв к реализму, к правдивому и глубокому отражению действительности. Впервые опубликована в журнале «Die Literatur», 1952, Heft 5. Перевод, сделанный по этому источнику, на русском языке публикуется впервые.

А. А. Гугнин

Томас Манн (1875—1955)

Томас Манн — один из крупнейших немецких писателей XX в., прошел сложный путь идейного и художественного развития. Его ранние произведения отмечены печатью натурализма и декаданса, воздействием идей немецкой идеалистической философии. Но уже в романе «Будденброки» (1901), впоследствии удостоенном Нобелевской премии, прорывается мощный реалистический талант писателя. В раннем творческом манифесте «Бильзе и я» (1906) Т. Манн в эпоху бурной смены многочисленных «измов» утверждает право художника на отображение реального мира. Проблема «художник и общество», вопрос о цели и смысле, общественном назначении искусства — один из важнейших в творчестве и эстетике Т. Манна. Однако путь к идее воинствующего гуманизма, к признанию необходимости «социального обновления демократии», к осознанию того, что мир будущего невозможно представить себе «без коммунистических черт», был для Т. Манна сложнее, чем для его брата Г. Манна. Долгое время для него, например, оставались притягательными идеи Ницше. Приход к власти фашизма заставил Т. Манна еще раз пересмотреть свои взгляды и признать необходимость для художника политического самоопределения, активной ангажированности на стороне прогрессивных сил истории. Однако до конца жизни сохранял он и приверженность к наследию бюргерской культуры, на почве которой вырос как художник. Поэтому не мыслил себе новой культуры без постоянного и внимательнейшего освоения духовного наследия прошлого. Позиция Т. Манна — одного из крупнейших писателей XX в. — показательна как яркое отражение в искусстве объективной логики исторических процессов. «Художник и общество» — одна из поздних работ Т. Манна, в которой ярко выявились как диалектика его связей с традиционной буржуазно-идеалистической эстетикой, так и его очевидные выходы за пределы этой эстетики к новым идейным и творческим рубежам; представляет собой доклад, прочитанный на Конгрессе ЮНЕСКО в Венеции в сентябре 1952 г. Публикуется по изданию: Т. Манн. Собрание сочинений в 10-ти томах. М., ИХЛ, 1961, т. 10.

А. А. Гугнин

Петер Вайс (1916—1982)

Петер Вайс — немецкий драматург и прозаик, принявший в 1945 г. шведское подданство. На различном жизненном материале и разными художественными средствами (от сюрреализма и «театра абсурда» до документальной драмы и приемов социально-критического анализа) Вайс рассматривает проблемы соотношения рационального и иррационального начал в человеческой психике и — в зависимости от этого — вопросы о смысле революции, человеческой истории, о роли личности в истории, об общественном предназначении искусства. Несмотря на противоречивые и далеко не однозначные ответы на эти вопросы в различных произведениях, творчество Вайса в целом характеризуется постоянным нарастанием социально-критической струи, общим усилением интереса к марксизму и реальному социализму. Показательным примером может служить постановка пьесы об Освенциме «Дознание» в 1965 г. в ГДР, которую Вайс считал наиболее удачной. Усиление симпатий Вайса к идеям социализма весьма отчетливо прозвучало в статье «Десять тезисов писателя, живущего в разделенном мире» (1965). В 70-е гг. Вайса особенно занимала проблема роли и места искусства в современном мире, наиболее полно разработанная им в романе-эссе «Эстетика сопротивления» (1975), где вопросы о роли искусства и художника решаются в контексте движения антифашистского Сопротивления в Европе в 30—40-е гг. В русле этих раздумий находится и публикуемая статья «Искусство — активный участник» (название условное). Перевод осуществлен по изданию: P. Weiss. Aufsätze. Journale. Arbeitshefte. Berlin, Henschelverlag, 1979. На русском языке публикуется впервые.

А. А. Гугнин

АВСТРИЯ

Роберт Музиль (1880—1942)

Роберт Музиль — австрийский писатель, один из крупнейших мастеров немецкоязычной прозы XX в. Основной признак поэтики Музиля — математически-рационалистический, интеллектуально выверенный анализ человеческих чувств и душевного состояния. Богатый и разноречивый жизненный опыт заставляет Музиля довольно скептически относиться как к модернистским течениям XX в., так и — хотя и в меньшей степени — к современным ему поискам критического реализма. Уже ранние литературные манифесты Музиля говорят о его стремлении каким-то образом подчеркнуть специфику своих эстетических поисков: «Математический человек» (1913), «О книгах Роберта Музиля» (1913), «Очерк поэтического самосознания» (1918). Речь здесь прежде всего идет об отрицании традиционного психологизма прозы, который, по мнению Музиля, непригоден для анализа «нерациоидной сферы». Термин «нерациоидный» Музиль вводит в отличие от общепринятого «иррациональный», ибо для него это разные вещи. «Иррациональное» — это то, что не постигаемо разумом, и Музиль этого слова старается избегать; а вот «нерациоидное» — это то, что не входит в компетенцию разума и его схематизирующей логики, но тем не менее доступно постижению или, во всяком случае, поэтическому изображению, ибо это и есть, по Музилю, прерогатива и собственная сфера поэзии, в отличие от сферы

«рациональной», т. е. «логического объяснения мира»¹. В творческой практике Музиля (роман «Человек без свойств», три первые книги изданы в 1930—1943 гг.) это стремление постигнуть «нерациональную» сферу выразилось прежде всего в том, что он стремился передать реальности и сложности века не столько через бытовые подробности (которые у него, безусловно, присутствуют), сколько через анализ всех возможных и сложнейших движений человеческой психики, которую он словно бы подвергал бесконечным испытаниям на «прочность». В годы фашизма Музиль эмигрировал из Германии, участвовал в антифашистских конгрессах; книги его в Германии и на оккупированных территориях были запрещены. Статья «О книгах Роберта Музиля» опубликована в январе 1913 г. в газете «Der Lose Vogel» (1913, 7 Januar). Перевод осуществлен по изданию: R. Musil. Gesammelte Werke in 9 Bänden. Hrsg. von A. Trisè. Bd. 9, 1978, Reinbek bei Hamburg, Rowolt, 1978. На русском языке публикуется впервые.

367 *«Смятение воспитанника Тёрлеса»* (1906)—первый, автобиографический роман Музиля; *«Соединения»* (1911)—цикл из двух новелл Музиля.

371 *Асимптотическая*—неограниченно приближающаяся; в математике асимптота означает прямую, к которой неограниченно приближаются точки некоторой кривой по мере того, как эти точки удаляются в бесконечность.

Франц Кафка (1883—1924)

Франц Кафка—австрийский писатель, живший в Праге. Отказ от познания и преображения окружающего мира заметно сближает Кафку с модернизмом, но творчество писателя не лишено и определенного сочувствия страданиям человеческим, таким образом, с некоторыми оговорками можно говорить о пассивном гуманизме писателя. Сочувствуя бедам человека и человечества, Кафка предпочитал изображать эти беды и страдания не в их реальных соотношениях и взаимосвязях, а сквозь призму сна, видения, фантастического или мистического миража. Отсюда—трудности понимания и расшифровки многих его произведений, возможность их противоречивых трактовок. Отсюда и возросшая популярность Кафки на Западе после второй мировой войны—западные идеологи и эстетика, абсолютизируя отдельные стороны его творчества, превращают его то в экзистенциалиста, то в модерниста, то в абсурдиста и т. д. В действительности с позиции темного, забитого, «массового» человека в его произведениях все-таки дается представление о реальной социально-психологической и политической атмосфере в Австро-Венгрии в первые десятилетия века, в них отражены—хотя и в смещенно-субъективных образах—некоторые из сложных проблем современного человечества. Кафка не оставил каких-то специальных статей и манифестов о своем творческом методе, он не принимал участия и в текущей литературной полемике. И все-таки дневники писателя помогают понять его творческую лабораторию, личные жизненные обстоятельства, а в

¹ См.: А. В. Карельский. Утопии Роберта Музиля.—В кн.: Musil R. Ausgewählte Werke. Moskau, Progress, 1980, S. 16.

какой-то степени и литературно-общественный климат, в котором создавались его произведения. Отрывки из дневников переведены по книге: F. Kafka. Tagebücher 1910—1923. S. Fischer Verlag, 1951. На русском языке публикуется впервые.

376 «Приговор» — речь идет о рассказе, впервые опубликованном в 1916 г. в Лейпциге

Герман Брох (1886—1951)

Герман Брох — австрийский писатель, получивший широкую известность с 50-х гг. Опираясь в своем творчестве и эстетической программе на Джойса, Кафку и сюрреалистов (он опубликовал в 1936 г. монографическое исследование о Джойсе), Брох в то же время постоянно стремился преодолеть их влияние, выработать свою собственную философию искусства и эстетику. Одна из ранних его статей, «Дух и дух времени», отражает основное направление и противоречивость его поисков в этот период. Брох внимательно наблюдал и художественно ярко отображал процессы углубляющегося отчуждения и духовной разобщенности людей в условиях империалистического общества — исторические этапы этого отчуждения он воспроизвел в трилогии «Лунатики» (1931—1932). Но путь к преодолению этого отчуждения писатель видел не в изменении социальной действительности, не в «очеловечивании» самих условий жизни — он считал, что воссоздание цельного человека возможно лишь в интеллектуальной сфере, в сфере человеческого сознания. В писателе он видел философа жизни и мистического пророка, который должен объединить распадающееся человечество под эгидой нового философско-мистического откровения. Эти идеи отчетливо выразились в романе «Смерть Вергилия» (1945) и посмертно опубликованном романе «Искуситель» (1953). Брох постоянно работал над публицистическими и литературно-критическими статьями, многие из которых были опубликованы посмертно и лишь за последние годы вошли в литературоведческий обиход. Статья «Дух и дух времени» опубликована в книге: H. Broch, der Denker. Hrsg. von H. Binde. Rhein-Verlag Zürich, 1966. На русский язык переводится впервые.

Ганс Карл Артман (р. 1921)

Ганс Карл Артман — австрийский писатель, крупнейший представитель неоавангардистской «Венской группы» (Г. К. Артман, К. Байер, Г. Рюм, О. Винер, Ф. Ахлейтнер), образовавшейся в начале 50-х гг. и прекратившей свое существование в середине 60-х гг. Литературные выступления поэтов «Венской группы» носили формалистический характер. Они воспринимали язык как самодовлеющую знаковую систему, не связанную с реальной действительностью и пригодную лишь для эстетических «игр», для «чистых» экспериментов с языком. Творчество Артмана не укладывается в рамки манифестов «Венской группы» — в своих талантливых пародиях и иронических балладах он обнаружил угонченную поэтическую культуру, хорошее знание литературной традиции и мастерское владение разговорными формами австрийских диалектов. В то же время Артман постоянно использовал и различные модернистские новше-

ства — приемы «конкретной» поэзии, театра «абсурда», поп-арта, — обогащая их время от времени и собственными изобретениями, например смешением немецкого текста с выражениями из различных языков: церковнославянского, итальянского, английского, латинского и др. Перевод «Прокламации поэтического акта в восьми пунктах» осуществлен по изданию: Н. С. Artmann. *Gesammelte Prosa in 3 Bänden*. Bd. 1. Residenz Verlag Salzburg und Wien, 1979. На русском языке публикуется впервые.

Хаймито фон Додерер (1896—1966)

Хаймито фон Додерер — австрийский писатель, переосмыслявший опыт критического реализма в новых исторических условиях. Он считал, что писатель обязан опознать и изобразить через «вещный» мир более глубокую, «тотальную», связь фактов и событий, преломляющих в себе универсальные взаимосвязи всего сущего. По такому принципу построены его романы «Штрудльхофская лестница, или Мельцер и глубина лет» (1951) и «Бесы» (1956), составившие своеобразную дилогию. Строго продуманная, «симфоническая» (Додерер особенно любил сопоставление романной конструкции с симфониями Бетховена) архитектоника его романов помогает воссоздать широкую панораму австрийской действительности от преддверия первой мировой войны до пожара Венского Дворца юстиции 7 июля 1927 г. Однако при всей широте панорамы романам этим явно недостает социальной масштабности и перспективы, поскольку Додерер отрицал общественную ангажированность в любых ее проявлениях, всякое идеологическое построение было для него отражением «бесовского» и «демонического», чуждого, по его мнению, живой жизни. Задуманный писателем в конце жизни четырехтомный «симфонический» «Роман № 7» остался фрагментом: вышел первый том «Слуньские водопады» (1963) и — посмертно — неоконченный второй том «Пограничный лес» (1967). Наследие Додерера обширно, оно включает в себя стихотворения, романы, новеллы, сборники рассказов, разнообразную эссеистику, дневники и записные книжки. Статья «Основы и функции романа» представляет собой важнейший эстетический манифест Додерера, сыгравший определенную роль в спорах о романе второй половины XX в. Перевод статьи сделан по изданию: Н. von Doderer. *Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze, Traktate, Reden*. Biederstein Verlag. München, 1970. На русском языке публикуется впервые.

387 *Энтелехия* — в философии Аристотеля активное начало, превращающее возможность в действительность.

389 *Тангенциальный (мат.)* — направленный по касательной к данной кривой.

Петер Хандке (р. 1942)

Петер Хандке — один из крупнейших представителей современной австрийской литературы. Широкую известность получил в 1966 г., когда на очередном заседании «Группы 47» обвинил писателей в эксплуатации затасканных литературных клише и неспособности передать современную реальность новыми художественными средствами. Хандке начал с ради-

кального пересмотра средств драматургии (антидрама «Поругание публики», 1966) и прозы (антироман «Шершни», 1966). Произведения Хандке 60-х гг. дополнили поэтику модернизма «методом законописательства», состоящим в бесконечном уточнении высказанного положения — подобно стилистике уголовного кодекса. Заметное воздействие на эстетику Хандке оказали идеалистические течения современной буржуазной философии и языкознания (Л. Витгенштейн и др.): по Хандке, язык диктует человеку поведение, лишает его индивидуальности (пьеса «Каспар», 1968; 508 спектаклей в 21 театре только в сезон 1968/69 г.); отчуждение, разъединяющее людей, «первородное» объединяющего их языка и морали (пьеса «Скачка через Боденское озеро», 1971). Специфика литературной позиции Хандке яснее определилась в 70-е гг. когда он, постепенно преодолевая модернистские влияния (Беккета, Ионеско, «нового романа» и др.), стал активнее обращаться к опыту немецкоязычной (Гёте, Г. Келлер и др.) и мировой реалистической классики (Достоевский, Чехов). Стремление Хандке к «подлинности ощущений» и искренности человеческих взаимоотношений, его желание во что бы то ни стало пробить стену отчуждения и изолированности духовного бытия отдельных индивидуумов в современном капиталистическом мире, поиски новых художественных средств для устранения этого вакуума отчуждения — все это не может не вызывать симпатии. И в то же время нельзя не замечать и ограниченности поисков писателя, тех неизбежных иллюзий и заблуждений, которые вытекают из ложной предпосылки возможности сохранения аполитичных или консервативно-охранительных позиций в насквозь политичном мире XX в. Статья Хандке «Я — обитатель башни из слоновой кости» („Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“, 1967) была опубликована в одноименном сборнике литературных эссе писателя в 1972 г. На русский язык переводится впервые.

Эрнст Яндль (р. 1925)

Эрнст Яндль — австрийский поэт, один из крупнейших представителей «конкретной» поэзии. Яндль начал публиковаться в середине 50-х гг., выступив в русле «Венской группы» (см. с. 593 коммент.). Росту его популярности способствовало искуснейшее авторское исполнение собственных сочинений, его стихи распространяются на грампластинках, исполняются по радио. Поэтическое экспериментаторство Яндля не уместается в рамках модернистского формализма: во-первых, потому, что он пишет и вполне традиционные и общедоступные философские и пейзажные стихотворения, во-вторых, потому, что многие из его экспериментальных стихотворений основаны на большом лингвистическом чутье, на серьезном освоении национальной поэтической традиции (К. Моргенштерн, В. Буш и др.) и противоречивого опыта модернистской поэзии XX в. Эстетическое обоснование «конкретной» поэзии Яндль выводит из предпосылки, что звуковая и графическая оболочка слов, их расположение на листе бумаги заключают в себе серьезный смысловой и символический подтекст, не совпадающий полностью с лексическими значениями отдельных слов и словосочетаний, а порой и вступающий с ними в явное противоречие. Это противоречие Яндль усиливает еще и тем, что заменяет те или иные звуки или отдельные слоги в словах или меняет их местами, отчего существенно усиливаются двусмысленность и многозначность, появляются неожиданные иронические и юмористиче-

ские смысловые оттенки. Опыты Яндля далеко не всегда носят безобидно игровой характер, например в группе «военных» стихотворений Яндлю удалось средствами «конкретной» поэзии зримо воссоздать тяготы окопной солдатской жизни; стихотворения эти носят отчетливо антимилитаристский характер, хотя—в духе программы Яндля—никак не поднимают вопрос о причинах и виновниках империалистических войн. Статья «Предпосылки, примеры и цели одного из способов поэтического письма» опубликована в книге: E. Jandl. Der gelbe Hund. Frankfurt am Main, 1969. На русский язык переводится впервые.

А. А. Гугнин

ШВЕЙЦАРИЯ

Герман Гессе (1877—1962)

Герман Гессе—писатель, литературный критик, человек редкой гуманитарной образованности, знаток искусств и литератур, философских и религиозных течений, неустанно размышлял о судьбах культуры, цивилизации, личности, роли художника в современном мире как в статьях и письмах, так и в большинстве романов. в особенности в «Степном волке» (1927), «Игре в бисер» (1943). Почитатель Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Гёте, Жан Поля, Новалиса и немецких романтиков, Гессе явился продолжателем классической гуманистической традиции немецкой культуры XVIII—XIX вв. Кризису буржуазной культуры, понимаемому Гессе в духе, близком Я. Буркхардту, О. Шпенглеру, писатель стремился противопоставить веру в человека, надежду на человека «духа», который должен был преобразовать историю. Статья Гессе «Художник и психоанализ» (1918)—один из ранних писательских откликов на учение З. Фрейда (за ним последовали эссе С. Цвейга «Зигмунд Фрейд», 1927, и Т. Манна «Фрейд и будущее», 1936), является программной в определении позиции писателей, близких к реализму, по отношению к новейшим направлениям психологии—в характере их творческого переосмысления, полемики с ними. Перевод осуществлен по изданию: H. Hesse. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Zehnter Band. Betrachtungen. Aus den Gedenkblättern. Rundbriefe. Politische Betrachtungen. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970. На русском языке публикуется впервые.

399 «Психоанализ» Фрейда—сформулированные австрийским психиатром Зигмундом Фрейдом (1856—1939) теория и метод исцеления психических болезней с помощью постижения бессознательного и подсознательного в психических процессах.

Юнг Карл Густав—см. коммент. к с. 189.

...аналитическая психология обратилась непосредственно к народному мифу, *sage* и поэзии—таковы работы Отто Ранка «Художник и другие сочинения по психоанализу поэтического творчества» (1907), «Психоаналитические труды по изучению мифов» (1919), «Мотив кровосмешения в поэзии и *sage*» (1912); К. Г Юнга и К. Кереньи «Введение в сущность мифологии» (1941) и др.

...оба романа Леонгарда Франка—автобиографический роман немецкого писателя Л. Франка «Шайка разбойников» (1914) и повесть «Причина» (1915). Изображая бессознательное, прорывающееся в поведении человека, Франк внутренне полемизирует с фрейдовским внесоциальным подходом к человеку; один из персонажей «Причины» говорит о «великой опасности» психоанализа: «Там, где эта теория сталкивается с практикой, всегда происходит несчастье».

- 400 ...в некоторых сочинениях Фрейда, Юнга, Штекеля—очевидно, имеются в виду «Толкование снов» (1900), «Психопатология повседневной жизни» (1901), «Остроумие и его отношение к бессознательному» (1905), «Тотем и табу» (1913) З. Фрейда, «Метаморфозы и символы либидо» (1912) К. Г. Юнга, «Поэзия и невроз» (1909) В. Штекеля.

...труды по истории литературы, в которых жизнь писателя превращена в... картину болезни—имеется в виду психоаналитическая школа в литературоведении и характерный для нее жанр психобиографии с ее биологизаторским истолкованием психологических явлений и психологическим—социальных и общественных.

...такие психические механизмы, как вытеснения, сублимации, регрессии и т. д.—Т. наз. «глубинная психология» определяет следующие формы психологической защиты: вытеснение из сферы сознания в бессознательное неприемлемых для индивидуума и общества желаний, аффектов, влечений; вытесненное в бессознательное может быть «снято» лишь в сублимации—переключении энергии полового влечения на цели социальной деятельности и творчества, в утончении, облагорожении чувств, инстинктов; регрессия—возвращение к ранним переживаниям и психическим процессам.

...аналитики... используют поэтические произведения. как довод, как источник и подтверждение.—Фрейд обращался к творчеству Достоевского. С. Цвейга, Юнг—к «Фаусту» Гёте, музыкальным драмам Р. Вагнера, «Улисс» Джойса и т. д.

- 401 ...информация о своем «комплексе»—«комплекс» в психоанализе—представления, неврозы, оказавшие неблагоприятное воздействие на личность; в учении Фрейда—«эдипов комплекс», в «Индивидуальной психологии» А. Адлера—«комплекс неполноценности».

Жан Поль (наст. имя Иоганн Пауль Фридрих Рихтер, 1763—1825)—для Гессе величайший писатель всех времен («незаменимое и любимое сокровище наряду с Гёте»), произведения которого он издавал в 1913, 1922, 1943 гг.

Фридрих Дюрренматт (р. 1921)

Теоретические взгляды Фридриха Дюрренматта нашли выражение в сборниках статей «Театр», «Критика», «Литература и искусство», «Философия и естествознание», «Политика». Несмотря на свойственные ему противоречия, порожденные непримиримо критическим отношением к капиталистической действительности и скептической позицией по отношению к малоизвестному ему миру социализма, Дюрренматт в основном продолжает традицию гражданской, общественной активности швейцар-

ской литературы. Художественно-эстетические и социально-политические проблемы для него неразделимы. В своих суждениях писатель исходит из жгучих проблем современности, восставая против абстрактного теоретизирования «литературы о литературе», против того культа литературы, который характерен для буржуазного культурного сознания и был олицетворен в его глазах фигурой Г фон Гофманстала. В работах Дюрренматта возникает панорама истории мирового театра от Аристофана до Брехта, театр для Дюрренматта — «дело творческой жизненной радости, самая непосредственная сила жизни», выражение духовной свободы человека. «О смысле художественного творчества в наше время» — доклад, сделанный на заседании Евангелической Академии радио и телевидения в сентябре 1956 г., — программное для писателя заявление об изменениях, происходящих в художественном сознании европейских писателей под воздействием научно-технической революции, исторических изменений, происшедших после второй мировой войны. Перевод осуществлен по изданию: F. Dürrenmatt. Theater-Schriften und Reden. Zürich, Verlag der Arche, 1966. На русском языке публикуется впервые.

Макс Фриш (р. 1911)

Макс Фриш в своих теоретических работах апеллировал к ответственности писателя перед обществом, народом, историей. В статье «Культура как алиби» (1949) с позиций защиты гражданственности искусства Фриш в свете исторического опыта борьбы с фашизмом подверг суду «эстетическую культуру», граничившую с «нравственной шизофренией». Искусство и нравственность, культура и политика для него — нерасторжимые понятия. «Дневник 1946—1949 гг.» (1950), «Дневник 1966—1971 гг.» (1972) — книги-исповеди, в которых он размышляет о послевоенной ситуации, о положении буржуазного интеллигента в Европе после второй мировой войны и состоянии его сознания. В речи в связи с присуждением премии Шиллера (1965) Фриш выдвигает идею вариационного театра, «драмы пермутации», в которой жизнь предстает как цепь причинных сцеплений, каждое действие и поступок допускают варианты, вскрывающие границы возможностей, заключенных в самом человеке и предоставляемых ему обществом. «Общественность как партнер» представляет собой речь, произнесенную на открытии Франкфуртской книжной ярмарки (1958); раскрывая трагедию одиночества художника-гуманиста в современном мире, Фриш выявляет его зависимость от общества, с которым ведется непрерывный диалог и которое делает художника ответственным за свое творчество, за состояние мира. Перевод сделан по изданию: M. Frisch. Öffentlichkeit als Partner. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967. На русском языке публикуется впервые.

409 *Фолкнер в интервью... по случаю присуждения Нобелевской премии...* — В «Речи при получении Нобелевской премии» (1950) Фолкнер, однако, утверждал: «Я думаю, что этой премией награжден не я, как частное лицо, но мой труд — труд всей моей жизни, творимой в муках и поте человеческого духа, труд, осуществляемый не ради славы и, уж конечно, не ради денег, но во имя того, чтобы из элементов человеческого духа создать нечто такое, что раньше не существовало». Цит. по: Писатели США о литературе. М., «Прогресс», 1974. с. 298.

412 *Даже уединяясь в Мюзю...*—намеки на Р. М. Рильке (1875—1926), жившего с 1921 г. в замке Мюзю (кантон Валис, Швейцария).

413 «*Старая дама*» Дюрренматта—пьеса «Визит старой дамы» (1956) Дюрренматта.

Е. И. Нечепорук

ШВЕЦИЯ

Артур Лундквист (р. 1906)

Артур Лундквист—шведский писатель, видный общественный деятель, лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1958). Ранний период его творчества был связан с деятельностью литературной группы «Пятеро молодых», куда помимо него входили Х. Мартинсон, И. Чельгрэн, С. Сандгрэн и Э. Асклунд, впоследствии ставшие известными писателями и поэтами. В 1929 г. они опубликовали стихотворную антологию, давшую название группе. Созданная ими форма модернизма получила название «примитивизма», или «витализма», «культы жизни». Ее основу составляло неприятие норм буржуазной культуры и стремление жить в гармонии с природой. Важным для них стал поиск формального обновления литературы. Коллективный манифест шведских «примитивистов» не был создан по причине разногласий по целому ряду вопросов. Поэтому основные положения этой теории отражались в отдельных выступлениях авторов, в первую очередь А. Лундквиста и Х. Мартинсона. В 30-е гг. «Пятеро молодых» активно печатались в журналах модернистской ориентации: «Фронт» (1931—1932), «Окно» (1930—1936), «Спектр» (1931—1935). А. Лундквист был не только крупнейшей фигурой этого литературного объединения, но также главным его организатором и теоретиком. Статья «Не программа, а направление» воспринималась как манифест группы и сыграла важную роль в развитии шведской литературы. Перевод выполнен по изданию: «Fronten», 1931, № 1. На русском языке публикуется впервые.

415 *Лагерквист Пер* (1891—1974)—шведский писатель, лауреат Нобелевской премии (1951). Упомянув это имя, Лундквист, в частности, имеет в виду работу Лагерквиста «Современный театр» (1918), оказавшую значительное влияние на шведский театр и драматургию.

Нордстрём Людвиг (1882—1942)—шведский писатель, чьи программные выступления связаны прежде всего с его социально-утопическими идеалами, с мечтой об идеальном городе. Считал город наиболее совершенной формой общественной организации, счастливое будущее человечества связывал с существованием двух форм общежития—«малого города» и «города мира», объединяющего все человечество в единое целое. Взгляды писателя нашли отражение в его теоретических работах 20-х гг.: «Плавучий маяк» (1922), «Город мира» (1923).

Харри Мартинсон (1904—1978)

Харри Мартинсон принадлежит к числу наиболее талантливых писателей и поэтов в шведской литературе XX в.; член Шведской

Академии языка и литературы (1949), лауреат Нобелевской премии (1974). Член группы «Пятеро молодых» (см. с. 599 коммент.). Статья «Модернизм» относится как раз к периоду существования этой группы. Перевод выполнен по изданию: «Fronten», 1931, № 12. На русском языке публикуется впервые.

- 421 *Скансен* — этнографический музей на открытом воздухе, часть комплекса Музея Севера в Стокгольме. Был открыт в 1891 г. В соответствии с замыслом основателя музея Артура Хазелиуса стал также местом для проведения различного рода празднеств и торжеств.

Соня Окессон (р. 1926), Кай Хенмарк (р. 1932),
Бу Хольмберг (р. 1930), П. К. Ершильд (р. 1935)

Авторы манифеста «Фронт против тирании формы» принадлежат к поколению шведских писателей, вступивших в литературу в конце 50-х — начале 60-х гг. Манифест «четырех» отразил новые тенденции в развитии шведской литературы в 60-е гг., когда подвергалась критике элитарность и излишняя увлеченность внешней формой, присущая литературе предшествующего десятилетия, и литература становилась частью общественной жизни и политики. Манифест предвосхитил новую пору шведской литературы, и требования, предъявляемые к искусству молодыми авторами, оказались значимыми для культурной жизни страны двух последующих десятилетий. Следует, однако, отметить, что сами авторы статьи не во всем соглашались друг с другом по вопросу ангажированности. Вскоре после того, как манифест был опубликован, К. Хенмарк и П. К. Ершильд прокомментировали на страницах «Дагенс нюхетер» основные положения своей литературной программы. Так, К. Хенмарк заявил, что он не имел в виду какой-либо определенный вид ангажированности, а трактовал это понятие в более широком смысле — как вовлеченность автора наравне с другими людьми в «общечеловеческую ситуацию». Такая ангажированность, указывал он, «подразумевает много аспектов: моральные, политические, социальные, религиозные... П. К. Ершильд определил свою позицию по-иному. Он подчеркнул, что «хотел бы сориентировать себя на социально и политически ангажированное творчество». Этому своему заявлению писатель остался верен и в дальнейшем, что сказалось как в его творчестве, так и в его деятельном участии в общественной жизни страны. Впервые манифест был опубликован в «Дагенс нюхетер» 29 августа 1960 г. Перевод выполнен по изданию: «Svensk literatur i Kritik och debatt [1957—1970]». Stockholm, 1972. На русском языке в другом переводе манифест печатался ранее в сборнике «Писатели Скандинавии о литературе». М., «Радуга», 1982.

Е. А. Соловьева

ДАНИЯ

Мартин Андерсен-Нексё (1869—1954)

Мартин Андерсен-Нексё — датский прозаик, драматург, публицист и критик. Член КП Дании. В произведениях Нексё 900-х гг. заметно

влияние натурализма. В реалистических сборниках новелл начала века и в романе «Пелле-завоеватель» (1906—1910) человек труда изображается им не только как жертва общественного строя, но и как активный борец против социальной несправедливости. Дальнейший рост революционного сознания Нексё неразрывно связан с событиями Октября 1917 г. в России (романы «Дитте—дитя человеческое», 1917—1921; «Мортен Красный», 1945). М. Андерсен-Нексё—основоположник литературы социалистического реализма в Дании. Одним из первых писателей Запада провозгласил социалистический реализм—«единственно подлинную тенденцию в современной поэзии»—оружием нового, пролетарского мировоззрения. «Речь на съезде советских писателей» (стенограмма выступления), произнесенная в августе 1934 г. в Москве, публикуется по изданию: М. Андерсен-Нексё. Собрание сочинений в 10-ти тт. М. Гослитиздат, т. 10, 1954.

Бьёрн Поульсен (р. 1918)

Бьёрн Поульсен—датский поэт и критик. В 1946 г. защитил диссертацию по проблемам сравнительного литературоведения. С 1948 по 1949 г. (совместно с Торквильдом Бьёрнвигом)—редактор журнала «Херетика»—культурно-эстетического форума группы писателей 40-х гг. Свою задачу херетикианцы—Поль ля Кур, Оле Сарвиг, Эрик Кнудсен, Йорген Густава Брандт и др.—видели в том, чтобы возбудить широкую полемику по проблемам духовной жизни современности. Послевоенную действительность, несшую на себе после спада национально-патриотического движения печать разочарования, страха, беспочвенности, они воспринимали как вселенскую катастрофу и тотальное крушение духовных ценностей. Охваченные глубоким пессимизмом херетикианцы отвергали любые рационалистические представления и, противопоставляя поэтическое восприятие жизни научному, выступали против идеологического содержания искусства и традиционных художественных форм. Самим названием журнала («Херетика»—«Ереси») они подчеркивали разрыв с традициями рационализма 30-х гг. Под влиянием послевоенного экзистенциализма Ж. П. Сартра херетикианцы возродили интерес к философии Сёрена Кьеркегора. В эстетике ориентировались на теоретическую программу датского символизма 90-х гг., возглавлявшегося Йоханнесом Йоргенсеном (1866—1956). Основное внимание херетикианцы уделяли внутреннему миру отдельной изолированной личности. Война, по их мнению, превратила человека в охваченного страхом, утратившего способность к общению индивида, которому посредством выбора, ответственности предстояло преодолеть пессимизм, отчаяние и обрести утраченную цельность. Помочь ему в этом и была призвана поэзия—«единственно надежный инструмент познания»,—однако, следует подчеркнуть, поэзия, оторванная от социальных проблем и вообще от окружающей действительности. Именно поэтому, отрицая рационализм в познании и реализм в искусстве, херетикианцы черпали вдохновение отчасти в символизме и мистицизме 90-х гг., отчасти—в религиозных сюжетах и мифах. Отметая обвинение в неясности, они заявляли, что поэзия и должна быть неясной, ибо отражает не что иное, как хаос человеческого существования. Херетикианцы оставили заметный след в истории датской литературы. Благодаря их усилиям возникла т. наз. «экзистенциальная» модернистская поэзия, влиявшая на литературное развитие вплоть до начала 60-х гг. Перевод статьи Б. Поульсена «Башня из слоновой кости.

Некоторые размышления о диалектике современной поэзии» осуществлен по изданию: Heretika. En antologi, Kbh., 1962. На русском языке публикуется впервые.

428 *Протей (греч. миф.)*—морской бог, получивший от своего отца Посейдона дар предсказания. Обладал способностью преображаться.

430 *Сарвиг Оле* (р. 1921)—датский поэт и прозаик. В его лирике 40—50-х гг. настроения тоски и одиночества часто выражаются в усложненных, пронизанных иррациональной символикой художественных образах.

Кнудсен Эрик (р. 1922)—наиболее талантливый из молодых поэтов «Херетики». Постоянный сотрудник журнала с 1948 по 1950 г. В ранней лирике выразил мироощущение, владевшее многими молодыми поэтами: страх перед жизнью, крушение юношеских идеалов, отрицание духовных ценностей современной цивилизации. Однако пессимизм Кнудсена не исключал моральной ответственности, на основе которой сформировалась его активная общественная позиция. Свидетельством нового, позитивного отношения художника к действительности стали стихотворения «Кредо», «Моя любовь» (сборник «Цветок и меч», 1949), а также сборник статей «Подзорная труба Галилея» (1952). В 1950 г. Кнудсен порвал с «Херетикой» и совместно со С. М. Кристенсеном (р. 1909) основал марксистский журнал «Диалог» (1950—1952).

432 *Блейк определяет рациональный опыт...*—В философско-эстетических взглядах Уильяма Блейка (1757—1827) херетикианцев особенно привлекала вера в пластическую силу воображения, противопоставленного рациональному опыту.

434 *Ля Кур Поль* (1902—1956)—датский поэт-классик. Вступил в литературу в начале 20-х гг. Раннее творчество окрашено пантеистическим преклонением перед вечно живой природой. В стихах военных лет и послевоенного времени звучат тревожные раздумья о судьбе человека, призванного вооружить разум и волю против живущих в его душе темных инстинктов войны и разрушения. Творчество Поля ля Кура этих лет созвучно лирике Арагона и Элюара, произведения которых он переводил на датский язык. В художественной исповеди, статье «Фрагменты из дневника» (1948), своего рода курсе поэтики и одновременно художественном произведении, Поль ля Кур воплотил мысль о высоком назначении поэзии, призванной развить в человеке истинно человеческое, защитить его душу «от рецидивов варварства». Статья была опубликована в журнале «Херетика». В поэтике Поля ля Кура херетикианцев чрезвычайно привлекали мысли о неограниченных возможностях поэзии познавать тайны бытия, перед которыми бессильно логическое мышление, а также критический пафос по отношению к натурализму и описательности в лирике. Однако иррационализм херетикианцев был чужд самому Полю ля Куру, и вскоре, после того как линия журнала определилась, он отошел от них.

- 435 Мёллер Поуль Мартин (1794—1838)—датский писатель и философ. Один из корифеев датского романтизма. Перевел на датский язык «Одиссею» Гомера.

«Единственная мысль» — первоначальное название стихотворения Поля Элюара «Свобода».

- 439 Вивель Оле (р. 1921)—датский поэт и критик. От религиозно окрашенной лирики 40—50-х гг. эволюционировал к поэзии протеста, непосредственному человеческому и политическому отклику на трагические события в мире, в частности на войну во Вьетнаме. Итоги деятельности группы «Херетика» подвел в вступительной статье к антологии «Херетика» (1961) и в статье «Романс для валторны» (1972). Оле Вивель писал: «Левые обвиняли нас в эстетизме и мистицизме, а буржуазные критики испытывали разочарование по поводу недостаточной ясности выражаемых нами взглядов и нашего откровенного пессимизма. Мы же стремились сохранить свою позицию между этими двумя полюсами и придерживаться собственного курса, направления и конечной цели которого не знали и сами».

- 447 Грёнбек Вильгельм Петер (1873—1948)—датский религиозный философ и историк; предтеча датских модернистов. Кризис буржуазной культуры объяснял господством рационалистического мышления и, признавая божественное начало в окружающем мире, призывал свести счеты с наукой.

Хансен Мартин А. (1909—1955)—один из наиболее ярких представителей психологического реализма в датской литературе. Творчество писателя развивалось под влиянием идей С. Кьеркегора. Как и С. Кьеркегор, Мартин А. Хансен считал фундаментальным только тот жизненный опыт, который коренится в глубоком переживании. Этот опыт определяет меру духовной зрелости и служит источником моральной ответственности личности. По глубине проникновения в психологию человека и по богатству, выразительности и пластичности языка художественное творчество Мартина А. Хансена является одной из вершин европейской литературы XX в.

Сарвиг—в поэме «Драма начинается», из сборника «Человек»...—Поэтический сборник «Человек» (1948)—центральное произведение О. Сарвига (см. коммент. к с. 430) 40-х гг. Тема мистического переживания, пробуждения религиозного сознания поэта составляет основное содержание лирических произведений сборника.

- 448 Нильсен Йорген (1902—1945)—датский прозаик, выразивший в своем творчестве непримиримое противоречие между христианскими духовными и моральными нормами и современным нигилизмом.

«Мысли в трубе» (1948)—сборник статей Мартина А. Хансена, в которых раскрываются некоторые существенные аспекты его идейной позиции: отрицание веры в прогресс, оппозиция рационализму, поиск первопричины жизненных коллизий не в общественных условиях жизни, а в трагически неразрешимых противоречиях человеческого сознания.

Нильсен Мортен (1922—1944)—представитель молодого поколения датских поэтов. Участник Сопротивления. Погиб в результате несчастного случая. Незадолго до смерти издал свой единственный сборник стихов «Воины без оружия» (1943), проникнутый трагическим мироощущением, страхом смерти, отчаянием и тоской, но одновременно чувством ответственности и благоговения перед жизнью.

Ханс Рудольф Кирк (1898—1962)

Ханс Рудольф Кирк—датский прозаик, публицист и критик. Член КП Дании. Выдающийся представитель социалистической литературы. Под влиянием событий мировой войны и Октябрьской революции в России встал на социалистические, пролетарские позиции. В художественном творчестве продолжал традиции Хенрика Понттопидана (1857—1943) и Мартина Андерсена-Нексё. С именем Кирка связан расцвет датского социального романа («Рыбаки», 1928; «Поденщики», 1936; «Новые времена», 1939). В литературной критике отстаивал принципы реалистического, тенденциозного искусства, считая, что всякая «нейтральная» литература исподволь выражает консервативные буржуазные взгляды. Доклад Кирка «О ясном и темном в литературе» прочитан на конференции датских писателей в Ляйре в 1954 г. В отличие от херетиканцев (см. с. 601 коммент.) Кирк объясняет кризис буржуазной культуры конкретно-историческими причинами и призывает, следуя национальной традиции, создавать произведения, «вдохновленные духом истинного гуманизма». Перевод осуществлен по изданию: H. Kirk. Litteratur og tendens. Essays og artikler. Udvalg og forord ved Børge Normann. Kbh., 1962. На русском языке публикуется впервые.

- 449 *Кристensen Том* (1893—1974)—датский поэт, прозаик и критик. Центральная фигура в национальной литературе между двумя войнами. В 20-е гг. пережил сильное увлечение экспрессионизмом. Автор одного из наиболее значительных произведений в датской литературе 30-х гг.—романа «Разрушение» (1930).

...книгу *Хельге Роде «Среди зеленых деревьев»*...—Хельге Роде (1870—1937)—датский поэт, драматург и критик. Был близок к поэтам-символистам. После того как глава движения Й. Йоргенсен (см. с. 601 коммент.) принял католическую веру и отошел от общественной деятельности, Роде возглавил борьбу с рационализмом и радикально-демократическими идеями в Дании. Иррациональную веру в высокую природу духа Роде выразил в своей лирике начала века и в религиозно-мистической книге-исповеди «Среди зеленых деревьев» (1924).

- 450 *Бликсен Карен* (1885—1962)—датская писательница. С 1914 по 1931 г. жила в Кении. В книге «Африканская ферма» (1937) великолепно описывает природу Африки, проявляет исключительно тонкое понимание психологии местных жителей.

- 451 *Клауссен Софус* (1865—1931)—датский поэт. Начинал вместе с Й. Йоргенсеном (см. с. 601 коммент.) как поэт-символист, однако его

лирика, в отличие от лирики Й. Йоргенсена, лишена мистической окраски. Пережив события первой мировой войны, предостерегал от опасности новых мировых катастроф. В книге размышлений «Весенние речи» (1928) выступил против религиозно-мистических воззрений Х. Роде (см. коммент. к с. 449).

153 *Хольберг Людвиг* (1684—1754)—датско-норвежский драматург, историк, философ. Выдающийся деятель скандинавского Просвещения. Оказал воздействие на европейскую культуру.

Эвальд Йоханнес (1743—1781)—поэт датского предромантизма. Одним из первых среди современников обратился к поискам национальных сюжетов для своих произведений.

Эленшлегер Адам Готтлоб (1779—1850)—поэт, драматург, критик, глава датского романтического движения. В поэзии и драматургии разрабатывал темы древнескандинавского и датского фольклора и языческой мифологии. Признан величайшим скальдом Севера и увенчан шведскими поэтами в 1829 г в Упсале лавровым венком.

Биггесен Йенс (1764—1826)—датский поэт-классицист, литературный противник Эленшлегера.

Бликер Стин Стинсен (1782—1848)—поэт и прозаик, зачинатель жанра новеллы в датской литературе.

Флемминг Андерсен (р. 1944)

Флемминг Андерсен—датский писатель. Автор книг для детей и юношества. Родился в рабочей семье. Учитель по образованию. Изображает жизнь детей и подростков рабочих кварталов. Книги Ф. Андерсена пронизаны общественно-критическим пафосом и чувством солидарности с рабочим классом. Перевод статьи «Я пишу книги и люблю мыть посуду» сделан по газете «Land og folk», печатному органу ЦК компартии Дании, от 18—19 февраля 1984 г.

А. В. Сергеев

НОРВЕГИЯ

Нурдаль Григ (1902—1943)

Нурдаль Григ—выдающийся норвежский писатель, антифашист, погибший в боевом полете над Берлином 2 декабря 1943 г. Его эстетические пристрастия всегда были на стороне реалистического искусства, это нашло отражение как в его художественных произведениях, так и в его публицистике. Призывал писателей ориентироваться на народную национальную традицию, без которой, по его убеждению, искусство мертво. Не признавал аполитичного искусства. В 1937 г., находясь в Испании в качестве военного корреспондента, выступил на Втором Международном конгрессе писателей в защиту культуры. Перевод текста выступления осуществлен по изданию: Martin Nag og Finn Petersen. Reisen gjennom vår tid. Falken, 1982. На русском языке был опубликован в сборнике: «Навеки проклят». М., «Прогресс», 1985.

Эспен Ховардсхолм (р. 1945)

Эспен Ховардсхолм — современный норвежский писатель и критик. Явился одним из «ребят Профиля», т. е. принадлежал к «Группе 66» — весьма условному объединению молодых представителей норвежской интеллигенции вокруг левого журнала «Профиль», выдвинувшего в середине 60-х гг. идею «обновления» норвежской литературы. Участники движения не стремились к выработке четкой общей программы и всегда подчеркивали, что они — «объединение индивидуумов», тем не менее их уmonoстроения и взгляды, несомненно, имеют общую идеологическую платформу, что позволяет говорить о литературном движении. На первом этапе ими полностью отвергался принцип оценки художественного произведения с эстетической точки зрения, что, по их мнению, является буржуазным предрассудком. Единственным критерием ценности объявлялась степень «политизации» того или иного произведения, понимаемая как связь с левацкой идеологией (в том числе с популярным в тот период среди некоторых кругов скандинавской интеллигенции маоизмом). В «группу Профиля» входили такие видные в настоящее время норвежские писатели и критики, как Даг Сулстад, Ян Эрик Волд, Эйнар Экланд, Тур Убрестада и др. Переболев так или иначе «детской болезнью „левизны“», все они эволюционировали в сторону принятия эстетических критериев как необходимого условия для отражения действительности, создания полноценных художественных произведений. Каждый из них в настоящее время принимает активное участие в литературной жизни страны. В статье Э. Ховардсхолма «Модернизм» нашли наиболее полное выражение взгляды «группы Профиля» на сущность современного искусства. Перевод был осуществлен по: «Profil». Oslo, 1966, № 1. На русском языке публикуется впервые.

Лагерквист Пер — см. коммент. к с. 415.

Цитируемое ниже эссе «Искусство слова и изобразительное искусство» было опубликовано 23 декабря 1913 г. в шведской газете «Афтонтидингс» и имело подзаголовок: «О декадансе в современной художественной литературе и о жизнеспособности современного искусства».

Мехрен Стейн (р. 1935) — норвежский поэт. Приводимые в тексте высказывания, вероятно, взяты из сборника эссе «Современные музеи и другие тексты» (1966).

- 461 *Жиакотти Альберто* (1901—1966) — швейцарский художник и скульптор, близкий идеям экзистенциализма. Приводится отрывок из эссе Ж. П. Сартра «В поисках абсолютного», опубликованного в первом номере журнала «Тан модерн» в 1948 г. Это же эссе на английском языке вошло в каталог выставки А. Жиакотти в Нью-Йорке.

Даг Сулстад (р. 1941)

Даг Сулстад — видный норвежский писатель. Являлся одной из центральных фигур «Группы 66». Его первые произведения — в русле экспериментальной прозы («Спираль», 1965, и др.); в 70-е гг. им был

создан ряд реалистических произведений, связанных с эстетикой документальной прозы, приобретшей в Норвегии этого периода особую популярность. В настоящее время, как и его собратья по «Группе 66», отошел от эстетики модернизма, стремится к художественным обобщениям, отражению реальной действительности. Статья «Норвежская проза — европейский модернизм» — программный документ «группы Профиля», в котором наиболее полно нашла отражение идея обновления норвежской литературы, критика «буржуазного» романа. Опубликованная в том же номере «Профиля», что и статья Эспена Ховардсхолма, она носит более частный, конкретный характер и посвящена романной форме. Любые поиски новых форм и художественных средств Сулстад связывает исключительно с модернизмом; таким образом, даже Достоевский с его «нетрадиционной», «фрагментарной» формой в интерпретации автора становится причастным модернизму. Восхищаясь Кафкой, Джойсом, Прустом, Роб-Грийе, Сулстад выражает мнение своих единомышленников, что в «маленькой провинциальной Норвегии» не было предпринято достойных попыток разрушить старый «буржуазный» роман. Термин «буржуазный» употребляется здесь вульгарно-социологически, как синоним понятия «традиционный». В статье заметны отголоски идей, связанных с возникновением «нового французского романа» и теории К. Юнга о «коллективном бессознательном». Сулстад признает необходимость для норвежской литературы, обладающей ярким национальным своеобразием, идти и дальше своим путем, опираясь на фольклор, скандинавские мифы, интерпретируемые им здесь как стихия иррационального. Перевод осуществлен по изданию: «Profil». Oslo, 1966, № 1. На русском языке публикуется впервые.

Юхан Борген (1902—1979)

Юхан Борген — крупнейший норвежский писатель XX в., реалист. На одном из этапов своего творчества соприкоснулся с эстетикой модернизма (экспериментальные романы 60-х гг. «Я», «Красный туман»), но тем не менее полемизировал с «группой Профиля», члены которой стремились видеть в нем своего сторонника. Критически относился к их тезису неприятия художественных обобщений, связанных с восприятием художником реальной жизни, недооценке роли художественного воображения и жизненного опыта, абсолютизации голого факта. Был противником элитарного искусства. «С годами особенно хочется, чтобы многие читатели понимали тебя», — говорил писатель. Основной функцией искусства Борген считал коммуникативную, а стимулом для писательской деятельности — «навязчивое желание что-то поведать миру». Признавал необходимость использования всего многообразия художественных средств, выработанных современным искусством, но главным при этом считал опору на традицию, на народное творчество. В статье «Что значит быть писателем» Ю. Борген излагает свои взгляды на природу художественного творчества, на его неразрывную связь с действительностью, тесную взаимосвязь писателя и читателя. Статья эта — предисловие к антологии его произведений для юношества «Бегство к действительности» (1975). Печатается по изданию: Писатели Скандинавии о литературе. М., «Радуга», 1982.

Э. Л. Панкратова

Вирджиния Вулф (1882—1941)

Вирджиния Вулф — английская писательница и литературный критик, один из теоретиков романа, реформирующегося в период серьезного наступления модернизма. Эстетические взгляды В. Вулф сформировались в кружке Блумсбери, объединившем писателей, критиков, художников, искусствоведов и философов, живших в северо-западной части Лондона. Члены этого кружка уделяли большое внимание вопросам философии и судеб искусства в мире духовно оскудевшего буржуазного общества. Принадлежа к психологической школе романа, возглавляемой Дороты Ричардсон (1872—1957), писательница применила в своих произведениях технику «раскованного сознания», отличавшегося от «потока сознания» наличием контроля над разумом и более или менее стройным изложением логики мысли, как возможной и необходимой. Как и другие представители этой школы, В. Вулф не стремилась к изображению повседневной реальности, обращая внимание на то, что лежит за поверхностью жизни и является действительно сложным и труднодостижимым. Созданные ею романы значительно отличались по своей технике от традиционного викторианского романа. Следуя собственной эстетической доктрине, не менявшейся на протяжении всего творческого пути, Вулф реализовала свои теоретические задачи на практике. Так называемая поэтическая проза Вулф в «Волнах» (1931), а особенно в «Годах» (1937) оказалась неудачной. Попытки выйти за пределы узкого камерного мирка и сознания в большое историческое пространство привели к распаду формы романа, в которой Вулф осуществила экспериментальный синтез собственно литературных и музыкальных форм. В. Вулф — блестящая эссеистка, продолжившая славную традицию этого жанра в XX веке, автор статей о современной художественной прозе и классической литературе. Ею была предпринята попытка дискредитировать творчество писателей-реалистов и натуралистов. Она противопоставляет им психологическую манеру письма, утонченную форму и поэтическую структуру, фиксирующую малейшие нюансы в настроении и ходе мыслей персонажа. Отсюда ее критическое отношение к творчеству Голсуорси, Беннетта, Гарди, которых она называет материалистами. Свои эстетические взгляды В. Вулф выразила в публичных лекциях, а также в сборниках эссе: «Собственная комната», «Обыкновенный читатель», «Современная художественная проза» (1919) — программное выступление В. Вулф о задачах современной литературы, специфике психологической прозы. Оно примечательно тем, что ставит проблему влияния русской литературы на литературы других стран, определяет ее место в европейском и мировом литературном процессе. Статья вошла в сборник литературоведческих статей «Обыкновенный читатель» (1925). Перевод осуществлен по изданию: *Modern British Fiction*. London, 1964. В другом переводе вошла в сборник «Писатели Англии о литературе». М., «Прогресс», 1982.

471 *Беннетт Арнолд* (1867—1931) — английский писатель, автор бытописательных романов (тетралогия «Анна из пяти Городов», «Клейхенгер», «Хильда из Кроссуэйз», «Эти двое»). Творчески развивал традицию реалистического изображения промышленного севера, начатого сестрами Бронте, Э. Гаскелл.

Хадсон Уильям Генри (1841—1922)—английский писатель, автор многочисленных книг о флоре и фауне Южной Америки и автобиографического произведения «Далеко и давно» (1918).

«*Сказки старых жен*» (1908)—название романа А. Беннетта.

Джордж Кэннон, Эдвин Клейхенгер—герои романа А. Беннетта «Клейхенгер» (1910).

472 *Джоанна и Питер*—персонажи романа Г Уэллса «Джоанна и Питер. История воспитания» (1918).

474 «*Тристрам Шенди*»—полн. назв. «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760—1767), роман английского писателя Лоренса Стерна (1713—1768).

«*Пенденнис*»—полн. назв. «История Артура Пенденниса, его удач и неудач и наихудшего из врагов» (1848—1850)—роман У. М. Теккерея.

Н. А. Соловьева

Томас Стернз Элиот (1888—1965)

Томаз Стернз Элиот—англо-американский поэт, драматург, основатель школы «новой критики», нобелевский лауреат (1948). Консерватор в политике, классицист в литературе, католик в религии, до середины 20-х гг. мэтр «бунтующего» модернизма, Элиот пытался создать в литературной критике шкалу ценностей, сформированных чисто литературными принципами, оторванными от эпохи и общества. Относился к литературе как проводнику вневременной, внесоциальной традиции. В течение всего своего творческого пути разрабатывал вопросы теории поэзии и драмы. Литературно-критические взгляды Т. С. Элиота изложены в сборниках статей «Священный лес» (1920), «Избранные эссе» (1932), «Польза поэзии и польза критики» (1933), «О поэзии и поэтах» (1957), «Критиковать критика» (1965). В статье «Традиция и индивидуальный талант» (1919), являющейся квинтэссенцией «новой критики», Т. С. Элиот излагает свою точку зрения на культурное наследие человечества, на взаимодействие и взаимовлияние искусства прошлого и настоящего, на литературное произведение, являющееся не просто совокупностью разных слов и словосочетаний, а имеющее органическую форму, которую познает только индивид, обладающий талантом. Взгляд Элиота на литературную традицию сформировался не без влияния статьи французского писателя Реми де Гурмона «Традиция и другое», которая в переводе Р. Олдингтона была опубликована в журнале «Эгоист» в 1914 г. «Традиция и индивидуальный талант» впервые опубликована в том же журнале в 1919 г. Перевод осуществлен по изданию: T. S. Eliot. The Sacred Wood. London, 1928. На русском языке публикуется впервые.

479 ...наскальные изображения Мадленских рисовальщиков.—Речь идет о наскальных рисунках позднего палеолита, найденных французским археологом Габриэлем де Мортилье (1821—1898) в 60-х гг. XIX в. в гроте Ла-Мадлен (деп. Дордонь). Отсюда—Мадленская культура.

Кто-то сказал...—Т. С. Элиот цитирует упомянутую статью Р. де Гурмона.

- 481 *«Агамемнон»*—трагедия древнегреческого драматурга Эсхила (ок. 525—456 до н. э.).

В оде Китса—имеется в виду ода «Соловью» Джона Китса (1795—1821).

- 482 *«Эмоции, которые навеял покой»*—Элиот цитирует предисловие английского поэта «озерной школы» Уильяма Вордсворта (1770—1850) ко второму изданию сборника «Лирические баллады» (1800). Здесь Т. С. Элиот ставит проблему романтизма, подчеркивая существующие между поэтами-романтиками различия, способные подвергнуть сомнению само понятие «европейский романтизм», объединяющее столь оригинальных поэтов, как П. Биши Шелли, Д. Гордон Байрон, Д. Китс, У. Вордсворт, С. Тейлор Колридж, Р. Саути.

Н. А. Зинкевич

Олдос Хаксли (1894—1963)

Олдос Леонард Хаксли—английский писатель, поэт, эссеист. Сформулировал теорию нового романа-дискуссии, обозрения, реализовал свои идеи на практике. Обладая острым критическим умом, блестящей эрудицией, энциклопедической начитанностью, стал продолжателем сатирической традиции в английском романе. В 20-е гг. он восхищался рационализмом, в это время им были созданы наиболее острокритические произведения, выдержанные в реалистической манере («Желтый Кром», 1921, «Шутовской хоровод», 1923, «Контрапункт», 1928), затем отошел от реализма. В 40—50-е гг. он перешел на позиции мистицизма, создав собственную религиозно-нравственную систему, синтезирующую восточную философию и раннехристианское учение («Гений и богиня», 1955). Последние романы Хаксли проникнуты безверием в человеческий прогресс, цивилизацию. Не признавая радикальных методов борьбы с дегуманизацией общества, выступал против элитарной культуры, хотя сам создал тип романа, доступного далеко не всем. Модернистов Хаксли считал формалистами, слишком оторвавшимися от жизни, чтобы приблизиться к истине, реалисты представлялись ему писателями, упрощавшими и обеднявшими действительность. Для него суть искусства состояла в раскрытии всей правды, без расхожих банальностей и штампов. Большое место в его сочинениях занимают эссе и литературоведческие статьи, в которых ставятся и решаются вопросы теории и истории литературы. Особенно интересовался XVIII в.—веком расцвета сатиры. Статья «Искусство и банальность» является показательной для позиции писателя—критика буржуазных нравов и морали, каким был Хаксли в начале своего творческого пути. Перевод осуществлен по изданию: А. Huxley. On Art and Artists. New York, 1960. На русском языке публикуется впервые.

- 484 *Мистер Рингли*.—Речь идет об Уильяме Рингли (1861—1932), в 1891 г. положившем начало производству жевательной резинки в США.

«Едгин» — анаграмма слова «Нигде», название романа (1872) английского сатирика Сэмюэла Батлера (1835—1902).

485 ...в постуиллоксианской лирике... — имеется в виду сентиментальная поэзия американской поэтессы Эллы Уиллер Уилкоккс (1850—1919).

487 4 августа 1914 года — дата вступления Англии в первую мировую войну.

Н. А. Зинкевич

Джон Голсуорси (1867—1933)

Крупнейший английский писатель Джон Голсуорси отразил в своих романах, новеллах, драмах духовный кризис, охвативший английское общество в конце XIX — начале XX в. С самого начала своего творческого пути отстаивает общественное предназначение искусства, полагая, что оно может служить активным оружием в борьбе против лицемерия и фальши, угнетения и общественной несправедливости. С презрением относился к новейшим явлениям в искусстве, осуждал постимпрессионизм, дадаизм, кубизм, футуризм, считая их далекими от нравственно-эстетического воздействия на человека. Критиковал психоаналитический метод в объяснении поведения и поступков индивида. Им созданы сборники эссе и литературно-критических очерков «Воздушные замки» (1928) и «Заметки и размышления» (1937), в которых он отстаивал принципы реализма, продолжающего в XX в. могучие традиции классиков. Статья «Вера романиста» написана в 1928 г., полемически направлена против В. Вулф и психологической школы. Автор «Саги о Форсайтах» предстает перед читателем как тонкий и глубокий знаток литературы и современного искусства, ратующий за гуманизм и справедливость. Большая эрудиция писателя помогает ему сопоставлять и анализировать произведения различных эпох и народов. Голсуорси пропагандирует неисчерпаемые возможности реалистического искусства в условиях нового времени. Перевод осуществлен по изданию: J. Galsworthy. Castles in Spain. London, 1958. На русском языке публикуется впервые.

489 «Братство» (1908) — роман Дж. Голсуорси.

490 Том Джонс — персонаж романа Генри Филдинга (1707—1754) «История Тома Джонса, найденыша» (1745).

Сэм Уэллер — персонаж романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1837).

Бетси Тротвуд, Микоубер — персонажи романа Ч. Диккенса «Дэвид Копперфилд» (1851).

Бекки Шарп — персонаж романа У. М. Теккерея «Ярмарка тщеславия» (1849).

Майор Пенденнис — герой романа У. М. Теккерея «История Пенденниса, его удач и неудач и наихудшего из врагов» (1850).

«Усадьба» (1907), «Патриций» (1911)—романы Дж. Голсуорси.

- 491 *Миссис Гранди*—персонаж мелодрамы Томаса Мортон (1764—1838)
«Бог в помощь» (1798).

Н. А. Соловьева

Джон Корнфорд (1915—1937)

Английский поэт, историк, критик-марксист, убежденный и активный пропагандист марксистских идей в Великобритании, член Коммунистической партии Великобритании (с 1932). Д. Корнфорд создал свои лучшие стихи в Испании, куда он отправился добровольцем в составе Интербригады и где погиб в 1937 г. По своим эстетическим взглядам он принадлежал «оксфордской школе» поэтов, группировавшихся вокруг Ралфа Фокса. Их отличала страстная непримиримость к старому миру, косному мещанскому благополучию и вера в коммунизм. Впрочем, во взглядах оксфордцев было немало и стихийно-бунтарского, анархического, чего не принимали ни Фокс, ни Корнфорд. Некоторые поэты «оксфордской школы», например У. Х. Оден, С. Спендер, находились под сильным влиянием идей Д. Г. Лоренса, призывали к борьбе с чрезмерным интеллектуализмом, увлекались психоанализом З. Фрейда. Статья «Левый» — программное выступление Д. Корнфорда, где он с марксистских позиций анализирует новые тенденции в развитии литературы, говорит о различии между подлинными революционерами и попутчиками революции, анализирует некоторые произведения поэтов, стремящихся к изображению рушащегося старого мира и зарождающегося нового. Впервые была опубликована в 1933—1934 гг. в «Кембридж лефт» — печатном органе студентов Кембриджского университета. Перевод осуществлен по изданию: «Communism Was My Waking Time». М.. Издательство иностранной литературы, 1958. На русском языке публикуется впервые.

- 494 *Оден Уистен Хью* (1907—1973)—английский поэт, принадлежавший «оксфордской школе», отразивший все противоречия и сложности, всю смятенность сознания увлекшихся революцией молодых поэтов, а потом, по горькому замечанию Корнфорда, оставивших ее, как романтическую тему. Участвовал в войне в Испании, автор поэмы «Испания» (1937). С 1939 г. жил в США, а в 1946 г. стал гражданином этой страны. Первые произведения У. Х. Одена были опубликованы его другом и единомышленником С. Спендером.

Спендер Стивен (р. 1909)—английский поэт, также участник «оксфордской школы», воевал в Испании. Известен как автор сборников «Вена» (1934) и «Застывший центр» (1939). Представлял ту часть поэтов-оксфордцев, которые оказались попутчиками революции. Противоречивы взгляды и суждения этого поэта: трагически воспринял приход фашистов к власти, воспел борьбу против диктатуры в Испании, но даже в 30-е гг. главную задачу поэзии видел в углубленном исследовании собственной души.

Льюис Сесил Дэй (1904—1972)—поэт «оксфордской школы», в отличие от С. Спендера, критиковал тех поэтов, которые бежали от изображения бурной действительности, погружались в мир индивида. Выступил с поэтическим сборником «Новая страна» (1933). Не разделял коммунистических взглядов Р. Фокса и Д. Корнфорда.

Мэдж Чарлз, Гудман Р. и Кэмп Х.—второстепенные поэты «оксфордской школы», не разделявшие революционных взглядов Р. Фокса и Д. Корнфорда.

Паунд Эзра (1885—1972)—англо-американский поэт-декадент, оказавший большое влияние на английский модернизм в целом, на формирование эстетики имажизма.

- 496 *Лоренс, выходец из рабочей семьи...*—действительно, Дейвид Герберт Лоренс (1885—1930) происходил из шахтерской среды, но это обстоятельство не приблизило его к рабочему классу, хотя и послужило объектом изображения, например в «Сыновьях и любовниках» (1913). Роман «Радуга» — 1915 г.

Н. А. Соловьева

Ралф Фокс (1900—1937)

Ралф Фокс—английский критик-коммунист, теоретик литературы и публицист, историк, член Коммунистической партии Великобритании (с 1925). В 1930—1932 гг. был сотрудником Института Маркса, Энгельса, Ленина в Москве, с 1933 г.—член исполкома Коммунистической партии Великобритании. В годы гражданской войны в Испании—политкомиссар англо-ирландской роты Интербригады. Героически погиб под Кордовой в 1937 г. Автор биографии В. И. Ленина (1933), книги «Португалия сегодня» (1937), в которой предупреждает о грядущей фашистской опасности. В книге «Роман и народ» (1937), вышедшей уже после гибели Р. Фокса, показана деградация и дегуманизация буржуазного искусства периода кризиса, прогнозируется развитие искусства, возрождение героя. Оценка XVIII в., литературы XIX в., данная почти полвека назад, несомненно, в каких-то своих моментах устарела и носит на себе следы влияния вульгарного социологизма, что было характерно для марксистской критики тех лет, но это был первый серьезный опыт осмысления литературного процесса с подлинно исторических марксистских позиций. Статья «Социалистический реализм» из сборника «Роман и народ» опубликована посмертно в 1937 г., представляет собой программный документ теории социалистического реализма. Непреходящее значение и актуальность статьи—в страстной защите тезиса партийности литературы, в постановке высоких задач перед художником слова. Статья печатается по изданию: Р. Фокс. Роман и народ. ГИХЛ. М., 1960.

- 504 *Бейтс Ралф* (р. 1899)—английский писатель, воевал на стороне республиканцев в Испании в 1936—1937 гг. Речь идет о его романах «Худые люди» (1931) и «Оливковая роща» (1933).

Н. А. Соловьева

Джеймс Олдридж (р. 1918)

Английский писатель, автор многочисленных романов, большого числа публицистических работ о современной зарубежной литературе, в которых последовательно и убедительно отстаивает принципы реалистического искусства. С передовых позиций критикует буржуазное искусство мнимого авангарда. Оценивая вклад того или иного писателя в литературу, Олдридж исходит из того, что писатель переживет свое время только в том случае, если найдет в себе силы и способности идти в ногу с веком, с теми новейшими тенденциями в общественном развитии, которые влияют на создание полнокровных активных характеров. Статья Д. Олдриджа «Мнимый авангард — кому он служит?» разоблачает псевдоноваторский характер авангардизма в искусстве, анализирует истоки и цели искусства, в котором пропагандируется жестокость, культ силы. Статья Д. Олдриджа впервые опубликована в журнале «Коммунист» № 18 за 1969 г.

506 «Спасенные» — пьеса известного английского драматурга Эдварда Бонда (р. 1935). Последующие за «Спасенными» драмы не сходят со сцен лучших английских и зарубежных театров. Сейчас Э. Бонд выступает и как режиссер Национального театра, постановщик собственных пьес.

Н. А. Зинкевич

Указатель имен

- Абель** Къель (1901—1961), датский драматург, создатель философско-символической драмы — 333
- Алкивиад** (ок. 450—404 до н. э.), афинский полководец и политический деятель — 176
- Альваро** Коррадо (1895—1956), итальянский писатель, автор психологических романов — 197, 208
- Андерсен** Ханс Кристиан (1805—1875), датский писатель — 424, 425, 452, 453
- Андлер** Шарль (1866—1933), французский социолог, историк философии — 93
- Антоний Великий** (ок. 250—356), католический святой, основатель христианского монашества, египетский пустынник — 248
- Антуан** Андре (1858—1943), французский режиссер, актер, теоретик театра, приверженец натуралистической эстетики — 123, 331
- Аполлинер** Гийом (*наст. имя* Вильгельм Аполлинарий Костровицкий, 1880—1918), французский поэт, критик — 54—56, 124, 322
- Апулей** (ок. 124—?), древнеримский писатель, софист — 220
- Арагон** Лун (1897—1982), французский писатель и общественный деятель — 14, 16, 50, 56, 59, 67, 109, 247
- Арбазино** Альберто (р. 1930), итальянский журналист и литературный критик — 200
- Аретино** Пьетро (1492—1556), итальянский писатель, публицист — 181
- Ариосто** Лудовико (1474—1533), итальянский поэт эпохи Возрождения — 181
- Аристотель** (384—322 до н. э.), древнегреческий философ и ученый-энциклопедист — 224, 339, 458, 483
- Аристофан** (ок. 445—ок. 385 до н. э.), древнегреческий драматург, «отец комедии» — 403, 503
- Арним** Людвиг Ахим фон (1781—1831), немецкий писатель-романтик — 312
- Арп** Ганс (1887—1966, с 1933 г. Жан), немецко-французский скульптор, художник-абстракционист, поэт; один из зачинателей дадаизма, впоследствии приверженец сюрреализма — 247, 318, 398
- Арто** Антонен (1896—1948), французский поэт, актер, режиссер, теоретик «театра жестокости»; в сер. 20-х гг. примыкал к сюрреалистам — 50
- Асанья** Мануэль (1880—1940), испанский политический деятель и литератор — 109
- Баггесен** Йенс (1764—1826), датский поэт-классицист и философ-просветитель — 453
- Баль** Хуго (1886—1927), немецкий писатель, художник и режиссер — 318, 397
- Бальбо** Итало (1896—1940), итальянский маршал авиации и политический деятель — 29
- Бальдини** Антонио (1889—1962), итальянский писатель, сотрудник журналов «Ла Воце» и «Ла Ронда» — 202
- Бальзак** Оноре де (1799—1850), французский писатель — 25, 83, 114, 122, 132, 197, 225, 284, 353, 363, 502
- Барбюс** Анри (1873—1935), французский писатель и общественный деятель — 5, 8, 13
- Барилли** Ренато (р. 1935), итальянский публицист, литературный критик — 225
- Барнай** Людвиг (1842—1924), немецкий актер и театральный деятель — 25
- Барнум** Финеас Тейлор (1810—1891), американский антрепренер — 78
- Баронесса Орцы** (*наст. имя* Эмма Монтегю Барстов, 1865—1947), английская писательница — 197
- Бароха-и-Несси** Пио (1872—1956), испанский писатель, один из основоположников современной прозы — 284, 285

- Баррес** Морис (1862—1923), французский писатель, проповедник индивидуализма и национализма—44, 108
- Барон Жак** (1905—1976), французский поэт, дадаист, затем сюрреалист—50, 56
- Барон Шарль**, брат Жака Барона—50
- Барт Джон Симмонс** (р. 1930), американский писатель, представитель школы «черного юмора»—225, 228, 229
- Барт Ролан** (1915—1980), французский литературовед, глава французской «новой критики»—12, 217
- Бартолини Луиджи** (1892—1963), итальянский художник, журналист, писатель—205
- Бассани Джорджо** (р. 1916), итальянский писатель—225
- Бах Иоганн Себастьян** (1685—1750), немецкий композитор, органист—84, 267
- Бахтин Михаил Михайлович** (1895—1975), советский литературовед, теоретик искусства—220
- Беарн Пьер** (*наст. имя* Луи Габриель Бенар, р. 1902), французский писатель, критик—156
- Беген Альбер** (1901—1957), швейцарский литературовед—217
- Бейтс Ралф** (р. 1899), английский писатель—504
- Беккер Густаво Адольфо** (*наст. имя* Домингес Бастида, 1836—1870), испанский писатель, представитель позднего романтизма—268
- Беккет Сэмюэл** (р. 1906), ирландский драматург, романист, один из основоположников «драмы абсурда»—16, 115, 118, 191, 192, 219, 462, 463, 505
- Бёлль Генрих** (1917—1985), немецкий (ФРГ) писатель, публицист—9
- Бембо Пьетро** (1470—1547), итальянский писатель, теоретик искусства Возрождения—181
- Бенн Готфрид** (1886—1956), немецкий (ФРГ) писатель-экспрессионист и теоретик модернизма—9, 323—325
- Беннетт Арнолд** (1867—1931), английский писатель, критик, автор бытописательских романов—471, 472
- Беньямин Вальтер** (1892—1944), немецкий философ, социолог, критик—221
- Бербериян Кэти**, современная американская оперная певица, актриса, композитор—227
- Бергман Ингмар** (р. 1918), шведский драматург и режиссер—509, 510
- Бергман Яльмар** (1883—1931), шведский романист, драматург—422
- Бергсон Анри** (1859—1941), французский философ-идеалист, представитель интуитивизма и философии жизни—7, 104
- Бёрк Эдмунд** (1729—1797), английский политический деятель и публицист—363
- Бернанос Жорж** (1888—1948), французский католический писатель, публицист—111
- Бернар Жан Жак** (1888—1972), французский драматург—100
- Бернар Тристан** (*наст. имя* Поль, 1866—1947), французский драматург—108
- Бернардино Сиенский святой** (1380—1444), итальянский католический проповедник, францисканец—181
- Бернштейн Анри** (1876—1953), французский драматург, представитель натурализма—111
- Бертран Алонзисус** (*наст. имя* Луи Жак Наполеон, 1807—1841), французский поэт-романтик, один из родоначальников жанра стихотворения в прозе—57
- Бетховен Людвиг ван** (1770—1827), немецкий композитор—164, 388.
- Бехер Иоганнес Роберт** (1891—1958), немецкий писатель, критик, теоретик и основоположник немецкой литературы социалистического реализма, государственный деятель ГДР—9, 10, 16, 314, 323—325
- Биджаретти Либерио** (р. 1906), итальянский писатель—17
- Бласс Эрнст** (1890—1939), немецкий писатель-экспрессионист—315
- Блейк Уильям** (1757—1827), английский поэт и художник, предшественник английских романтиков—432, 442
- Бликер Стин Стинсен** (1782—1848), датский писатель, родоначальник жанра новеллы в датской литературе—453
- Бликсен Финекке Карен** (1885—1962), датская писательница, журналистка—450
- Блок Жан Ришар** (1884—1947), французский писатель и общественный деятель—13, 109
- Блум Клер** (р. 1931), английская актриса—506, 510
- Блюм Леон** (1872—1950), французский политический и государственный деятель, в кон. 80-х—нач. 90-х гг. те-

- атральный и литературный критик — 108, 109
- Бо Карло** (р. 1911), итальянский критик и литературовед — 198
- Боас Франц** (1858—1942), американский этнолог и языковед — 147
- Бодлер Шарль** (1821—1867), французский поэт, один из родоначальников модернистской поэзии — 49, 57, 64, 287, 296, 297, 437
- Боккаччо Джованни** (1313—1375), итальянский писатель, один из родоначальников литературы эпохи Возрождения — 181, 312
- Бомарше Пьер Огюстен Карон де** (1732—1799), французский драматург эпохи Просвещения — 350
- Бомпьяни Валентино** (р. 1898), итальянский издатель, комедиограф — 194—214
- Бонди Руджеро** (1826—1895), итальянский историк, политический деятель, один из основателей либеральной партии, участник движения за объединение Италии — 207
- Бонтемпелли Массимо** (1878—1960), итальянский писатель, критик, теоретик «новечентизма» — 6, 11
- Бор Нильс Хенрик Давид** (1885—1962), датский физик, один из создателей современной физики — 7, 338, 443
- Борген Юхан** (1902—1979), норвежский писатель-реалист, журналист — 460
- Борджа**, знатный род испанского происхождения, игравший значительную роль в XV—нач. XVI в. в Италии — 236
- Борджезе Джузеппе Антонио** (1882—1952), итальянский писатель и литературовед — 207
- Бордига Амадео** (1889—1970), итальянский политический деятель — 168
- Борхес Хорхе Луис** (р. 1899), аргентинский писатель, критик, один из лидеров ультраизма — 191, 225, 228
- Бозций Аниций Манлий Северин** (ок. 480—524), римский философ и государственный деятель — 220
- Брак Жорж** (1882—1963), французский живописец, график, скульптор, один из создателей кубизма — 58, 68, 228
- Брам Отто** (1856—1912), немецкий режиссер, критик, театральный деятель, основоположник немецкого сценического натурализма — 331, 333
- Бранкузи Константин** (1876—1957) французский скульптор-авангардист — 247
- Брейгель Старший**, или «Мужицкий», Питер (между 1525 и 1430—1569), нидерландский живописец и рисовальщик — 122, 344
- Бретон Андре** (1896—1966), французский писатель, теоретик и один из основоположников сюрреализма — 5, 8, 13, 15, 56, 66, 247
- Брехт Бертольд** (1898—1956), немецкий драматург, поэт, прозаик, режиссер, теоретик искусства, представитель социалистического реализма — 411
- Бриан Аристид** (1862—1932), французский государственный деятель, дипломат, журналист — 108
- Брох Герман** (1886—1951), австрийский писатель — 5
- Брукнер Антон** (1824—1896), австрийский композитор-неоромантик — 222
- Буаффар Жак Андре**, участник движения сюрреалистов в 20-е гг. — 50, 56
- Бубер Мартин** (Мардохай; 1878—1965), еврейский религиозный философ и писатель, близкий к экзистенциализму — 313
- Будда** (Сиддхартха Гаутама, 623—544 до н. э.), основоположник буддизма — 208, 317
- Булез Пьер** (р. 1925), французский композитор, дирижер, пианист, представитель авангардизма — 506
- Буш Эрнст** (1900—1980), немецкий (ГДР) певец, актер, общественный деятель — 342
- Бьёрлинг Гуннар** (1887—1960), шведско-финский поэт — 420
- Бьёрнсон Бьёрнстjerne** (1832—1910), норвежский писатель, борец за национальную независимость Норвегии — 452, 464
- Бютор Мишель** (р. 1926), французский писатель, представитель «нового романа» — 463
- Бюхнер Георг** (1813—1837), немецкий революционно-демократический писатель и политический деятель — 312
- Вагнер Рихард** (1813—1883), немецкий композитор, дирижер и музыкальный критик — 164
- Вайгель Елена** (1900—1971), немецкая актриса (ГДР) — 342
- Вакез Луи Анри** (1860—1936), французский врач-кардиолог — 108
- Валери Поль** (1871—1945), французский поэт, теоретик искусства — 22, 42, 83, 106, 283

Вальзер Роберт (1878—1956), швейцарский писатель — 313

Ван Гог Винсент (1853—1890), голландский живописец-постимпрессионист — 461

Варано Альфонсо (1705—1788), итальянский поэт — 181

Бахтангов Евгений Багратионович (1883—1922), советский режиссер, актер, театральный деятель — 331, 342, 343

Ваше Жак (1896—1919), французский писатель, теоретик авангардизма — 57

Веберн Антон (1883—1945), австрийский композитор, педагог и дирижер, представитель новой венской школы — 223

Ведекинд Франк (1864—1918), немецкий драматург, предшественник экспрессионизма — 260, 315, 378, 385

Веласкес (Родригес де Сильва Веласкес) Диего (1599—1660), испанский живописец — 487

Вергилий Марон Публий (70—19 до н. э.), римский поэт — 499

Вересаев Викентий Викентьевич (наст. фам. Смидович, 1867—1945), русский советский писатель — 79

Вермеер Дельфтский Ян (1632—1675), голландский живописец — 247

Верфель Франц (1890—1945), австрийский писатель, один из зачинателей экспрессионизма — 314, 315

Вивель Оле (р. 1921), датский поэт, критик — 439

Вийон Франсуа (1431 или 1432—?), французский поэт — 49

Вико Джамбаттиста (1668—1744), итальянский философ-просветитель — 168

Вильдрак Шарль (наст. имя Шарль Мессаже, 1882—1971), французский писатель — 109

Витрак Роже (1901—1952), французский поэт, драматург, в первой половине 20-х гг. участник движения сюрреалистов — 50, 57, 58, 67

Витторици Элио (1908—1966), итальянский писатель-антифашист, журналист, оказал влияние на развитие неореализма в итальянской литературе — 197, 206

Вольпони Паоло (р. 1924), итальянский писатель, создатель психоаналитического романа — 198, 199

Вольтер (наст. имя Франсуа Мари Аруэ, 1694—1778), французский писа-

тель и философ-просветитель, историк — 83, 107, 164, 170, 234

Вольфенштайн Альфред (1883—1945), немецкий писатель-экспрессионист — 315

Вордсворт Уильям (1770—1850), английский поэт-романтик, представитель «озерной школы» — 235

Вулф Вирджиния (1882—1941), английская писательница и литературный критик, близка литературе «потока сознания» — 10

Габре (наст. имя Аурелио Чимати, 1888—1945), итальянский актер и певец кафешантанов — 209

Гадда Карло Эмилио (1893—1973), итальянский писатель и журналист, близок к сюрреализму и экспрессионизму — 191, 192

Галилей Галилео (1564—1642), итальянский ученый, один из основателей точного естествознания — 221

Гальдос — см. Перес Гальдос

Гамелен Морис Гюстав (1872—1958), французский генерал — 121

Гамсун Кнут (наст. фам. Педерсен, 1859—1952), норвежский писатель — 54, 312, 363

Гарджуро Роберто (1876—1949), итальянский литературный критик — 202

Гаркнесс Маргарет, английская писательница, в 80-е гг. XIX в. примыкала к социалистическому движению — 502

Гарфиас Педро (р. 1894), андалузский поэт-ультраист — 237

Гауптман Герхард (1862—1946), немецкий писатель, глава немецкого натурализма — 36, 333

Гаш Себастьян (1897—1980), каталонский художник, критик, искусствовед, теоретик каталонского авангардизма — 247

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831), немецкий философ-идеалист, создатель систематической теории диалектики — 80, 242, 324, 325, 339

Геенно Марсель Жан (1890—1978), французский писатель, журналист, литературовед — 79

Гейзенберг (Хайзенберг) Вернер (1901—1976), немецкий (ФРГ) физик-теоретик, один из создателей квантовой механики — 404

Гейм Георг (1887—1912), немецкий поэт-экспрессионист — 314

Гейне Генрих (1797—1856), немецкий поэт, публицист, критик—346

Гельдерлин Иоганн Христиан Фридрих (1770—1843), немецкий поэт-романтик—312

Генц Фридрих фон (1764—1832), прусско-австрийский публицист и государственный деятель—363

Георге Стефан (1868—1933), немецкий поэт-символист—302, 303

Гервег (Хервег) Георг (1817—1875), немецкий революционно-демократический поэт, публицист—346

Герра Жункейру Абилиу Мануэл ди (1850—1923), португальский поэт, примыкал к реалистической школе—231

Гессе (Хессе) Герман (1877—1962), швейцарский писатель—219

Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832), немецкий поэт и мыслитель—36, 87, 310, 312, 317, 345, 356, 360—362, 382—386, 404

Гийу Луи (р. 1899), французский писатель—284

Гильвик (Гийевик) Эжен (р. 1907), французский поэт—151

Гимера Анхель (1849—1924), каталонский поэт, драматург—246

Гиссинг Джордж Роберт (1857—1903), английский писатель-натуралист, литературный критик—95

Гитлер Адольф (*наст. фам.* Шикльгрюбер, 1889—1945)—23, 109, 326, 351, 354, 363, 364, 450

Гладстон Уильям Юарт (1809—1898), английский государственный деятель, лидер Либеральной партии с 1868 г.—363

Глаузер Фридрих (1896—1938), швейцарский писатель, участвовал в движении дадаистов—318

Глез Альбер (1881—1953), французский художник-кубист—238

Гоббс Томас (1588—1679), английский философ, представитель механистического материализма—325

Гобетти Пьеро (1901—1926), итальянский литературный критик, публицист, историк, антифашист—194

Гоген Поль (1848—1903), французский живописец, один из лидеров постимпрессионизма, близкий к символизму и модернизму—312

Гоголь Николай Васильевич (1809—1852), русский писатель, глава натуральной школы—312

Гойтисоло (Гойтисоло-Гай) Хуан (р. 1931), испанский писатель-реалист, вождь «молодого поколения» испанской литературы—9, 14

Гойя Франсиско Хосе де (1746—1828), испанский живописец, гравёр—487

Гольц Иван (*наст. имя* Исаак Ланг, 1891—1950), писатель, представитель европейского модернизма, писал на немецком, французском и английском языках—8, 11

Голсуорси Джон (1867—1933), английский писатель, представитель критического реализма—8, 471, 472

Гомер, древнегреческий эпический поэт—132, 136, 163, 175, 227, 236, 253, 353, 355, 380, 420, 477, 479, 499

Гомес де ла Серна Рамон (1891—1963), испанский писатель, публицист, представитель испанского авангардизма—282, 284

Гомрингер Ойген (р. 1925), швейцарский писатель, представитель конкретной поэзии—398

Гонгора-и-Арготе Луис де (1561—1627), испанский поэт, родоначальник испанского поэтического барокко—276

Гонкур Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870), французские писатели-натуралисты, братья—6

Горький Максим (*наст. имя* Алексей Максимович Пешков, 1868—1936), русский советский писатель, общественный деятель, основоположник литературы социалистического реализма—16, 20, 26, 108, 326, 328, 333, 350

Гофмансталь Гуго фон (1874—1929), австрийский писатель, представитель неоромантизма и символизма—217

Гоцци Гаспаро (1713—1786), итальянский поэт, критик, один из зачинателей итальянской журналистики—200

Грандмонтань Франсиско (1866—1936), испанский писатель—230

Грасс Гюнтер (р. 1927), немецкий писатель (Зап. Берлин), член «Группы 47»—225

Греймас Альжирдас Жюльен (р. 1917), французский языковед, семиотик, исследователь культуры—136

Грёнбек Вильгельм Петер (1873—1948), датский религиозный философ, историк, предшественник датских модернистов—447

Григ Нурдаль (1902—1943), норвежский писатель, антифашист, зачина-

- тель социалистического реализма в норвежской литературе — 333, 453
- Грис* Хуан (наст. имя Хосе Викторiano Гонсалес, 1887—1927), испанский художник-кубист — 228, 247, 248
- Грифи* Альберто, современный итальянский кинорежиссер, работающий в технике видеозаписи — 226
- Гросс* Георг (наст. имя Георг Эренфрид, 1893—1959), немецко-американский график, живописец, участвовал в движении дадаистов, затем экспрессионистов — 318, 335
- Грюневальд* — см. Нитхардт Матис
- Гульельми* Анджелио (р. 1929), итальянский литературный критик-неоавангардист, член «Группы 63» — 7
- Гумбольдт* Вильгельм фон (1767—1835), немецкий филолог, философ, языковед и государственный деятель, представитель немецкого классического гуманизма — 75
- Гуссерль* Эдмунд (1859—1938), немецкий философ-идеалист, основатель феноменологии — 189
- Гутьеррес* Эдуардо (1853—1890), аргентинский писатель, журналист — 231
- Гюго* Виктор Мари (1802—1885), французский писатель — 57, 83, 124, 127, 235, 363, 364
- Давид* Андре (р. 1899), французский писатель и литературный критик — 111
- Даладьё* Эдуар (1884—1970), французский государственный и политический деятель — 109
- Д'Аламбер* Жан Лерон (1717—1783), французский математик, механик, философ-просветитель — 170
- Дали* Сальвадор (р. 1904), испанский живописец, ведущий представитель сюрреализма — 7, 9, 247, 255
- Д'Аннунцио* Габриеле (1863—1938), итальянский писатель, политический деятель, идеолог итальянского империализма — 197, 207, 236
- Данте* Алигьери (1265—1321), итальянский поэт, создатель итальянского литературного языка — 57, 134, 146, 150, 181, 233, 253, 256, 312, 345, 439, 480, 481, 503
- Дарвин* Чарлз Роберт (1809—1882), английский естествоиспытатель, создатель материалистической теории эволюции органического мира — 32
- Дебenedетти* Джакомо (1901—1967), итальянский литературовед, критик — 206, 212
- Дёблин* Альфред (1878—1957), немецкий писатель-экспрессионист — 313, 326
- Деборд-Вальмор* Марселина (наст. имя Марселина Фелисите Жозефина Деборд, 1786—1859), французская поэтесса, примыкала к романтизму — 57
- Дебюсси* Клод (1862—1918), французский композитор, основоположник музыкального импрессионизма — 260
- Декарт* Рене (1596—1650), французский философ и математик, представитель классического рационализма — 104
- Де Кирико* Джорджо (1888—1978), итальянский живописец, один из зачинателей сюрреализма — 54, 58, 247
- Де'Конти* Джусто (ум. 1449), итальянский поэт-петраркист — 181
- Де Костер* Шарль (1827—1879), бельгийский писатель, зачинатель реализма в бельгийской литературе — 312
- Делеклюз* Этьен Жан (1781—1863), французский литературный критик, писатель, художник — 134, 150
- Делоне-Терк* Соня (1885—1979), французская художница, одна из первых абстракционистов — 250
- Делтей* Жозеф (1894—1978), французский писатель, участвовал в движении дадаистов, затем сюрреалистов — 50, 57, 58
- Демольдер* Эжен (1862—1919), бельгийский писатель, критик — 312
- Дерен* Андре (1880—1954), французский художник, один из зачинателей фовизма — 58
- Де Робертис* Джузеппе (1888—1963), итальянский литературный критик — 202
- Деррида* Жак (р. 1930), французский философ, близкий к структурализму — 147
- Де Санктис* Франческо (1817—1883), итальянский историк литературы, критик и общественный деятель, участник Рисорджименто — 170
- Деснос* Робер (1900—1945), французский поэт, в 20-е гг. участвовал в движении сюрреалистов — 50, 51, 53, 57, 59, 66, 247
- Дефо* Даниель (ок. 1660—1731), английский писатель, политический деятель, основоположник английского реалистического романа — 225
- Джеймс* Генри (1843—1916), американ-

- ский писатель, автор социально-психологических романов—217
- Джойс Джеймс* (1882—1941), ирландский писатель, представитель модернизма, основоположник литературы «потока сознания»—7, 16, 122, 139, 188, 189, 192, 228, 379—380, 383, 388, 398, 462, 473, 494, 500, 514
- Джотто* ди Бондоне (1266 или 1267—1337), итальянский живописец, представитель Проторенессанса—253
- Джудичи Джованни* (р. 1924), итальянский поэт, переводчик—196
- Дзаваттини* Чезаре (р. 1902), итальянский писатель, журналист, сценарист, теоретик кино, представитель неореализма—202
- Дидро* Дени (1713—1784), французский философ-материалист, идейный вождь энциклопедистов, писатель, теоретик искусства—130, 131, 170, 335
- Диккенс* Чарлз (1812—1870), английский писатель—25, 83, 235, 353, 488, 499
- Ди Лампедуза* Джузеппе Томази (1896—1957), итальянский писатель—225
- Димитров* Георги (1882—1949), деятель болгарского и международного коммунистического движения—326
- Диоген Аполлонийский* (2-я пол. V в. до н. э.), древнегреческий естествоиспытатель и натурфилософ—461
- Доде* Альфонс (1840—1897), французский писатель—83
- Додерер* Хаймито фон (1896—1966), австрийский писатель—9
- Дойблер* Теодор (1876—1934), немецкий писатель-экспрессионист—314
- Домье* Оноре (1808—1879), французский график, живописец, скульптор, представитель критического реализма—487
- Д'Орс-и-Ровира* Эухенио (1882—1954), испанский писатель, критик, теоретик искусства—282
- Дос Пассос* Джон (1896—1970), американский писатель, в 20-е гг. представитель литературы «потерянного поколения»—462, 504
- Досси* Карло (*наст. имя* Альберто Пизани Досси, 1849—1910), итальянский писатель—222
- Достоевский* Федор Михайлович (1821—1881), русский писатель—15, 43, 77, 114, 266, 363, 390, 402, 462
- Драйзер* Теодор (1871—1945), американский писатель—509
- Дэй Льюис* Сесил (1904—1972), английский поэт, представитель «оксфордской школы»—494, 496
- Дюамель* Жорж (1884—1966), французский писатель, примыкал к унаимизму—110
- Дюгем* Пьер Морис Мари (1861—1916), французский физик, философ и историк науки, сторонник конвенционализма—93
- Дюкас* Изидор—см. Лотреамон
- Дюма Александр* (Д.-отец, 1802—1870), французский писатель—56, 177, 490
- Дюпон* Эвальд Андреас (1891—1956), немецкий кинорежиссер и сценарист—255
- Дюркгейм* Эмиль (1858—1917), французский социолог-позитивист, основатель французской социологической школы—108
- Дюрренматт* Фридрих (р. 1921), швейцарский писатель—413
- Дюшан* Марсель (1887—1968), французский художник-кубист, впоследствии один из зачинателей дадаизма и сюрреализма—7, 50, 58
- Жакоб* Макс (1876—1944), французский писатель и художник—322
- Жан Поль* (*наст. имя* Иоганн Пауль Фридрих Рихтер, 1763—1825), немецкий писатель—402
- Жарри* Альфред (1873—1907), французский писатель, один из предшественников модернизма—57, 73
- Жерар* Франсис (р. 1903), французский поэт, в 20-е гг. участник движения сюрреалистов—50, 57
- Жеффруа* Гюстав (1855—1926), французский писатель, журналист, критик, теоретик искусства—108
- Жиакотти* Альберто (1901—1966), швейцарский художник, скульптор, близкий к экспрессионизму—461
- Жид* Андре (1869—1951), французский писатель—96
- Жид* Шарль (1847—1932), французский экономист—108
- Жионо* Жан (1895—1970), французский писатель—111
- Жироду* Жан (1882—1944), французский романист и драматург—110, 283, 284
- Жорес* Жан (1859—1914), французский политический деятель, руководитель Французской социалистической партии, основатель газеты «Юманите»—108

Журден Франсис (1876—1958), французский писатель, антифашист, художественный критик — 108

Зенон Элейский (490—430 до н. э.), древнегреческий философ, известный своими парадоксами, представитель элейской школы — 461

Золя Эмиль (1840—1902), французский писатель, теоретик и глава натуралистического направления в литературе — 13, 73, 74, 77, 83, 122, 186, 197, 235, 284, 291, 292, 314, 316, 350, 419, 500

Ибсен Генрик (1828—1906), норвежский драматург — 177, 233, 238, 333, 464, 509

Иглесиас Фигероа Фернандо (р. 1896), испанский поэт, журналист — 237

Иллеш Бела (1895—1974), венгерский писатель и общественный деятель — 85

Инверницио Каролина (1858—1916), итальянская писательница — 224

Инкорогато Луиджи (1920—1967), итальянский писатель — 206

Инуа Альберто (1885—1963), испанский писатель — 284

Ионеско Эжен (р. 1912), французский драматург, один из родоначальников «театра абсурда» — 409

Йесснер Леопольд (1878—1945), немецкий режиссер и театральный деятель, пропагандист экспрессионизма в немецком театре — 331, 332

Йорн Асгер (1914—1973), датский художник-примитивист — 461

Кайзер Георг (1878—1945), немецкий драматург-экспрессионист — 315, 333

Кайо Жозеф (1863—1944), французский политический деятель — 20—22

Кайуа Роже (р. 1913), французский писатель-эссеист — 111

Калоджеро Лоренцо (1910—1961), итальянский поэт — 206

Каммингс Эдуард Эстлин (1894—1962), американский поэт, лирик-урбанист, тяготевший к футуризму — 398

Камю Альбер (1913—1960), французский философ, близкий к экзистенциализму, писатель, публицист — 6, 7, 92—107, 463

Кант Иммануил (1724—1804), немец-

кий философ и ученый, родоначальник немецкой классической философии — 72, 97, 383

Капрони Джорджо (р. 1912), итальянский писатель, литературный критик — 202

Караваджо Микеланджело да (наст. фам. Меризи, 1573—1610), итальянский живописец, основоположник реалистического направления в европейской живописи XVII в. — 485

Кардарелли Винченцо (наст. имя Назарено Кальдарелли, 1887—1959), итальянский писатель, критик — 199, 202

Карлейль Томас (1795—1881), английский публицист, историк, философ — 56, 235

Карно Никола Леонар Сади (1796—1832), французский физик и инженер, один из основателей термодинамики — 263

Карриэ Жан, участник движения сюрреалистов — 50, 57

Кассола Карло (р. 1917), итальянский писатель-антифашист — 225

Кассу Жан (р. 1897), французский писатель — 109

Кастильоне Бальдассарре (1478—1529), итальянский писатель — 220

Кастро Эуженио де (1869—1944), португальский поэт-символист — 235

Каутский Карл (1854—1938), один из лидеров и теоретиков германской социал-демократии и II Интернационала — 503

Каутская Минна (1837—1912), немецкая писательница — 503

Кафка Франц (1883—1924), австрийский писатель, близкий к экспрессионистам — 7, 101, 313, 390, 462

Кейдж Джон (р. 1912), американский композитор, пианист, дирижер, музыковед, представитель авангардизма — 228

Кейнс Джон Мейнард (1883—1946), английский экономист и публицист, основоположник кейнсианства — 215

Кейроль Жан (р. 1910), французский писатель — 139

Кёрнер Кристиан Готфрид (1756—1831), немецкий юрист, писатель — 402

Кинго Томас (1634—1703), датский поэт — 439

Кинк Ханс (1865—1926), норвежский писатель, мастер-стилист — 464

- Кинтана** Мануэль Хосе (1772—1857), испанский писатель-просветитель, общественный деятель — 285
- Киплинг** Джозеф Редьярд (1865—1936), английский писатель — 233
- Кирк** Ханс (1898—1962), датский прозаик, публицист, критик, представитель социалистической литературы — 16
- Китон** Бестер (1896—1966), американский комический актер и кинорежиссер — 255
- Китс** Джон (1795—1821), английский поэт-романтик — 481
- Клауссен** Софус Нильс Кристен (1865—1931), датский поэт, журналист, художник — 451, 452
- Клее** Пауль (1879—1940), швейцарский живописец, график, в 20-е гг. близкий к экспрессионистам — 58, 461
- Клейст** Генрих фон (1777—1811), немецкий писатель-романтик — 315, 372, 390, 394
- Клемперер** Отто (1885—1973), немецкий дирижер, композитор — 222
- Клеер** Анри (р. 1889), французский литературный критик, историк литературы — 113
- Кнуд I Великий** (ок. 995—1035), король Дании с 1018 г., Англии с 1016 г., Норвегии с 1028 г. — 450
- Кнудсен** Эрик (р. 1922), датский поэт — 430
- Кокто** Жан (1889—1963), французский поэт, драматург, эссеист, художник, теоретик театра, режиссер; в 20-е гг. участник движения дадаистов и футуристов — 239, 247
- Колдуэлл** Эрскин (р. 1903), американский писатель — 504
- Колумб** Христофор (1451—1506), мореплаватель, по происхождению генуэзец — 42
- Комб** Эмиль (1835—1921), французский политический деятель радикального направления — 108
- Кондильяк** (Кондийак) Этьен Бонно де (1715—1780), французский философ-просветитель, сенсуалист, один из основоположников ассоцианизма в психологии — 235
- Коннолли** Сирил (р. 1903), английский писатель, критик, журналист — 222
- Конрад** Джозеф (*наст. имя* Юзеф Теодор Конрад Коженёвский, 1857—1924), английский писатель-неоромантик — 217, 471
- Констан де Ребек** Бенжамен Анри (1767—1830), французский писатель-романтик, публицист, политический деятель — 57
- Конфуций** (Кун-цзы, ок. 551—479 до н. э.), древнекитайский философ, основатель конфуцианства — 208
- Корнфельд** Пауль (1889—1942), немецкий писатель-экспрессионист — 315
- Корнфорд** Джон (1915—1937), английский поэт, публицист — 15
- Коро** Камиль (1796—1875), французский живописец — 233
- Костабили** Франко (1924—1965), итальянский поэт — 206
- Кревели** Рене (1900—1935), французский поэт-сюрреалист — 57
- Креттен де Труа** (ок. 1130—ок. 1191), французский поэт, представитель жанра рыцарского романа — 310
- Кристensen** Оге Том (1893—1974), датский писатель, критик, представитель «потерянного поколения» в датской литературе — 449
- Кристи** Эрлинг (р. 1928), норвежский поэт, эссеист — 459
- Критобул**, греческий мыслитель и политический деятель — 175
- Кроче** Бенедетто (1866—1952), итальянский философ-идеалист, историк, литературовед, критик, публицист, политический деятель, представитель неогегельянства — 201, 202, 207, 283
- Круусе** Йенс (р. 1908), датский литературный критик — 438, 439
- Крэг** (Крейг) Генри Эдуард Гордон (1872—1966), английский режиссер, театральный художник и теоретик театра, приверженец условного символического театра — 331
- Ксиргу** Маргарита (1888—1969), испанская актриса и театральный режиссер — 259
- Куртelin** Жорж (*наст. фам.* Муано, 1858—1929), французский писатель — 107
- Кьеркегор** (Киркегор) Сёрен (1813—1855), датский теолог, философ-идеалист, писатель, предшественник экзистенциализма — 93, 101, 144
- Кюизен** Ж. К. Р. (1777—1845), французский литератор — 50
- Кюри** Пьер (1859—1906), французский физик, один из создателей учения о радиоактивности — 72
- Лабииш** Эжен Марен (1815—1888), французский комедиограф — 177

- Лабрюйер Жан де* (1645—1696), французский писатель, мастер афористической публицистики — 194, 200
- Лагерквист Пер Фабиан* (1891—1974), шведский писатель — 333, 415, 422, 458, 459
- Лагерлёф Сельма* (1858—1940), шведская писательница — 357
- Ланг Фриц* (1890—1976), немецкий кинорежиссер (ФРГ) — 250
- Лангдон Гарри* (1884—1944), американский комедийный актер — 255
- Ландольфи Томмазо* (р. 1908), итальянский писатель, переводчик — 196, 210—212
- Ларбо Валери (псевд. А. О. Барнабус, 1881—1957)*, французский писатель, испытал влияние поэтов-парнасцев и символистов — 197
- Ларра, Ларра-и-Санчес де Кастро Марьяно Хосе де* (1809—1837), испанский писатель-романтик, критик, публицист-сатирик — 285, 288
- Ласкер-Шюлер Эльза* (1876—1945), немецкая поэтесса-экспрессионист — 314
- Лассаль Фердинанд* (1825—1864), немецкий публицист, философ, критик — 329, 501
- Лафонтен Жан де* (1621—1695), французский поэт, баснописец — 235
- Леблан Морис* (1864—1941), французский писатель, автор детективных и приключенческих романов — 197
- Легисамон Мартиньяно* (1858—1935), аргентинский писатель — 230, 231, 233, 235, 236
- Лейбниц Готфрид Вильгельм* (1646—1716), немецкий философ-идеалист, математик, физик, языковед — 382
- Ле Корбюзье Шарль Эдуар (наст. фам. Жаннере, 1887—1965)*, французский архитектор, теоретик архитектуры — 247, 249, 255
- Ленин (Ульянов) Владимир Ильич* (1870—1924) — 4, 30, 32, 87, 126, 452, 496
- Леннон Джон* (1940—1980), английский поэт, композитор, певец — 505
- Леметр Жюль Франсуа Эли* (1853—1914), французский писатель, литературный и театральный критик, мастер субъективно-импрессионистической критики — 235
- Леонардо да Винчи* (1452—1519), итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый, инженер эпохи Высокого Возрождения — 150
- Леоне Энрико* (ум. после 1931), итальянский политический и профсоюзный деятель, экономист — 168
- Леопарди Джакомо* (1798—1837), итальянский поэт-романтик — 181, 212, 213
- Лёрке Оскар* (1884—1941), немецкий поэт-экспрессионист, мастер пейзажной лирики — 315
- Лессинг Готхольд Эфраим* (1729—1781), немецкий драматург, теоретик искусства, литературный критик эпохи Просвещения — 335, 365
- Лиала (наст. имя Амалия Негретти Камбьязи, р. 1902)*, итальянская писательница — 228
- Ливис Фрэнк Реймонд* (р. 1895), английский литературовед, близкий к «новым критикам» — 388
- Лимбур Жорж* (1900—1970), французский писатель-сюрреалист — 50, 57
- Липшиц Жак* (1891—1973), французский скульптор-кубист — 247
- Листа-и-Арагон Альберто Родригес де* (1775—1848), испанский поэт — 285
- Литтре Эмиль* (1801—1881), французский философ-позитивист, лексикограф, создатель толкового словаря французского языка — 215
- Лоренс Дейвид Герберт* (1885—1930), английский писатель — 496
- Лотреамон, граф де (наст. имя Изидор Дюкас, 1846—1870)*, французский поэт, предтеча сюрреализма во Франции — 57, 66, 242
- Лукач Дьёрдь* (1885—1971), венгерский философ, литературовед, эстетик — 328
- Лукиан* (ок. 120—ок. 190), древнегреческий писатель-сатирик — 220
- Лундквист Артур* (р. 1906), шведский писатель и общественный деятель — 9
- Льюис Мэтью Грегори* (1775—1818), английский романист, поэт, представитель «готического романа» — 48
- Людвиг Эмиль* (1881—1948), немецкий журналист, писатель, автор романов-биографий — 26
- Людовик XVI* (1754—1793), французский король в 1774—1792 гг. — 350
- Лютер Мартин* (1483—1546), деятель Реформации в Германии, основатель лютеранства — 266
- Ля Кур Поль* (1902—1956), датский поэт-классик — 434, 438, 444, 445

- Магдебургская Метхильда* (ок. 1207 или 1210—ок. 1282 или 1283), немецкая писательница-мистик—310
- Магомед* (Мухаммед, ок. 570—632), основоположник ислама—208
- Мазаччо (настция)* Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассай, 1401—1428), итальянский живописец флорентийской школы, один из основоположников реалистического искусства Возрождения—182
- Майер* Юлиус Роберт (1814—1878), немецкий естествоиспытатель, врач—370
- Маккарти* Джозеф Реймонд (1908—1957), политический деятель США, глава «маккартизма»—451
- Макробий* Амбросий Феодосий, латинский писатель V в.—220
- Малер* Густав (1860—1911), австрийский композитор, дирижер, оперный режиссер—219, 222, 223
- Малкин* Жорж (1898—1970), французский художник, в 20-е гг. участник движения сюрреалистов—50, 57
- Малларме* Стефан (1842—1898), французский поэт-символист—57, 256, 297
- Мальро* Андре (1901—1976), французский писатель, искусствовед, политический деятель—83, 132, 504
- Мальтус* Томас Роберт (1766—1834), английский экономист, основоположник мальтузианства—33
- Ман Рей* (1890—1976), американский художник, фотограф, в 20-е гг. участник движения сюрреалистов—58, 248, 255
- Манганелли* Джорджо (р. 1922), итальянский писатель, литературный критик, представитель неоавангардизма—196, 202
- Мандзони* Алессандро (1785—1873), итальянский писатель, глава романтической школы—180, 181
- Манн* Генрих (1871—1950), немецкий писатель, общественный деятель—312, 328
- Манн* Томас (1875—1955), немецкий писатель—4, 14, 36, 229, 328, 379, 451
- Мантенья* Андреа (1431—1506), итальянский живописец, гравер, скульптор Раннего Возрождения, представитель падуанской школы живописи—182
- Манчини* (р. 1916), итальянский политический деятель—209
- Маргерит* Поль (1860—1918) и Виктор (1866—1942), французские писатели, авторы бытовых романов, братья—108
- Мариво* Пьер Карле де Шамблен де (1688—1763), французский писатель, представитель раннего Просвещения—44
- Маринетти* Филиппо Томмазо (1876—1944), итальянский писатель, глава и теоретик футуризма—5, 6, 10, 13, 185, 226, 295—300
- Маритен* Жак (1882—1973), французский религиозный философ, представитель неотомизма—111, 247
- Маркс* Карл (1818—1883)—20, 21, 30, 32, 87—89, 92, 155, 200, 208, 268, 328, 494, 501—504
- Маркузе* Герберт (1898—1979), немецко-американский философ и социолог, представитель Франкфуртской школы—511
- Мартен-Шоффье* Луи (р. 1894), французский писатель, журналист—109
- Мартинсон* Харри Эдмунд (1904—1978), шведский писатель—10
- Массон* Андре (р. 1896), французский художник, вначале кубист, впоследствии сюрреалист—58
- Мастерс* Эдгар Ли (1869—1950), американский писатель—420
- Мата* Педро (1875—1946), испанский писатель—284
- Матисс* Анри (1869—1954), французский живописец, график, один из лидеров фовизма—58
- Мачадо-и-Руис* Антонио, (1875—1939), испанский поэт, один из деятелей «поколения 98 года»—11, 274, 285, 286
- Маяковский* Владимир Владимирович (1893—1930), русский советский поэт—91
- Медичи*, флорентийский род в Италии эпохи Возрождения—236
- Медичи* Лоренцо (прозв. Великолепный, 1449—1492), флорентийский государственный деятель, поэт, покровитель искусств—181
- Мейерсон* Эмиль (1859—1933), французский философ-идеалист—93
- Мейерхольд* Всеволод Эмильевич (1874—1940), советский режиссер и актер—331, 342
- Мёллер* Поуль Мартин (1794—1838), датский писатель и философ—435
- Меридит* Джордж (1828—1909), английский писатель, приверженец критического реализма—476
- Меринг* Вальтер (1896—1981), немецкий писатель—318
- Мерло-Понти* Морис (1908—1961), французский философ-идеалист,

- представитель феноменологии, близкий к экзистенциализму — 93
- Местр Жозеф де** (1753—1821), французский публицист, политический деятель, религиозный философ, один из идеологов клерикально-монархического движения — 362, 364
- Метже Бернат** (1343—1413), каталонский писатель — 244
- Мехрен Стейн** (р. 1935), норвежский поэт — 458
- Миллер Генри** (1891—1980), американский писатель, оказавший влияние на писателей «разбитого поколения» — 505
- Милоков Павел Николаевич** (1859—1943), русский политический деятель, историк, публицист, один из организаторов партии кадетов — 21
- Мирбо Октав** (1848—1917), французский писатель, испытал влияние декаданса — 108
- Миро Феррер Габриель** (1879—1930), испанский писатель, один из зачинателей импрессионистической манеры в испанской романистике — 284
- Миро Хоан** (1893—1984), испанский художник-сюрреалист, позднее абстракционист — 247, 255
- Мишле Жюль** (1798—1874), французский историк либерального направления, писатель — 287, 363
- Моло Вальтер фон** (1880—1958), немецкий писатель (ФРГ) — 36
- Мольер (наст. имя Жан Батист Поклен, 1622—1673)**, французский комедиограф, актер, театальный деятель, реформатор театра, создатель жанра социально-бытовой комедии — 83
- Монтайя Луис** (р. 1903), каталонский поэт, эссеист, представитель авангардизма — 247
- Монтале Эудженно** (1896—1981), итальянский поэт, литературовед, критик, представитель герметизма — 199
- Монтеверди Клаудио** (1567—1643), итальянский композитор — 227
- Монтерлан Анри де** (1896—1972), французский писатель — 111
- Мопассан Ги де** (1850—1893), французский писатель — 488, 500
- Моравиа Альберто (наст. фам. Пинкерле, р. 1907)**, итальянский писатель — 16, 186, 197, 202, 204, 213
- Моран Поль** (1888—1976), французский писатель и дипломат — 111
- Мориз Макс** (р. 1900), французский писатель, участник движения дадаистов, затем сюрреалистов — 50, 57, 58, 67
- Моро Гюстав** (1826—1898), французский художник — 58
- Моррас Шарль** (1868—1952), французский публицист, критик, поэт — 94, 111
- Моцарт Вольфганг Амадей** (1756—1791), австрийский композитор, представитель венской классической школы — 84
- Мозм Уильям Сомерсет** (1874—1965), английский прозаик, драматург, эссеист, мастер новеллы — 95
- Музиль Роберт** (1880—1942), австрийский писатель — 367—373, 383, 385
- Муне-Сюлли Жан** (1841—1916), французский актер-трагик — 25
- Мунк Эдвард** (1863—1944), норвежский живописец и график, один из основоположников экспрессионизма — 460
- Мурнау Фридрих Вильгельм (наст. фам. Плумпе, 1889—1931)**, немецкий кинорежиссер — 255
- Муссилак Леон** (1890—1964), французский писатель, историк и теоретик киноискусства, театальный деятель — 15, 109
- Мэдж Чарлз**, поэт «оксфордской школы» — 494—497
- Мэрис Мэтью** (1839—1897), голландский живописец — 487
- Навиль Пьер** (р. 1903), французский писатель, публицист, в первой половине 20-х гг. участник движения сюрреалистов — 50, 57
- Наполеон Бонапарт** (1769—1821), французский император в 1804—1814 гг. и в марте—июне 1815 г. — 291, 292, 350
- Нерваль Жерар де (наст. имя Жерар Лабрюни, 1808—1855)**, французский поэт-романтик — 56
- Нерон** (37—68), римский император с 54 г. — 144, 382
- Неруда Пабло (наст. имя Нефтали Рикардо Рейес Басуальто, 1904—1973)**, чилийский поэт и общественный деятель — 271
- Нижинский Вацлав Фомич** (1889 или 1890—1950), русский танцовщик и балетмейстер — 71
- Николай II** (1868—1918), последний российский император (1894—1917) — 108
- Нильсен Йорген** (1902—1945), датский писатель — 448

Нильсен Мортен (1922—1944), датский поэт—448

Нитхардт Матис (с XVII в. известен под именем Грюневальд, между 1470 и 1475—1528), немецкий живописец эпохи Возрождения—310, 311

Ницше Фридрих (1844—1900), немецкий философ и филолог, представитель иррационализма и волюнтаризма, один из основателей «философии жизни»—7, 17, 93, 152, 176, 227, 242, 294, 324, 360, 363, 400

Ноай Анна де (1876—1933), французская поэтесса—108

Новалис (наст. имя Фридрих фон Харденберг, 1772—1801), немецкий писатель-романтик и философ—67, 168, 171, 219, 312

Нодье Шарль (1780—1844), французский писатель-романтик—56

Нолль Марсель. в 20-е гг. участник движения сюрреалистов—50, 57

Нордстрём Людвиг (1882—1942), шведский писатель—415

Ноткер (прозв. Заика, ок. 840—912), музыкант, поэт, летописец эпохи Каролингов—310

Ноткер III (прозв. Губастый или Немец, ок. 950—1022), средневековый ученый, поэт и переводчик на немецкий язык—310

Нуво Жермен (1851—1920), французский поэт—57

Ньютон Исаак (1643—1727), английский математик, механик, астроном, основатель классической физики—32

Оден Уистен Хью (1907—1973), английский поэт, в 30-х гг. примыкал к «оксфордской школе»—217, 333, 494

Озанфан Амадео (1886—1966), французский художник и писатель—247

О'Нил Юджин (1888—1953), американский драматург—333

Орик Жорж (р. 1899), французский композитор, в 20-е гг. близкий к сюрреалистам—50

Ортега-и-Гасет Хосе (1883—1955), испанский философ-идеалист и публицист, представитель философии жизни и философии антропологии, теоретик модернизма—7, 10, 281—285, 460

Остин (Остен) Джейн (1775—1817), английская писательница, мастер психологического анализа—470

Охлопков Николай Павлович (1900—1967), советский режиссер и актер—331, 343

Павлов Иван Петрович (1849—1936), советский физиолог, создатель материалистического учения о высшей нервной деятельности—499

Пайро Роберто Хорхе (1867—1928), аргентинский писатель, журналист—233, 235

Палацчески Альдо (наст. фам. Джурлани, 1885—1974), итальянский писатель—204, 215

Парен Брис (1897—1971), французский философ, писатель—101

Парини Джузеппе (1729—1799), итальянский поэт-просветитель—181

Парменид (сер. V в. до н. э.), древнегреческий философ, основатель элейской школы—461

Паскаль Блез (1623—1662), французский религиозный философ, писатель, математик и физик—44, 93, 94

Пас Октавио (р. 1914), мексиканский поэт, публицист, был близок к сюрреализму—287

Пастер Луи (1822—1895), французский ученый, основоположник современной микробиологии и иммунологии—72

Паунд Эзра Лумис (1885—1972), американский поэт, критик, один из лидеров имажизма, центральная фигура американского модернизма—363, 364, 398, 494

Пере Бенжамен (1899—1959), французский поэт, участник движения дадаистов, затем сюрреалистов—50, 57

Перес де Айяла Рамон (1880—1962), испанский поэт, прозаик, публицист—282, 284

Перес Гальдос Бенито (1843—1920), испанский писатель, представитель критического реализма—284, 285

Перрен Жан Батист (1870—1942), французский физик—111

Петрарка Франческо (1304—1374), итальянский поэт, родоначальник гуманистической культуры Возрождения—181

Петроний Гай (?—66 н. э.), римский писатель—220, 221

Пикабия Франсис (1879—1953), французский художник, участник движения кубистов, дадаистов, сюрреалистов, один из зачинателей абстрактной живописи—50, 58

- Пикассо** Пабло (*наст. имя* Пабло Руис Бласко, 1881—1973), французский живописец—5, 50, 52, 58, 68, 228, 246, 247, 250, 255
- Пикок** Томас Лав (1785—1866), английский писатель-сатирик, критик, создатель романа-дискуссии—223
- Пикон** Пьер, участник движения сюрреалистов—57
- Пинчон** Томас, современный американский писатель-модернист, представитель школы «черного юмора»—225
- Пиранделло** Луиджи (1867—1936), итальянский прозаик, драматург, один из реформаторов европейского театра—196, 260
- Пискатор** Эрвин (1893—1966), немецкий театральный режиссер—331, 334—336, 343
- Пифагор** (VI в. до н. э.), древнегреческий философ, религиозный и политический деятель, математик, основатель пифагорейства—174
- Платон** (427—347 до н. э.), древнегреческий философ-идеалист—175, 383, 403, 458
- Плутарх** (ок. 45—ок. 127), древнегреческий писатель и историк—479
- По** Эдгар Аллан (1809—1849), американский писатель-романтик, литературный критик, родоначальник жанра детективной литературы, предшественник символизма—57, 437
- Полан** Жан (1884—1968), французский писатель, языковед и теоретик литературы—50, 100
- Полициано** Анджело (*наст. фам.* Амброджии, 1454—1494), итальянский поэт, гуманист—181
- Помпадур** Жанна Антуанетта Пуассон, маркиза де (1721—1764), фаворитка французского короля Людовика XV—249
- Поссарт** Эрнст (1841—1921), немецкий актер и режиссер—25
- Поульсен** Бьёрн (р. 1918), датский поэт, критик—8, 9
- Проп** Владимир Яковлевич (1895—1970), советский литературовед, автор трудов по теории и истории фольклора—189
- Пруст** Марсель (1871—1922), французский писатель-модернист—44, 83, 118, 122, 139, 141, 197, 217, 222, 383, 462, 500
- Пуанкаре** Жюль Анри (1854—1912), французский математик, физик, философ, основатель конвенционализма—93
- Пуле** Жорж (р. 1902), французский литературовед—217
- Пуссен** Никола (1594—1665), французский живописец, представитель классицизма—147
- Пуссёр** Анри (р. 1929), бельгийский композитор, представитель серийной музыки—227
- Пьеро дела Франческа** (ок. 1420—1492), итальянский живописец, представитель Раннего Возрождения—182
- Пьювене** Гвидо (1907—1974), итальянский писатель, журналист и общественный деятель—201
- Рабб** Альфонс (1786—1830), французский историк, публицист—57
- Рабле** Франсуа (1494—1553), французский писатель-гуманист—220, 228, 312
- Равель** Морис (1875—1937), французский композитор-импрессионист—260
- Расин** Жан (1639—1699), французский драматург, представитель классицизма—49, 235, 439
- Рафаэль** Санти (1483—1520), итальянский живописец и архитектор, представитель Высокого Возрождения—253
- Реверди** Пьер (1889—1960), французский поэт, в 10—20-е гг. близкий к дадаистам и сюрреалистам—52, 53, 57, 64, 65, 247
- Реймон** Марсель (1897—1957), французский литературовед—217
- Рейналь** Поль (1885—1971), французский драматург—247
- Рейнхардт** Макс (1873—1943), немецкий режиссер-экспериментатор, актер—331, 332
- Рембо** Артюр (1854—1891), французский поэт, один из родоначальников символизма—52, 57, 71, 289
- Ренар** Жюль (1864—1910), французский писатель—65, 100, 106, 108
- Рибмон-Дессень** Жорж (1884—1974), французский поэт, драматург, художник, в кон. 20-х—нач. 30-х гг. участник движения дадаистов—241
- Рильке** Райнер Мария (1875—1926), австрийский поэт—440—442
- Ришар** Жан Пьер, французский литературовед—217
- Рише** Шарль (1850—1935), французский физиолог—108
- Роб-Грийе** Ален (р. 1922), французский

- писатель, один из создателей и теоретиков «нового романа» — 11, 13, 139, 147, 188, 225, 390, 462, 463, 514
- Роде* Хельге (1870—1937), датский поэт-декадент, драматург, критик — 449
- Роден* Огюст (1840—1917), французский скульптор — 309
- Родо* Хосе Энрике (1871—1917), уругвайский литературовед и философ — 285
- Розенберг* Гарольд (1906—1978), американский искусствовед — 198
- Роллан* Ромен (1866—1944), французский писатель, музыковед, общественный деятель — 5, 14, 169, 328
- Ромен* Жюль (наст. имя Луи Фаригуль, 1885—1972), французский писатель, представитель унаимизма — 110, 500
- Рубинер* Людвиг (1882—1920), немецкий писатель, драматург, теоретик экспрессионизма — 315, 317
- Руссе* Жан, французский литературовед — 217
- Руссель* Реймон (1877—1933), французский писатель, предшественник сюрреалистов и «неороманистов» — 57, 225
- Руссо* Анри (1844—1910), французский художник-примитивист — 246, 247
- Руссо* Жан Жак (1712—1778), французский писатель и философ, представитель сентиментализма — 94, 290—292
- Сад* Донасьен Альфонс Франсуа, маркиз де (1740—1814), французский писатель — 57
- Сангвинетти* Эдоардо (р. 1930), итальянский критик, писатель, ученый-филолог и общественный деятель, представитель неоавангардизма — 189
- Санчес де Сепеда-и-Аумада* Тереса (Святая Тереса, 1515—1582), испанская писательница, поэт-мистик — 276
- Сарвиц* Оле (р. 1921), датский писатель и искусствовед — 430, 447
- Саррот* Натали (р. 1900), французская писательница, представитель «нового романа» — 514, 515
- Сартр* Жан Поль (1905—1980), французский писатель, философ, публицист, представитель экзистенциализма — 7, 132, 139, 284, 461, 463
- Састре* Альфонс (р. 1926), испанский драматург — 9
- Сати* Эрик (1866—1925), французский композитор — 227
- Сведенборг* Эмануэль (1688—1772), шведский ученый и теософ-мистик — 56
- Свифт* Джонатан (1667—1745), английский писатель-сатирик и политический деятель — 57
- Себастьян* святой (ок. 250—288), католический святой, начальник преторианцев при римском императоре Диоклетиане, перешедший в христианство и казненный за это — 139
- Селин* Луи Фердинанд (наст. фам. Детуш, 1894—1961), французский писатель — 111, 191, 284, 500
- Селяндер* Стен (1891—1957), шведский поэт — 421
- Сен-Жон Перс* (наст. имя Алексис Сен-Леже Леже, 1887—1975), французский поэт и дипломат — 57
- Сен-Поль Ру* (наст. имя Поль Пьер Ру, 1861—1940), французский поэт, поздний символист — 48, 56, 57
- Сент-Бёв* Шарль Огюстен (1804—1869), французский поэт-романтик, литературный критик и историк литературы — 80, 362
- Сёра* Жорж (1859—1891), французский живописец, основоположник неопрессионизма — 58
- Сервантес* Сааведра Мигель де (1547—1616), испанский писатель — 141, 233, 261, 285, 425, 503
- Сернуда* Луис (1902—1963), испанский поэт и эссеист, испытал влияние сюрреализма — 288, 289
- Скотт* Вальтер (1771—1832), английский писатель, создатель жанра западноевропейского исторического романа — 122, 235
- Сократ* (ок. 470—399 до н. э.) древнегреческий философ — 168, 175, 403
- Соллерс* Филипп (р. 1936), французский писатель и литературный критик, представитель «структуралистской» и «постструктуралистской» литературы — 133, 137—139, 141—147, 149, 151
- Солон* (между 640 и 635—ок. 559 до н. э.), афинский архонт 594, проводивший реформы, способствовавшие ускорению ликвидации пережитков родового строя — 168
- Сонне* Йорген (1801—1890), датский художник-романтик — 458
- Соссюр* Фердинанд де (1857—1913), швейцарский языковед, один из осно-

- воположников современного языкознания—142, 185
- Сото-и-Кальво* Франсиско (1858—1936), аргентинский писатель, автор сатиры на модернизм в поэзии—231, 233
- Спендер* Стивен (р. 1909), английский поэт и литературный критик, участник «оксфордской школы»—15, 494—497
- Спинелла* Марио (р. 1918), итальянский писатель, критик—186, 190
- Спиноза* Бенедикт (1632—1677), нидерландский философ-материалист, пантеист—142
- Стайн* Гертруда (1874—1946), американская писательница, представительницы литературы «потока сознания»—398
- Станиславский* Константин Сергеевич (наст. фам. Алексеев, 1863—1938), советский режиссер, актер, педагог, теоретик и реформатор театра—331—333, 342
- Старобинский* Жан (р. 1920), швейцарский литературовед и психиатр—217
- Стендаль* (наст. имя Анри Мари Бейль, 1783—1842), французский писатель—25, 44, 77, 198, 317
- Стерн* Лоренс (1713—1768), английский писатель, зачинатель литературы сентиментализма—146, 220, 228, 476
- Стивенсон* Роберт Льюис (1850—1894), английский писатель, литературный критик, публицист, мастер приключенческого романа, основоположник и теоретик неоромантизма—121, 125
- Стоун* Ирвинг (р. 1903), американский писатель, автор романизированных биографий—489
- Стравинский* Игорь Федорович (1882—1971), русский композитор и дирижер—217, 280, 335
- Стриндберг* Август Юхан (1849—1912), шведский писатель, публицист—311, 333, 378, 422
- Супо* Филипп (1897—1970), французский писатель, один из зачинателей дадаизма и сюрреализма—50, 54, 55, 57, 58, 64, 66, 68, 71
- Сфорца*, династия миланских герцогов в 1450—1535 гг.—236
- Тайнен* Кеннет (р. 1927), английский театальный и кинокритик—505
- Таска* Анджело (1892—1960), итальянский политический деятель—168
- Тёрнер* Сирил (1575—1626), английский поэт и драматург—482
- Тибодэ* Альбер (1874—1936), французский критик и историк литературы—83, 197
- Тит* (39—81), римский император с 79 г.—30
- Тойнби* Теодор Филип (р. 1916), английский писатель, публицист—364
- Толстой* Лев Николаевич (1828—1910), русский писатель—83, 86, 261, 333, 341, 346, 350, 380
- Тольятти* Пальмиро (1893—1964), деятель итальянского и международного коммунистического движения—218
- Торре* Гильермо де (1900—1977), испанский писатель, теоретик испанского авангардизма—237
- Тоцци* Федерико (1883—1920), итальянский писатель—202
- Тракл* Георг (1887—1914), австрийский поэт—314, 393
- Трасанна* Джулио (1905—1962), итальянский писатель—206
- Триго* Фелипе (1864—1916), испанский писатель—284
- Тцара* Тристан (наст. имя Сами Розеншток, 1896—1963), французский поэт и эссеист, один из лидеров кружка дадаистов, впоследствии один из теоретиков сюрреализма—247, 317, 318
- Тэн* Ипполит Адольф (1828—1893), французский литературовед и философ, представитель культурно-исторической школы—41, 235, 287, 363
- Уайльд* Оскар (1854—1900), английский писатель, публицист, сторонник эстетизма—242
- Уитмен* Уолт (1819—1892), американский поэт—238
- Унамуно* Мигель де (1864—1936), испанский писатель, философ-экзистенциалист, идейный вождь «поколения 98 года»—11, 12, 269, 274
- Унгаретти* Джузеппе (1888—1970), итальянский писатель, один из основателей герметизма—199
- Уоллес* Ирвинг (р. 1916), американский писатель, автор остросюжетных романов—229
- Урбан VIII* (наст. имя Маффео Барберини, 1568—1644), римский папа в 1623—1644 гг осудивший Галилея—221
- Уриарте* Кармело (1863—?), испанский ученый—231

Уччелло (наст. имя Паоло ди Доно, 1397—1475), итальянский живописец — 58

Уэллс Герберт Джордж (1866—1946), английский писатель, классик научно-фантастической литературы — 471

Фаге Эмиль (1847—1916), французский литературовед, критик — 235

Фарг Леон Поль (1876—1947), французский поэт, близкий к сюрреалистам — 57

Фейдер Жак (наст. фам. Фредерикс, 1888—1948), французский кинорежиссер — 255

Фейербах Ансельм фон (1775—1833), немецкий криминалист, представитель классической школы уголовного права — 393

Фелипе Камино Леон (1884—1968), испанский поэт — 13

Фидий (нач. V в. до н. э.—ок. 432—431 до н. э.), древнегреческий скульптор — 252

Фидлер Лесли Аарон (р. 1917), американский писатель и литературный критик — 229

Филдинг Генри (1707—1754), английский драматург и романист, классик литературы Просвещения — 470, 498, 499, 504

Флобер Гюстав (1821—1880), французский писатель — 25, 118, 179, 207, 217, 221, 287, 312, 390, 488

Флюшер Анри (р. 1898), французский историк литературы — 146

Фокс Ралф (1900—1937), английский писатель, критик-марксист, теоретик литературы — 8, 14

Фолкнер Уильям (1897—1962), американский писатель — 115, 118, 390, 409, 462

Фор Эдгар (р. 1908), французский политический и государственный деятель — 512

Форстер Эдвард Морган (1879—1970), английский писатель и литературный критик, автор психологических романов на семейно-бытовые и моральные темы — 217, 218, 387

Фосийон Анри (1881—1943), французский искусствовед — 111

Фосколо Уго (наст. имя Никколо, 1778—1827), итальянский поэт-романтик, филолог — 181

Фош Фердинанд (1851—1929), французский маршал — 121

Фрай Мочо (наст. имя Хосе Сиксто Альварес, 1858—1903), аргентинский писатель — 231

Фрай Нортроп Герман (р. 1912), канадский литературовед и фольклорист, представитель ритуально-мифологической критики — 219, 220

Франк Леонхард (1882—1961), немецкий писатель, испытал влияние экспрессионизма — 313, 399

Франс Анатолий (наст. имя Анатолий Франсуа Тибо, 1844—1924), французский писатель — 39, 42, 108

Франциск Ассиизский (1181 или 1182—1226), итальянский религиозный деятель и писатель, основатель ордена францисканцев — 372

Фрейд Зигмунд (1856—1939), австрийский врач-психиатр и психолог, основатель психоанализа — 7, 45, 54, 150, 189, 322, 323, 399, 400, 402, 499, 509

Фрейлихрат Фердинанд (1810—1876), немецкий поэт — 346

Френкель Теодор (1896—1964), французский писатель, участник движения дадаистов, затем сюрреалистов — 50

Фриш Макс (р. 1911), швейцарский писатель — 461

Фуژه Анна (наст. имя Анна Паппачена, р. 1898), итальянская актриса и певица кафешантанов — 209

Фэрбенкс Дуглас (1883—1939), американский киноактер — 25

Хадсон Уильям Генри (1841—1922), английский писатель — 471

Хазенклевер Вальтер (1890—1940), немецкий поэт и драматург, экспрессионист — 315

Хайдеггер Мартин (1889—1976), немецкий (ФРГ) философ, один из основоположников немецкого экзистенциализма — 7, 93, 100, 404

Хаксли (Гексли) Олдос Леонард (1894—1963), английский писатель, эссеист, создатель современного «романа идей» — 223, 452, 508

Хансен Мартин Альфред (1909—1955), датский писатель, представитель психологического реализма — 447

Харди (Гарди) Томас (1840—1928), английский писатель-реалист — 471

Харнес Бенхамин (1888—1940), испанский писатель, литературовед, эссеист — 282, 284

Хемингуэй Эрнест Миллер (1899—1961), американский писатель — 101, 102, 104, 201

- Хиллер Курт** (1885—1972), немецкий (ФРГ) писатель, критик, участвовал в движении экспрессионистов—321
- Хиль-Альберт Хуан** (р. 1906), испанский поэт и эссеист—265
- Хольберг Людвиг** (1684—1754), датско-норвежский драматург, историк, философ эпохи Просвещения—453
- Хомский** (Чомски) Аврам Ноам (р. 1928), американский лингвист, основоположник теории порождающей грамматики и теории формальных языков—149
- Хэзлит Уильям** (1778—1830), английский критик и публицист либерально-демократического направления, теоретик романтизма—502
- Хюльзенбек Рихард** (1892—1974), немецкий писатель, один из основателей и теоретиков дадаизма—317, 318
- Цвейг Стефан** (1881—1942), австрийский писатель, мастер психологической новеллы—111
- Цех Пауль** (1881—1946), немецкий писатель и переводчик—314
- Чан Кайши** (1887—1975), глава (с 1927 г.) гоминьдановского режима в Китае, свергнутого в 1949 г.—351
- Чарлин Чарльз Спенсер** (1889—1977), американский актер, кинорежиссер, сценарист—25, 255, 506
- Чекки Эмилио** (1884—1966), итальянский литературный критик и писатель—199, 202
- Чехов Антон Павлович** (1860—1904), русский писатель—333, 475
- Чингисхан** (Тэмуджин, Темучин, ок. 1155—1227), основатель и великий хан Монгольской империи (с 1206 г.), организатор завоевательных походов против народов Азии и Восточной Европы—324
- Шагал Марк** (1887—1985), французский живописец, график—246
- Шатобриан Франсуа Рене де** (1768—1848), французский писатель-романтик, политический деятель консервативного направления—57
- Швайттерс Курт** (1887—1948), немецкий писатель, сотрудник и издатель экспрессионистских и дадаистских журналов—398
- Шекспир Уильям** (1564—1616), английский драматург, поэт, гуманист эпохи Позднего Возрождения—57, 85, 87, 229, 233, 234, 261, 311, 332, 479, 501
- Шикеле Рене** (1883—1940), немецкий писатель-экспрессионист—312
- Шиллер Иоганн Фридрих** (1759—1805), немецкий поэт, драматург, теоретик искусства Просвещения—236, 402, 501
- Шковский Виктор Борисович** (1893—1984), русский советский писатель, литературовед, критик, один из зачинателей и теоретиков формальной школы в литературоведении—217, 220, 222, 223
- Шолохов Михаил Александрович** (1905—1984), русский советский писатель, общественный деятель—85
- Шопен Фридерик** (1810—1849), польский композитор и пианист—267
- Шопенгауэр Артур** (1788—1860), немецкий философ-иррационалист, представитель волонтаризма—365
- Шоу Джордж Бернард** (1856—1950), английский писатель, музыкальный и театральный критик, создатель драмы-дискуссии—333, 509
- Шпенглер Освальд** (1880—1936), немецкий философ-идеалист, историк, представитель философии жизни—19, 21
- Шпильгаген Фридрих** (1829—1911), немецкий писатель, теоретик литературы—387
- Шпитцер Лео** (1887—1960), австрийский филолог-романист—217
- Штадлер Эрнст** (1883—1914), немецкий писатель-экспрессионист—315
- Штернхайм Карл** (1878—1942), немецкий писатель, критик, публицист, в драматургии близок к экспрессионизму—313, 315
- Штокхаузен Карлхайнц** (р. 1928), немецкий (ФРГ) композитор-авангардист—506, 510
- Штрамм Август** (1874—1915), немецкий писатель, один из издателей экспрессионистского журнала «Штурм»—314, 398
- Штраус Рихард** (1864—1949), немецкий композитор, дирижер, музыкальный деятель—217
- Эвальд Йоханнес** (1743—1781), поэт датского предромантизма—453
- Эдшмид Казимир** (наст. имя Эдуард Шмид, 1890—1966), немецкий (ФРГ) писатель, литературный критик, изда-

- тель, один из основоположников экспрессионизма—5, 7
- Эйнштейн** Альберт (1879—1955), физик-теоретик, один из основателей современной физики, создатель теории относительности—7, 338, 404
- Эккхард** (ум. 973), ученый монах монастыря в Санкт-Галлене, которому приписывается авторство средневековой латинской поэмы «Вальтарий, мощный дланью»—310
- Эко** Умберто (р. 1932), итальянский писатель, публицист, один из теоретиков неоавангардизма—201
- Эншлеллер** Адам Готлоб (1779—1850), датский писатель-романтик—453
- Элиот** Джордж (*наст. имя* Мэри Анн Эванс, 1819—1880), английская писательница—488
- Элиот** Томас Стернз (1888—1965), англо-американский поэт, литературный критик, основатель школы «новой критики»—10, 217, 435, 440, 441, 494
- Эллис** Генри Хэвлок (1859—1939), английский психолог и эссеист—499
- Элюар** Поль (*наст. имя* Эжен Грендель, 1895—1952), французский поэт, в 20—30-е гг. примыкал к дадаизму и сюрреализму—50, 57, 58, 109, 124, 247, 435, 441
- Энгельс** Фридрих (1820—1895)—20, 112, 155, 326, 328, 329, 494, 501—503, 504
- Энди** Венсан д' (1851—1931), французский композитор, дирижер, педагог—108
- Эразм Роттердамский** Дезидерий (1469—1536), гуманист эпохи Возрождения, филолог, писатель—220
- Эрнштейн** Альберт (1886—1950), немецкий писатель и переводчик—313, 314
- Эрнандес** Мигель (1910—1942), испанский поэт—265
- Эрнст** Макс (1891—1976), французский художник, участник движения дадаистов, затем сюрреалистов—58, 228
- Эскраниоль** Тауней Альфредо де (1843—1899), бразильский писатель—235
- Эсхил** (525—456 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург, «отец трагедии»—87, 149, 503
- Юм** Дейвид (1711—1776), английский философ, историк, экономист, публицист, предшественник позитивизма—104
- Юнг** Карл Густав (1875—1961), швейцарский психолог, психиатр, основатель «аналитической психологии»—189, 399, 400
- Юнг** Франц (1888—1963), немецкий (ФРГ) писатель, участник движения экспрессионистов—318
- Юнг** (Янг) Эдуард (1683—1765), английский поэт-сентименталист—57
- Якобсон** Роман (Роман Осипович Якобсон, (1896—1982), русско-американский языковед и литературовед, один из основоположников современных языкознания и поэтики—141, 147
- Яннингс** Эмиль (1884—1950), немецкий актер—255
- Ясперс** Карл (1883—1969), немецкий (ФРГ) философ-экзистенциалист и психиатр—93

Е. Ю. Леонова

СОДЕРЖАНИЕ

Л. Г. Андреев. Порывы и поиски двадцатого века	3
М. Горький. С кем вы, «мастера культуры»?	19

ФРАНЦИЯ. СОСТАВИТЕЛЬ Л. Г. АНДРЕЕВ

А. Барбюс. ГРУППА «КЛАРТЕ» *. Пер. под ред. Б. Песиса	37
А. Бретон. МАНИФЕСТ СЮРРЕАЛИЗМА. Пер. Л. Андреева и Г. Косикова	40
А. Барбюс. ЗОЛЯ В 1932 ГОДУ Пер. Л. Андреева и Г. Косикова	73
Р. Роллан. О РОЛИ ПИСАТЕЛЯ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ *. Пер. С. Брахман	81
Л. Муссинак. СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ *. Пер. М. Архангельской	87
Ж. П. Сартр. ОБЪЯСНЕНИЕ «ПОСТОРОННЕГО». Пер. Л. Андреева и Г. Косикова	92
Ж. Р. Блок. ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ТАЛАНТА. Пер. О. Гринберг и В. Мильчиной	108
А. Роб-Грийе. О НЕСКОЛЬКИХ УСТАРЕВШИХ ПОНЯТИЯХ: Пер. Л. Андреева и Г. Косикова	112
Л. Арагон. НАДО НАЗЫВАТЬ ВЕЩИ СВОИМИ ИМЕНАМИ *. Пер. Н. Кулиш	119
А. Стиль. ОТВЕТ НА ВОПРОС «НУВЕЛЬ КРИТИК»: «КАКУЮ ПОЛЬЗУ ВЫ ПРИНОСИТЕ?» *. Пер. М. Архангельской	128
Р. Барт. ДРАМА, ПОЭМА, РОМАН. Пер. Г. Косикова и И. Стаф	133
Гильевик. ЖИТЬ В ПОЭЗИИ. Пер. Т. Чугуновой	151

ИТАЛИЯ. СОСТАВИТЕЛИ В. Д. УВАРОВ И Г. П. КИСЕЛЕВ

Ф. Т. Маринетти. ПЕРВЫЙ МАНИФЕСТ ФУТУРИЗМА. Пер. С. Портновой и В. Уварова	158
ТЕХНИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ ФУТУРИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. Пер. Т. Воеводиной	163
А. Грамши. СОЦИАЛИЗМ И КУЛЬТУРА. Пер. Г. Киселева	168
М. Бонтемпелли. ЧЕТЫРЕ ПРЕАМБУЛЫ. Пер. Г. Киселева	171
А. Гульельми. ГРУППА 63. Пер. М. Семерникова и В. Уварова	185
Л. Биджаретти. ПЕРСТ УКАЗУЮЩИЙ. Пер. М. Семерникова и В. Уварова	194

А. Арбазино. ПОСЛЕСЛОВИЕ 1977 ГОДА К «СОБРАТЬЯМ-ИТАЛЬЯНЦАМ». Пер. А. Гришанова, М. Семерникова и В. Уварова	214
У. Эко. ИЗ ЗАМЕТОК К РОМАНУ «ИМЯ РОЗЫ». Пер. А. Гришанова, М. Семерникова и В. Уварова	224

ИСПАНИЯ. СОСТАВИТЕЛЬ Н. Р. МАЛИНОВСКАЯ

М. де Унамуну. ИСКУССТВО И КОСМОПОЛИТИЗМ *. Пер. В. Михайлова	230
УЛЬТРА. Пер. Н. Трауберг	236
Г. де Торре. УЛЬТРАМАНИФЕСТЫ. Пер. Н. Трауберг	237
КАТАЛОНСКИЙ АНТИХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МАНИФЕСТ. Пер. Н. Трауберг	243
С. Дали. ФОТОГРАФИЯ—СВОБОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО ДУХА. Пер. М. Абрамовой и Н. Малиновской	247
ПОЭЗИЯ СТАНДАРТА. Пер. М. Абрамовой и Н. Малиновской	249
РЕЧЬ НА МИТИНГЕ В СИТЖЕС. Пер. М. Абрамовой и Н. Малиновской	251
С. Гаш. К УПРАЗДНЕНИЮ ИСКУССТВА. Пер. Т. Родименко и Н. Малиновской	254
Ф. Гарсиа Лорка. О ВООБРАЖЕНИИ И ВДОХНОВЕНИИ *. Пер. А. Гелескула	256
РЕЧЬ О ТЕАТРЕ *. Пер. Н. Малиновской	258
А. Мачадо. О ЗАЩИТЕ И РАСПРОСТРАНЕНИИ КУЛЬТУРЫ *. Пер. В. Столбова	261
КОЛЛЕКТИВНОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ, ЗАЧИТАННОЕ АРТУРО СЕРРАНО ПЛАХОЙ. Пер. Л. Бурмистровой	264
М. Эрнандес. ВЕТЕР НАРОДА. Пер. Н. Малиновской	271
Р. Альберти. НЕОТЛОЖНЫЙ ТЕАТР. Пер. Л. Бурмистровой	271
Л. Фелипе Камино. ПРОМЕТЕЕВ ПОЭТ. Пер. А. Гелескула	272
Г. Селайя. ПОЭЗИЯ И ПРАВДА. Пер. Т. Родименко и Н. Малиновской	273
Б. де Отеро. МАНИФЕСТ. Пер. Н. Ванханен	275
А. Састре. ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО СОЗИДАНИЯ. Пер. Н. Матяш	277
Д. Алонсо. РЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА. Пер. Н. Трауберг	281
Х. Гойтисоло. ОРТЕГА И РОМАН. Пер. Т. Ветровой	282
ХВОСТОВОЙ ВАГОН. Пер. Р. Машинской	285

ГЕРМАНИЯ. СОСТАВИТЕЛЬ А. А. ГУГНИН

Г. Манн. ДУХ И ДЕЙСТВИЕ *. Пер. И. Ревзина	290
А. Дёблин. ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА СЛОВА. Пер. В. Вебера	295
К. Эдшмид. ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ПОЭЗИИ. Пер. В. Вебера	300
Х. Балль. МАНИФЕСТ К ПЕРВОМУ ВЕЧЕРУ ДАДАИСТОВ В ЦЮРИХЕ. Пер. В. Вебера	316
Р. Хюльзенбек. ДАДАИСТСКИЙ МАНИФЕСТ 1918 ГОДА. Пер. В. Вебера	318

Хаусман, Хюльзенбек, Голишефф. ЧТО ТАКОЕ ДАДАИЗМ И КАКИЕ ЦЕЛИ ОН СТАВИТ СЕБЕ В ГЕРМАНИИ? Пер. В. Вебера	320
И. Голль. МАНИФЕСТ СЮРРЕАЛИЗМА. Пер. В. Вебера	321
И. Р. Бехер, Г. Бенн. РАДИОБЕСЕДА. Пер. Д. Изматъева	323
И. Р. Бехер. О ВЕЛИКИХ ПРИНЦИПАХ НАШЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ. Пер. Д. Изматъева	326
Б. Брехт. ОБ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМ ТЕАТРЕ *. Пер. В. Клюева	331
Э. Вайнерт. ДОКЛАД НА СЪЕЗДЕ ПИСАТЕЛЕЙ *. Пер. Е. Фрадкиной	344
Ф. Вольф. МЫ—СИЛА! * Пер. В. Девекина	349
Г. Бёлль. В ЗАЩИТУ ЛИТЕРАТУРЫ РУИН. Пер. А. Назаренко	352
Т. Манн. ХУДОЖНИК И ОБЩЕСТВО *. Пер. Г. Бергельсона	355
П. Вайс. ИСКУССТВО—АКТИВНЫЙ УЧАСТНИК. Пер. Н. Тишковой	365

АВСТРИЯ. СОСТАВИТЕЛЬ Ю. И. АРХИПОВ

Р. Музиль. О КНИГАХ РОБЕРТА МУЗИЛЯ. Пер. А. Карельского	367
Ф. Кафка. ИЗ ДНЕВНИКОВ. Пер. Е. Кацевой	373
Г. Брех. ДУХ И ДУХ ВРЕМЕНИ. Пер. Ю. Архипова	377
Г. К. Артман. ПРОКЛАМАЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО АКТА В ВОСЬМИ ПУНКТАХ. Пер. Ю. Архипова	381
Х. фон Додерер. ОСНОВЫ И ФУНКЦИИ РОМАНА. Пер. Ю. Архипова	382
П. Хандке. Я—ОБИТАТЕЛЬ БАШНИ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ. Пер. Ю. Архипова	390
Э. Яндль. ПРЕДПОСЫЛКИ, ПРИМЕРЫ И ЦЕЛИ ОДНОГО ИЗ СПОСОБОВ ПОЭТИЧЕСКОГО ПИСЬМА. Пер. Ю. Архипова	394

ШВЕЙЦАРИЯ. СОСТАВИТЕЛЬ Е. И. НЕЧЕПОРУК

Г. Гессе. ХУДОЖНИК И ПСИХОАНАЛИЗ. Пер. Е. Нечепорука	399
Ф. Дюрренматт. О СМЫСЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В НАШЕ ВРЕМЯ. Пер. Е. Нечепорука	403
М. Фриш. ОБЩЕСТВЕННОСТЬ КАК ПАРТНЕР. Пер. Е. Нечепорука	408

ШВЕЦИЯ. СОСТАВИТЕЛЬ Е. А. СОЛОВЬЕВА

А. Лундквист. НЕ ПРОГРАММА, А НАПРАВЛЕНИЕ. Пер. Е. Соловьевой	415
Х. Мартинсон. МОДЕРНИЗМ. Пер. Е. Соловьевой	420
С. Окессон, К. Хенмарк, Б. Хольмберг, П. К. Ершильд. ФРОНТ ПРОТИВ ТИРАНИИ ФОРМЫ *. Пер. Е. Соловьевой	422

ДАНИЯ. СОСТАВИТЕЛЬ А. В. СЕРГЕЕВ

М. Андерсен-Нексё. РЕЧЬ НА СЪЕЗДЕ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ *. Пер. Н. Крымовой под ред. А. Эмзиной	423
Б. Поульсен. БАШНЯ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ. Пер. Е. Сергеева и А. Чеканского	427
Х. Кирк. О ЯСНОМ И ТЕМНОМ В ЛИТЕРАТУРЕ. Пер. Е. Сергеева и А. Чеканского	449
	637

Ф. Андерсен. Я ПИШУ КНИГИ И ЛЮБЛЮ МЫТЬ ПОСУДУ. Пер. А. Ускова	453
--	-----

НОРВЕГИЯ. СОСТАВИТЕЛЬ Э. Л. ПАНКРАТОВА

Н. Грюг. РЕЧЬ НА СЪЕЗДЕ ПИСАТЕЛЕЙ *. Пер. Э. Панкратовой	456
Э. Ховардсхолм. МОДЕРНИЗМ. Пер. Э. Панкратовой	458
Д. Сулстад. НОРВЕЖСКАЯ ПРОЗА — ЕВРОПЕЙСКИЙ МОДЕРНИЗМ. Пер. Э. Панкратовой	462
Ю. Борген. ЧТО ЗНАЧИТ БЫТЬ ПИСАТЕЛЕМ *. Пер. Э. Панкратовой	467

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. СОСТАВИТЕЛЬ Н. А. СОЛОВЬЕВА

В. Вулф. СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА. Пер. Н. Соловь- евой	470
Т. С. Элиот. ТРАДИЦИЯ И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ТАЛАНТ. Пер. Н. Зин- кевич	476
О. Хаксли. ИСКУССТВО И БАНАЛЬНОСТЬ. Пер. Н. Зинкевич	483
Дж. Голсуорси. ВЕРА РОМАНИСТА. Пер. Н. Соловьевой	487
Дж. Корнфорд. ЛЕВЫЙ? Пер. Н. Соловьевой	494
Р. Фокс. СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ. Пер. Т. Рузской	498
Дж. Олдридж. МНИМЫЙ АВАНГАРД — КОМУ ОН СЛУЖИТ?	505
КОММЕНТАРИИ. Г. П. Косиков, В. Д. Уваров, Г. П. Киселев, С. С. Про- копович, В. В. Полев, Н. Р. Малиновская, А. А. Гугнин, Е. И. Нечепорук, Е. А. Соловьева, А. В. Сергеев, Э. Л. Панкратова, Н. А. Соловьева, Н. А. Зинкевич	517
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ. Составитель Е. Ю. Леонова	615

**НАЗЫВАТЬ ВЕЩИ
СВОИМИ ИМЕНАМИ**

ИБ № 14334

Редактор *Т. В. Чугунова*
Художник *А. В. Алексеев*
Художественный редактор *В. А. Пузанков*
Технический редактор *Г. В. Лазарева*
Корректор *Евтюхина В. В.*