

Экзистенциализм в своих крайних проявлениях, подчеркивает Минач, создал стереотип человека, который действует лишь в рамках предписанных категорий. Однако действительность второй мировой войны показала, как узки эти рамки для подлинного героя нашего времени. Можно ли представить себе более необычную ситуацию, чем та, в которой оказался Фучик?

Сторонники модернизма в словацкой литературе, как утверждает автор статьи, очень много говорят о человеке, о проникновении в душевный мир человека, о его «глубинном зондаже», о человеческой сущности. Человек как предмет искусства занимает большое место в их теоретических построениях. Но о каком человеке идет речь?

«Предметом литературы модернизма,— пишет Минач,— является, судя по всему, исследование человека. С человеком здесь поступают, как с любым исследуемым предметом: его изолируют от окружающей действительности, что почти всегда означает — от исторических и общественных отношений, и полученная таким образом субстанция подвергается микроскопическим и другим научным исследованиям. Забывают лишь о мелочи, что такой, оторванный от всего, человек теряет свою суть, становится искусственной конструкцией, гомуикулом, на котором можно производить любые эксперименты».

Перенесение принципов модернизма в словацкую литературу привело к тому, что в произведениях некоторых писателей появился «человек, как таковой», «человек в себе», переступающий границы тысячелетий и социальные преграды, человек в духе экзистенциализма и философии абсурда, испытывающий страх от собственного существования и считающий его бессмысленным.

«Новому течению», как называет Минач модернистские тенденции, появившиеся в словацкой литературе,

«присущи два основных признака: заимствованная извне склонность к иррационализму и литературщина. Я читал как-то фразу о том, что произведение возникло *«как побочный продукт при переводе Фолкнера»*, и это звучало не как упрек, а как особая похвала. В атмосфере, насыщенной литературщиной, удачное подражание считается чуть ли не героизмом. Самобытность личности и самобытность литературы в такой атмосфере не значат ничего, в действительности же подлинность личности и произведения означают почти все».

Выступая против модернистских тенденций и снобизма, против «догматического антиреализма», Минач, правда, несколько преувеличивает их распространение и влияние на словацкую литературу, и в полемике, развернувшейся вокруг его статьи, на это было обращено внимание. Но так или иначе, Минач очень своевременно заметил стремление сторонников модернизма занять монопольное положение в искусстве и под флагом борьбы с догматизмом выдвинуть и утвердить догмы буржуазной эстетики.

«Я убежден, что всякая монополия на идеи в области искусства (как и в других областях) является ненормальной и даже опасной. Всякая монополия и исключительность со временем могут деградировать в фельдфебельство...»

Это убеждение и заставило Владимира Минача «потребовать слова», чтобы выступить против «нового течения» в защиту реализма, который отбрасывается сторонниками модернизма как якобы скомпрометировавший себя в годы культа личности «консервативный художественный метод».

Еженедельник «Литерарни новины» отмечает, что благодаря полемической статье Минача дискуссия в словацкой литературе приобрела более отчетливый вид, расстановка сил стала более четкой, спор стал вестись по существу. Эта дискуссия, по мнению еженедельника, выходит за рамки чисто словацких проблем. Затронутые в ней вопросы актуальны и для чешской литературы.

Выступления против «догматического антиреализма» — показатель зрелости словацкой и чешской литературы, которые идут вперед, верные реалистическим позициям социалистической литературы.

ГАНС ШНИР ПЕРЕД СУДОМ ИНКВИЗИЦИИ

В марте этого года «Иностранная литература» познакомила своих читателей с Гансом Шниром, незвучим и добрым «комическим актером», оставленным Генрихом Бёлем на ступеньках боннского вокзала. Но печальная история бёлевского клоуна не закончилась с концом романа — уже став литературным героем, Шнир умудрился еще раз пасть жертвой собственной наивности. Когда, измерив за несколько телефонных разговоров всю абсолютность своего одиночества и растратив в едких афоризмах всю энергию своего отчаяния, он наложил на лицо белый грим и отправился на привокзальную площадь играть заключительную пантомиму, он никак не рассчитывал на то, что этим демонстративным признанием своего поражения нанесет самый чувствительный удар «просвещенным католикам». Помните — клоун был уверен в том, что против его песенки о «разнесчастном» папе Иоанне «Комиссия по борьбе с богохульством» никаких возражений не найдет. А между тем...

Еще в конце прошлого года с амвона католических храмов Федеративной Республики Германии прогремело «пастырское послание» западногерманских епископов, в котором целому ряду «видных дилетантов католичества», в особенности деятелям культуры, предъявлялось обвинение в «разлагающей критике церкви», в «пропаганде иногда просто еретических взглядов на церковь». В числе этих «еретиков» называлось имя Генриха Бёля.

Через некоторое время это имя было выделено из общего списка: в католической газете «Петрусблатт» из-под пера западноберлинского епископа Эриха Клаузенера появился пространный «Запрос Генриху Бёлю». Ссылаясь на опубликованное Бёлем в 1958 году, после решения боннского парламента об атомном вооружении бундесвера, «Письмо молодому католику» и на роман «Глазами клоуна», его преосвященство обвинил Бёля в том, что он не только «не распространяет в своих книгах даже жалких крох тех богатств, которыми располагает его церковь», но и «предлагает людям камень вместо хлеба, хуже того: для некоторых, может быть, даже скорпионов вместо хлеба».

Генрих Бёль ответил своему высокопоставленному критику. Ответил через двух кельнских адвокатов, переславших это письмо западноберлинскому прелату. Открытый ответ Бёля литературно стилизован: писатель начинает письмо от первого лица множественного числа. Свое «мы» он разделяет потом на два «я»: одно из них — это собственное писательское «я» Бёля, и оно появляется только в постскриптуме, обращенном к читателям «Петрусблатт» — с ними Бёль готов говорить, но он не намерен опускаться до уровня господина Клаузенера. По его поручению к епископу обращается другое «я» — «скромное и только излагающее его мысли».

«Я постараюсь,— пишет Клаузенеру бёлевское «исполнительное» «я»,— не описывать Вам выражение его лица при чтении Вашего открытого запроса. Это было бы для Вас слишком оскорбительным. Его первые слова после чтения были: «К чему вся эта нудная многословная болтовня?» Когда я напомнил ему, что он как-то поклялся по возможности не терять терпения, имея дело со священниками, он спросил: «Разве прелаты — тоже священники?..»

Бёль едко издевается над епископскими «методами литературно-критического блудодействия».

«Жаль также, что господин Клаузенер имеет нам сообщить одни только безотрадные сведения и тем самым оказывается в числе тех разлагающих интеллигентов, против которых справедливо предостерегали немецкие епископы. Не мог ли бы он разъяснить нам хотя бы вкратце, как следует писать романы для христиан? Уже одно краткое изложение содержания нам было бы так кстати: ну, например: молодой человек из приличной верующей семьи, отнюдь не безупречной в интеллектуальном отношении, поддается на время разлагающему влиянию сводников, но потом исключительно здоровая девушка обращает его на истинный путь, он вступает в ХДС, отдается телом и душой борьбе с профсоюзами, получает смертельное повреждение в драке, в процессе которой он, как словами, так и делами, защищает интересы промышленности; умирая на руках лю-

бимой, он успевает прошептать: «Вступай, веруй...» Куда вступать и во что веровать — так и остается неясным (потому что слишком ясно выражаться нельзя, независимо от того, что имеется в виду: ХДС, Союз промышленников, рай или бундесвер)».

И наконец, отбросив шнировскую иронию, Бёль четко втолковывает своему зоммервильдуду:

«Я всегда отвергал титул «католический писатель»; всегда оспаривал компетентность церкви и церковников в вопросах искусства и литературы и никогда — в вопросах морали, но постепенно я начинаю сомневаться даже в этой их компетентности... Можно здорово попасть впросак, если слишком полагаешься на эту последнюю».

Рассказывая своим читателям о полемике Бёля с западногерманскими церковниками, выходящий в ГДР еженедельник «Зоннтаг» саркастически замечает, что «налицо все признаки готовящегося инквизиционного процесса против Бёля».

Любопытно, что «Петрусблатт» понял это замечание в буквальном смысле и не замедлил поместить внушительное опровержение, из которого следует, что Бёлю пока не грозит аутодафе, подкрепив свои заверения интервью, взятым у секретаря Священной канцелярии кардинала Оттавиани.

Однако ответы кардинала, обстоятельно высказавшегося по поводу «казуса Бёля», который таким образом удостоился высочайшего внимания Ватикана, отнюдь не являются такими уж обнадеживающими.

«Если речь идет о процессе против той или иной книги,— заявил Оттавиани,— то объектом приговора является сама эта напечатанная книга; совершенно излишне осведомляться о мыслях автора. Объектом приговора является не то, что он думает, а то, что он написал. Ведь вред, наносимый душам людей той или иной книгой, определяется ее содержанием, а не намерениями автора... Впрочем, в последнее время Священная канцелярия избегала вынесения приговоров. Мы предпочитаем связываться с автором через епископа его прихода и стараемся убедить его изъять книгу из продажи или, по крайней мере, подготовить новое, исправленное издание».

Комментируя это заявление, обозреватель «Зоннтаг» пишет:

«Трудно сказать, состоится ли формальный процесс над Генрихом Бёлем, потому что, по словам того же Оттавиани, тайный характер таких процессов является высшим принципом Священной канцелярии. Ясно одно — нападки прелата Клаузенера на Бёля и совпадение их по времени с пастырским посланием западногерманских епископов-католиков... делают Бёля объектом акций, которые

Имеют своей целью заставить его отказаться от критики политического клерикализма в ФРГ и свести на нет его влияние среди читателей-католиков».

И снова вспоминается Ганс Шнир и его песенка про папу Иоанна, который «не везет их тележку», и его соображения: «Зоммервилльд, Кинкель и Фредебейль, возмущенные моим безвкусным поведением, даже и сигаретки в мою шляпу не кинут». Он явно недооценил и свою роль, и активность зоммервилльдов. Сигаретки-то господин Клаузнер, проходя, может, и не кинул, но в Священную канцелярию, придя домой, наверняка позвонил.

ЧТО ВЫРАЖАЕТ МУЗЫКА

Под таким названием была напечатана статья известного английского композитора, дирижера и общественного деятеля Алана Буша в теоретическом журнале английской коммунистической партии «Марксизм тудей», вызвавшая среди музыковедов, композиторов, исполнителей оживленную дискуссию, которая продолжалась на страницах этого журнала в течение нескольких месяцев. Внимание английского коммунистического журнала к этой теме объясняется ее актуальностью в настоящее время, когда, с одной стороны, широкое распространение получил формализм в музыке, а с другой стороны, явственно дают себя знать пошлость, вульгарность, примитивизм, расцветающие пышным цветом на почве догматизма и псевдореволюционной фразы. Чего стоят в этом отношении, к примеру, установки, которые дают деятелям музыки «Гуанминжибао» и другие пекинские издания:

«Содержание музыкального произведения должно отразить и стимулировать классовую борьбу, производственную борьбу и научный эксперимент — три великих революционных движения, происходящих в настоящее время в нашей стране».

Или:

«В сегодняшних условиях революционизировать музыку — значит заставить ее служить делу социалистического строительства в нашей стране, трем красным знаменам» и т. д. и т. п.

Справедливо упрекая буржуазное музыковедение в том, что при всем богатстве частных исследований оно оставляет в стороне важнейшие общие проблемы, как бы занимая позицию «человека здравого смысла», утверждающего, что «у него нет философии», и именно поэтому оказывающегося в плену субъективного идеализма, Буш стремится решить с марксистской точки зрения центральный вопрос музыкальной эстетики, которому посвящена его статья. На этот вопрос, как известно, в мировом музыковедении

дается два основных прямо противоположных ответа. С одной стороны, с давних пор существует убеждение, что музыка выражает человеческие чувства. С другой стороны, категорически отрицается способность музыки выражать что-либо кроме самой музыки. Первую точку зрения Буш находит в высказываниях таких композиторов XX века, как П. Хиндемит и Р. Воэн Уильямс. В качестве основного ее противника еще сто лет назад выступал Ганслик, автор книги «О музыкально-прекрасном», взгляды которого, правда, не имели большого влияния на композиторов до того, как Стравинский в 1935 г. (и вторично в 1948 г.) выступил с утверждением о бессилии музыки выражать что бы то ни было — чувства, мысли, настроения или явления природы. В качестве противника теории выражения выступил также американский композитор Джон Кэйдж, который в 1957 г. заявил:

«Музыкальным звукам должно быть разрешено оставаться звуками... Они более не должны быть носителями идей, ассоциации или чего бы то ни было».

Буш замечает по этому поводу:

«М-р Кэйдж не объясняет, почему в 1957 г. должен быть своего рода поворотным пунктом, после которого музыка предъявляются новые требования. Музыка, как следует из его слов, в прошлом имела внемузыкальное содержание, но этого больше не должно быть...»

Буш обеспокоен тем, что именно Кэйджа неоднократно приглашали в Англию обучать юных композиторов. Основное устремление статьи Буша — борьба против тех «авангардистских» направлений, которые свели технику музыкального сочинения к «бесцельному выбору» (выражение западногерманского композитора Штокгаузена) и лишили музыку всех выразительных возможностей.

Формалистическим взглядам на музыку он противопоставляет теорию выражения чувств, основанную на марксистском учении об отражении действительности в искусстве, отражении, которое является не пассивным процессом, а реакцией на эту действительность. Свое основное положение Буш формулирует следующим образом:

«Воздействие произведения искусства на человека заключается в возбуждении у него интереса к предмету и формировании чувства по отношению к отражаемому предмету, в направлении чувств самого художника».

К точке зрения Буша в значительной мере приближается Э. Дж. Портер, который, приняв участие в развернувшейся дискуссии, выдвинул концепцию «идеограмм». Доказывая способность музыки выражать чувства, он ссылается на то, что почти все композиторы писали вокальную музыку со словесным текстом, и напоминает Глюка, целью которого было «привести музыку к ее истинной функции — сопровождать поэзию, усиливая выражение чувства и интерес к ситуации». Что касается инструментальной му-