

Среди книг

Издано
в СССР

ЧТО НА ЗНАМЕНАХ?

«Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в.» Составление, предисловие, общая редакция Л. Г. Андреева. Москва. «Прогресс». 1986.

Процесс самосознания словесного творчества издавна идет рядом с процессом сочинительства как такового, но в XX столетии этот процесс приобрел и чрезвычайный размах — программы, лозунги, декларации возникают все в большем количестве — и, главное, появляются в новых формах. Подобно тому, как меняется художественный язык литературы, меняется и сама эстетика литературного манифеста. Утрачивая черты академической сдержанности, он обретает страсть, а иногда и ярость публицистической речи. Это легко почувствовать, обратившись к сборнику программных выступлений мастеров новейшей западноевропейской литературы. Можно рассуждать о мере полноты представленных позиций. Можно, сообразуясь с собственными пристрастиями, предлагать взамен одних документов другие. Можно, наконец, взвешивать достоинства и просчеты обширного справочного аппарата, но все это вопросы специфически профессиональные. А книга, составленная коллективом специалистов под руководством Л. Г. Андреева, имеет, я убежден, интерес для широкого круга читателей, так как отражает драму художественных идей нашего столетия.

С крайне агрессивных позиций выступают представители многочисленных школ модернизма. Ключевое понятие модернистского манифеста — отказ. Раньше чувство

связи поколений давалось художнику так же естественно, как талант. У Стендаля в эссе «Шекспир и Расин» Романтик энергично атакует Академика — ревностного хранителя традиций классицистической драмы. Но что, собственно, становится предметом отрицания? — классицизм как норма, даже как догма. А творческая продуктивность века Просвещения остается для Стендаля несомненной. Уж на что непримирим был Золя, однако же и он признавал: «Романтическая драма — это первый шаг к драме натуралистической... Романтическая драма расчистила нам путь, она провозгласила свободу искусства»¹.

Модернисты разрушили психологический и эстетический механизм преемственности: «Мы стоим на обрыве столетий!.. Так чего же ради оглядываться назад?.. Мы вдребезги разнесем все музеи, библиотеки... Слишком долго Италия была свалкой всякого старья. Надо расчистить ее от бесчисленного музейного хлама — он превращает страну в одно огромное кладбище», — вот программа футуризма, провозглашенная Филиппо Томмазо Маринетти.

Впрочем, иногда модернисты все-таки оглядываются через плечо, но зачем? — просто затем, чтобы присвоить себе прошлое, деформируя его при этом до неузнаваемости. Так идеолог сюрреализма Андре Бретон находит черты этой системы у Свифта и Гюго, а Сальвадор Дали хочет опереться на Гомера, Фидия, Рафаэля, навязывая им роль провозвестников «антихудожественности».

Раньше в искусстве ценили идеал, видели в нем силу, возвышающую человека, — и потому полагали его ценности бесспорными.

Модернисты отказались от таких представлений. Бунт против традиции обернулся призывом к истреблению искусства как такового.

«Мир кончится не прекрасной книгой, но прекрасной рекламой для небес или для ада» (А. Бретон).

«Не родился еще тот писатель, который в один прекрасный день не испытал бы

¹ Э. Золя. Собр. соч. в 26-ти томах, т. 25. М., 1966, с. 437.

жгучей ненависти к слову» (М. Бонтемпелли, лидер итальянского «новочентизма», провозгласившего поход против психологизма в искусстве).

Раньше в искусстве видели отражение или преобразование реальной действительности. «Только романтическая поэзия, подобно эпосу, может быть зеркалом всего окружающего мира, отражением эпохи»¹ (Фр. Шлегель).

Модернисты рвут эти связи, последовательно освобождая искусство от объективного содержания и обязательства перед жизненной правдой.

«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?» (В. Вулф).

«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» (А. Бретон).

Можно возразить, правда, что в некоторых своих вариантах модернизм, напротив, стремится к протокольной точности. Но что это за точность, что это за действительность, с которой хотелось бы слиться модернистскому искусству? Она полностью освобождена как от социальных закономерностей, так и от самого человека. «Человеческое, слишком человеческое», — скептически повторял, вслед за Ницше, испанский философ и эстетик, автор «Дегуманизации искусства» Ортега-и-Гассет. Взамен — безумная скорость гоночного автомобиля, воспетая в манифестах футуризма, «кристальная объективность маленького фотоаппарата» (С. Дали), нагота экспрессионистской конструкции, в которой личности не находится места.

Само собой понятно, манифест — еще не литература, мера ценности того или иного направления в искусстве, того или иного художника — не то, что говорится по поводу книг, но сами книги.

Крупным мастерам доктрины тесны, и мастера-модернисты — не исключение. Джойсу была близка модернистская идея бесцельного круговращения истории, более того, он выразил ее с силой, недоступной никому из современников и последователей. Но программный субъективизм различных авангардистских школ был автору «Улисса» чужд, как чужды ему были сюрреалистические сновидения Бретона или «телефон, унитаз с педалью, белый эмалированный холодильник, биде, граммофон» — все то, в чем видел истину нового искусства С. Дали. Главное же — никому из тех, кто сделал имя Джойса своим знаменем, даже не снился масштаб задачи, которую поставил перед собой писатель, — показать «все во всем», то есть создать эпически заверченный образ мира.

Кафка разделял многие положения экспрессионизма, но в его гротесках сохра-

няется боль за униженного, раздавленного человека, совершенно незнакомая эстетике этой школы в ее канонической форме.

Нельзя, разумеется, отрицать и того, что Джойс и Кафка, Элиот и Паунд существенно обновили повествовательный и поэтический язык литературы XX века. Но ведь модернизм как направление стоит не на именах, не на индивидуальностях, он стоит как раз на программе, тиранически утверждающей свое превосходство. Свобода творческого самовыражения, которую экзотически провозглашали модернисты, то и дело оборачивалась казарменной дисциплиной. Бретон, по многочисленным свидетельствам очевидцев, проявлял совершенную нетерпимость к любым попыткам нарушения сюрреалистического стандарта. Модернисты хотели взорвать всю систему буржуазных ценностей, которые — ощущалось интуитивно — утратили жизненную почву, но били они вслепую, вызывая отказы, ваясь различать мертвое и живое, «Дадаизм... — по словам одного из его энтузиастов, — рвет на части все понятия этики, культуры и внутренней жизни». В итоге, иронически комментирует Б. Брехт, авангардисты освободились не от капитализма, а только от грамматики.

Но модернистов ждало еще более тяжелое разочарование: многие из вчерашних и сегодняшних бунтарей стали добычей массовой культуры. Субъективно это перерождение парадоксально, в иных случаях трагично; но есть в нем жесткая неизбежность, ибо, отказываясь от исторического взгляда на действительность, накапливая и реализуя лишь энергию разрушения, модернизм вырождается в моду. А мода — центральная опора массовой культуры.

В отличие от модернизма, реалистическое искусство заявляет о себе прежде всего творческими свершениями. Но, конечно, и позиций своих не скрывает, так что смысл противостояния двух направлений в искусстве XX века ясно виден и в соревновании программных выступлений.

Сразу же бросается в глаза, что, в отличие от тоталитарных амбиций модернизма, реализм отстаивает принципы художественной демократии.

«Реализм по самому своему существу совершенно демократичен. Менее всех других методов он позволяет делать из себя прописи для эпигонов», — пишет Иоганнес Бехер. «Эпический театр» Брехта не отменил традиции Станиславского, «мифотворец» Томас Манн уживается с сугубым «бытовистом» Драйзером, лаконизм Хемингуэя совместим с эпическим размахом Романа Роллана. Словом, то, что называют реализмом XX века, — это прежде всего чрезвычайное многообразие стилей, безграничный простор для индивидуальных решений. Но, конечно, и система тоже. Система, в основании которой лежит осознанное стремление выразить суть конфликтов эпохи, разумно объяснить ее, духовно выпрямить человека. Система, полагающая слово художника действенной силой преобразования мира, согласно законам морали и справедливости. Короче, реализм — искусство гуманистическое, для него абсурдна сама постановка вопроса о слишком человеческом, ибо человечность границ не имеет

¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 56.

В этой точке встречаются художники, различающиеся по политическим воззрениям, общественному темпераменту, не говоря уж об эстетических пристрастиях.

Мигель де Унамуно и Петер Вайс — какие разные люди, какие разные писатели! Один — философ-интеллектуал. Другой — боец и общественник. Стихия одного — мягкая акварельная живопись, стихия другого — нервная графика. Однако через барьеры поколений и различий возникает перекличка во взглядах на искусство:

«Книга — хорошая вещь, но она хороша лишь тогда, когда сквозь нее, как сквозь протертую лупу, лучше видишь жизнь, а самое ее даже не замечаешь. А литература ради литературы, библиотечная алхимия, аптекарская тарбарщина школьных рецептов, понятная лишь посвященным, — как все это ничтожно» (М. де Унамуно).

«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» (П. Вайс).

Такова суть реализма как метода: он непременно измеряет эстетику по шкале самой действительности. Хотя, разумеется, понимание последней порой очень неоднозначно.

Доверие к жизни порождает и доверие к искусству. Модернисты презрительно отворачиваются от традиции. Реалисты, даже самые отчаянные новаторы в их кругу, ее уважают. Неудивительно, что Барбюс видит Золя «не позади, а впереди» — автор «Огня» вырос на уроках классики. Но и Арагон, далеко ушедший как романист от Стендаля и Бальзака, говорит о «непрерывности движения в литературе и искусстве».

Составители сборника манифестов западноевропейской литературы поступили совершенно правильно, открыв его знаменитой горьковской статьей «С кем вы, мастера культуры?». Гражданское самоопределение было для художника важно всегда, а в конце нынешнего столетия оно стремительно возрастает в своем значении. Ибо мир сегодня и слишком ценен, и слишком непрочен, а судьбы его по-прежнему зависят в немалой степени от литературы — совести человечества. Анархическое своеволие модернизма оказалось бессильным ответить на вызов времени. Искусству реалистическому такая задача по плечу: оно уже не раз доказывало это, докажет, можно не сомневаться, и сейчас, в критический момент человеческой истории.

Н. АНАСТАСЬЕВ

ПРИРОДА ЖИЗНЕБОЯЗНИ

Мари-Луиза Омон. Губка. Дорога. Романы. Перевод с французского. Москва. «Радуга». 1985.

О Мари-Луизе Омон заговорили во Франции после того, как за свой второй роман «Дорога» она получила в 1976 году литературную премию. Омон — бельгийка, однако с середины

50-х годов она живет во Франции, занимается журналистикой, пишет по вопросам педагогики, любит и Пруста, и «Трех мушкетеров» Дюма, исследует роль телевидения в современном мире, увлекшись уже имеющими почтенную давность теориями Маклюэна. Успех третьего романа «Губка» (1980) упрочил литературную репутацию автора и показал возможности ее творческого развития.

Теперь наш читатель сам может оценить достоинства прозы Омон, тем более что русский перевод «Дороги» и «Губки», выполненный молодыми переводчицами Т. Ворсановой и М. Архангельской, искусно отразил стилистические особенности ее письма. От Пруста Омон позаимствовала распространенный ныне во французской прозе стиль повествования от первого лица, когда позиции повествователя и автора сближаются порою до предела тождественности, свидетельством чему в «Губке» оказывается принципиальная безымянность героини, вязкость взгляда, пристрастного к деталям вещного и психологического мира, мосты воспоминаний, переброшенные к событиям детства. Однако в философском плане связь с Прустом не так уж глубока, мозаика субъективных истин не увлекает писательницу. Почва действительности не колеблется у нее под ногами, а, напротив, укреплена верой в возможность познания мира с помощью социально-психологического анализа, что, безусловно, сближает Омон с традициями реалистического романа.

В прозу Омон нужно вчитаться. Поначалу особенно «Дорога» может показаться довольно скучной и монотонной вещью. Какое, собственно, нам дело до мелких, микроскопических забот героини с ее заурядным благополучием и благомыслием? Самохарактеристика героини представляется вполне исчерпывающей: «Я женщина уважаемая, у меня есть профессия, имя, семья, маленький дом с палисадником». Она не отмечает разве что своей особенной чувствительности, роднящей ее с прустовским повествователем, она способна приходить в смятение по, казалось бы, ничтожному поводу, что раздражает читателя до тех пор, пока он не обнаруживает: чувствительность героини постепенно превращается в романе в необходимый прием остранения, позволяющий писательнице показать обыденный мир своих персонажей в достаточно «свежем» ракурсе.

Вот тогда все и становится на свои места, а точнее, все начинает, напротив, смещаться. Упорядоченность жизни, протекающей у героини в трех разграниченных мирах (автобус, работа, дом) и монотонно повторяющейся изо дня в день, отсутствие друзей и детей, неглубокие отношения с милым, но, по сути дела, никак ким мужем — все это не триумф размеренности жизни, но мания дублирования, столь ярко выраженная в смене домашних собак, носящих одно и то же имя; но осмысленно выбранная жизненная позиция, продиктованная, если хотите, глухим отчаянием. Откуда же оно взялось — это глухое отчаяние, когда внешне все так прилично и мило, когда рядом Париж, когда до старости еще далеко и вроде есть еще силы?..