

говорит он и о том, что делать мучеником за идею нельзя никого, даже собаку, — такую задачу можно брать только на себя.

На это Флип находит страшноватое и довольно убедительное возражение. Он бы сжег себя сам. Но не только печи Освенцима и Майданека, но и телевизионные экраны, на которых обыватели Западного Берлина ежедневно, крупным планом видят заживо горящих стариков, женщин, детей Вьетнама, приучили «жвачных» к тому, что человек есть нечто «приспособленное» для сожжения. Эмоциональная реакция погасла. Они могут возле экрана пить кофе, приговаривая «нехорошо, нехорошо, нехорошо». Огненная смерть пса вновь пробудит эмоциональную реакцию этих обывателей — животнoлюбoв, а возле террасы Флип водрузит плакат — «вот так горят люди во Вьетнаме».

Штаруш опять-таки справедливо говорит, что Филиппа затопчут, растерзают. К этому он готов, отвечает мальчик.

Нет, дикая затея Филиппа — отнюдь не хэппенинг. Но думается, что все же она «подкинута» герою автором. В процессе напряженных споров со своим учеником Штаруш узнает о нем очень многое. В комнате Филиппа не висит портрет какого-либо современного пророка «прямого действия». С газетной полосы на стене на учителя смотрит лицо подростка — так похожего на его, Штаруша, сверстников. Это шестнадцатилетний Гельмут Хюбенер — член подпольной антифашистской организации молодежи, которая в течение двух лет печатала и распространяла листовки, обращенные к рабочим, военнопленным и солдатам немецкой армии. Хюбенер был арестован, подвергнут пыткам и казнен в тюрьме Плетцензее 27 октября 1942 года.

«Вот как оно было, — говорит Флип учителю. — И что же по сравнению с этим ваша подросточья банда!.. Тут не было никакого ребячьего анархизма... И он не был дилетантом. Он даже умел стенографировать и работать на аппарате Морзе». Думаю, что вот здесь, вероятно, даже помимо воли автора пробилась настоящая правда о том *лучшем*, что есть в устремлениях молодых. И, честно говоря, трезвость Флипа, спокойствие, холодная умная беспощадность в критике ХДС и ее «среброязычного пророка» Кизингера, внутренняя присяга традициям *организованной борьбы* против фашизма — все это никак не вяжется с его фантастическими самоубийственными проектами.

Веро — это «пена» молодежного движения. Флип (таким он раскрывается в период наиболее интенсивного общения со Штарушем) — это носитель той «сущности», которая в этом движении все-таки существует.

Конечно, и «пена» есть выражение сущности, но отождествлять их никак нельзя.

Мне думается, что «прямое действие» Флипа автор облек в такую гротескную форму, так сказать, с заранее обдуманном намерением. Тем самым внутренне не только оправдана, но и вознесена победа глав-

ного мудреца и «постепеновца» — зубного врача, — утописта, которому удалось то, чего не мог добиться более эмоциональный учитель. Врач отговорил мальчика от его дикого плана, убедил его перейти к мирным, плавным формам общественного воздействия.

Но и это торжество, так сказать, «социал-демократического» пути не остается в романе без оговорки. А не подвергли ли мы также «местному наркозу», то есть частичному омертвлению, и волю Филиппа, закрыв тем самым для него путь «прямого действия»?


Этот вопрос Штаруша как бы замыкает в романе линию «семнадцатилетних».

Зыбкость идейно-эстетических позиций — это коренное свойство творчества Грасса. Но существенная правда истории просвечивает в этом романе о «старших и младших» интеллигентах ФРГ.

Е. КНИПОВИЧ

РВЕТСЯ НИТЬ АРИАДНЫ

Pierre Daix. Nouvelle critique et art moderne. Essai. Paris, Collection "Tel Quel" aux Editions du Seuil, 1968.

 оявилось еще одно исследование, посвященное специфике современного искусства, соотношению традиций и новаторства, актуальнейшей сегодня проблеме «авангардизма». Книжки, стремящиеся разрешить этот вопрос, выходят и в Советском Союзе, и за рубежом. Каждую открываешь с интересом: проблема не проста, далеко не все ее аспекты кристально ясны.

Ключевое слово эссе Пьера Дэкса «Новая критика и современное искусство» — *rupture*, то есть разрыв, перелом. О том, что современное искусство охотно вбирает опыт предшествующих веков, автор говорит достаточно ясно. Поэтому множественность синонимов — *rupture*, *cassure*, *coupure* — поначалу воспринимается как выражение главной задачи автора: оттенить грани понятия «новаторство». Намерение вполне естественное. Но каковы же эти самые крупные грани, позволяющие, по мнению Дэкса, воочию увидеть перелом, качественный скачок?

Прежде всего обостренное, возросшее сто крат в наши дни внимание художника к слову, принципам художественной выразительности, структуре образа. Язык художественного произведения, справедливо утверждает Дэкс, одновременно индивидуален и социален, концентрирует в себе общественный опыт писателя, его строй чувств, впечатления, сохраненные памятью; при таком условии полнота взаимодействия между творческой личностью и языком произведения благоприятствует многообразию манер письма (*multiplication des écritures*).

СРЕДИ КНИГ

Наблюдение Дэкса касается здесь яркой особенности современной культуры. Искусство XX века действительно необычайно богато контрастными эстетическими формами, разноплановыми художественными экспериментами.

Логика дальнейших рассуждений ведет, однако, от многообразия к жесткой схеме отбора «самого» современного. Вторым критерием «современности» назван переход (хронологически где-то между Курбе и импрессионистами) от искусства «имитирующего» к искусству «воссоздающему», — от того, что увидено художником, к тому, что им понято (ср. Пикассо: «Не лучше ли рисовать действительность такой, как ты ее знаешь, а не такой, как ты ее видишь»). Этот эстетический признак описан за последние годы во многих литературоведческих трудах — достаточно вспомнить работы Пьера Франкастеля, Мишеля Сейфора, Марселя Арлана, Бернара Дориваля, Алена Боске, Мишеля Рагона...

В самом противопоставлении того, что видишь, тому, что знаешь, скрыт философско-оптический обман. Знание художника о действительности тем полнее, чем больше им увидено и глубже рассмотрено. Вне осмысления увиденного нет концепции реальности. Дэкс верно определяет творчество как «единство познания и художественного воссоздания»; отбрасывая «механистическое, эмпирическое понимание отражения», он не ставит прямо под сомнение саму теорию отражения, что случается с иными защитниками «концептуального», неfigurативного искусства. Но отражаемой действительности автор постоянно высказывает недоверие, познанию отводит лишь условно-вспомогательную роль. На знамя авангарда XX века Дэкс выносит образы, максимально удаленные от реальности, — например, «Гитару» Пикассо 1926 года, гораздо меньше «сообщающую» о действительности, чем хотя бы знаменитая «Герника».

Вопрос о взаимодействии в искусстве XX века форм жизнеподобных с условно-аллегорическими сам по себе достаточно сложен; явное предпочтение, отдаваемое одному из путей поисков, уводя в область идеалистических абстракций, может лишь мешать раскрытию многообразных, сугубо индивидуальных форм выражения. Здесь критический метод Дэкса откровенно механистичен. Критик собирался рассмотреть момент «разрыва» в истории искусства, но принцип «разрыва» определяет и метод подхода исследователя к материалу. Система его доказательств строится на взаимоисключающих дефинициях. Так, подражание природе (соотносимое Дэксом с эстетическим кредо Аристотеля), оказывается, несовместимо с ее художественным воссозданием. Абсолютизация границы между «теоретической моделью» и моделью-имитацией заводит исследователя в густой лес противоречий.

В определенный момент, согласно Дэксу, после Стендаля, Гюго, Курбе перестал действовать закон правдоподобия и вступил в

силу закон интерпретации, «теоретического осмысления» жизни. Итак, по одну сторону от точки отсчета — добросовестная имитация окружающего мира, а по другую — теоретическое представление об этом мире, внешне ничем не воспроизводящее его черты. Если следовать этой схеме, придется доказывать, что, передавая на фасаде Руанского собора оттенки знойного полдня и мерцающего заката, Клод Моне не стремился запечатлеть ничего «похожего», а Гюстав Курбе, автор «Водопада в Конше», напротив, блестяще имитирует переливы струй, блеск капель и т. д.; придется отнести к «достоверным» приключениям Гаргантюа и Пантагрюэля, Дон Кихота и Нестового Роланда.

Весьма сложно связать все эти явления нитью правдоподобия, но еще труднее отказать их создателям в концептуальном осмыслении эпохи, человеческой психологии. Кто согласится признать историю Жюльена Сореля только добросовестной имитацией случая из судебной практики, а «Возмездия» Гюго фактографическим отражением изъятий буржуазного миропорядка? Какие аргументы привести для демонстрации — как того требует логика мысли Пьера Дэкса, — что «Раненый кирасир» или «Плот Медузы» Теодора Жерико, напугавшие в свое время художественное жюри «возведением принципа перемен в искусстве в закон общественной жизни», несут меньшую концептуально-философскую нагрузку, чем «Роскошь, спокойствие, сладострастие» Анри Матисса? Отчего «имитаторское» полотно Делакруа «Свобода на баррикадах» торопливо убрали из залов Лувра едва ли не всякий раз, когда на парижских улицах начинались беспорядки?.. Не оттого ли, что Делакруа, как всякий великий художник, даже предпочитая жизнеподобие, — отнюдь не имитатор, а «провидец... чье отношение к реальности — гениальное восприятие всего, что движется».

Слова эти принадлежат Дэксу, опубликованному семь лет назад книгу «Делакруа-освободитель». Теперь Дэкс хотел бы строже провести водораздел между верностью внешним приметам реальности и выражением ее сокровенной сути. Но ни «сущность», ни «внешность» не определены критиком как эстетические категории, что и вынуждает его к терминологическим подстановкам.

Сначала «имитация», «правдоподобие» соотносятся с определенной исторической эпохой; затем правдоподобие уже «код, требующий уважать приличия, то есть социально приемлемую картину мира»; имитация нужна «тому, кто не выносит реальности»; а традиционная скульптура и живопись — искусство «соглашательское... изображение генералов-победителей», элементарное «удовлетворение вкусов публики».

При такой размытости основных понятий смысл «перелома» неизбежно ускользает. Тем более, что мимикрия под реализм автором справедливо осуждена, а мимикрия под новаторство ему словно неизвестна. Дэкс

пишет об «эпидемии модернизма», как о чем-то столь же неумолимом, сколь плодотворном. Думается, что писатель-католик Жак Маритен, автор солидного труда «Творческая интуиция в искусстве и поэзии» (1966), ближе к истине, намечая два направления в развитии модернизма. Одно приводило, при всех утратах, к нарастанию «поэтической энергии» (Маритен называет здесь Руо, Шагала, Сати, Дебюсси, Аполлинера, Пьера Реверди, Т. С. Элиота, С.-Ж. Перса); другое обернулось самообманом — для Маритена таков урок сюрреализма, поскольку «отторгнутый от света интеллект, автоматизм подсознания не способен открыть что-либо действительно новое» (курсив автора). Дэксу, напротив, именно сюрреализм кажется теоретическим и практическим «обобщением» новаторства.

Утверждение автора о единстве формы и содержания («Произведение не может быть авангардным только по форме или только по содержанию») остается в состоянии теоретической невесомости: Дэксу одинаково дорого новаторство Эйзенштейна, Маяковского, «Герники» Пикассо, «Лицом к лицу с немцами» Поля Элюара, «Французской зари» Арагона и самоцельное экспериментаторство дадаистов или «нового романа».

Третий признак «перелома», сформулированный автором, если бы получил теоретическую завершенность, мог бы укрепить мысль о гармонии революционной идеи с новаторским словом, смягчить противоречивость аргументов в защиту «концептуального» творчества. «Современным искусством, — пишет Дэкс, — пересмотрено значение времени. Искусство хочет теперь уловить мир, который рождается, который придет». Оно «сообщает о будущем», создает «модель реальности».

Модель грядущей реальности не построить без анализа закономерностей настоящего, без социального предвидения. Кажется, держась за эту нить, мы вот-вот подойдем к определению границы между новаторством истинным и мнимым. Но автор рвет эту нить, противопоставляя «модель художественную» и «модель политическую», объявляя их не только разноплановыми, но чаще враждующими. В результате «революционная модель», родившаяся в творчестве Горького, отвлекла его, как утверждает Дэкс, от «контроля за средствами выражения», помешала кристаллизации модели художественной, а литература социалистического реализма, якобы всегда принимавшая желаемое за сущее, потерпела эстетическое поражение. Подобное же фиаско потерпели, по мнению Дэкса, «эстетические критерии, унаследованные от литературы Сопротивления», — вывод более чем неожиданный для участника Сопротивления, автора ярких романов о героической эпохе. Критик словно мечтает направить революционную литературу в эстетское русло аполитизма. Странное противопоставление модели революционной модели художественной заставляет критика перекрашивать факты из истории советского литературоведения. В статье, появившейся уже после книги, Дэкс уверяет,

что в СССР «самый термин «авангард» автоматически связывается с мыслью о капиталистическом разложении».

Предвосхищая изумление тех, кто помнит другие его работы, посвященные современному реализму, автор демонстративно объявляет еще об одном «разрыве» — с самим собой, автором «Семи веков романа» (1955) и «Размышлений о методе Роже Мартен дю Гара» (1958). Поправлять себя — дело достойное уважения. Почему бы, например, не уточнить некоторые оценки модернизма, которые в конце 50-х годов звучали у Дэкса слишком безоговорочно-суммарно, недialeктично: «накопленный веками упадок», «эстетика отвращения» и т. д. Но разве не подтверждены литературным развитием последних десятилетий многие суждения Дэкса того времени? Дэкс писал тогда:

«Социалистический реализм — осознание главного противоречия нашей эпохи и способ разрешить его эстетически»; «занять современную позицию в искусстве — значит исследовать рождающееся: новый гуманизм, новый человеческий мир»; «на путях социалистического реализма могут возникнуть решения самые смелые, произведения, глубоко и патетично передающие драму, которая затрагивает всех нас...» Почему сегодня многие из этих произведений, «глубоко и патетично передающих драму» современного человека, передвинуты Дэксом с почетного плацдарма новаторства на ступеньку «соглашательской» имитации? Какие ветры истории так сместили имена и факты?

В данном случае виновата не история, а историк — историк литературы, решивший подогнать развитие искусства под модную концепцию «разрыва». Андрей Платонов, автор, которого любят и охотно переводят во Франции, словно предвосхищая расцвет такой лжеконцепции, напоминал: «...есть преимущество и абсолютная ценность в том, куда человек или исторически решающая часть народа обратит фронт своих сил: если в правильно понятое будущее, то такой народ (и даже отдельный человек) останется современником, товарищем и собеседником всего человечества на все время существования последнего на земле. Забудутся лишь те, кто пытался прервать или бросил во тьму лабиринта нить Ариадны, кто хотел оставить нас амебой».

Дэкс, добровольно вступая во тьму лабиринта, пытается осветить путь новому поколению критиков. Он вовсе не ошибается, полагая, что серьезные перемены в искусстве требуют и от критика принципиально иного подхода к художественным явлениям. Законы современных взаимоотношений между исследователем и произведением полезно уточнять, научно обосновывать, претворять в практике. Многие советы автора — изучать самую категорию «литературности», то есть понимать, «как это сделано», внимательно относиться к стилю, не «перескакивая» пренебрежительно сферу языка — вызывают полное доверие. К тако-

му синтетическому взгляду всегда тяготели самые яркие литературоведческие работы и в Советском Союзе, и за рубежом. Задача нового литературоведческого синтеза, который вобрал бы и завоевания историко-литературного метода, и опыт иных аналитических направлений, почетна и трудна. Лучшие произведения XX и прошлых веков ждут нового прочтения, внимательнейшего исследовательского взгляда, проникающего в святая святых творческого процесса. Но, к сожалению, структуралистской школе «новой критики», на которую Дэкс возлагает такие надежды, это как раз и не удастся. Мешает именно антиисторизм, произвольное отвлечение от порождающих книгу общественно-социальных и субъективных факторов.

Симпатии Дэкса к этому направлению критической мысли сложились, вероятно, под влиянием иных причин, чем заинтересованность сферой языка. «Новую критику» и кни-

гу Дэкса, ей посвященную, сближает равнодушие к содержательности художественной «модели», недоверие к революционной идейности, произвольность критериев при оценке изменений, происходящих в искусстве.

Десять лет назад Дэкс советовал поставить «критику и эстетику с головы на ноги; исходить из произведений, не строить априорно по шаблонам теории литературные образцы, с которыми сравнивалось бы все написанное». Он считал необходимым «разрушить прокрустово ложе» модернистской эстетики, чтобы понять смысл истинного новаторства. Теперь он предлагает нечто диаметрально противоположное. Но у литературного процесса XX века свои законы, познанию которых поможет лишь движение вперед, а не возвращение к априорным схемам.

Т. БАЛАШОВА

