

П Е Р Е В О Д Ы

Х.Ортега-и-Гасет

ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

/пер. с исп./

"Пусть донна Берта или сэр Мартино не судят...". Божественная комедия. - Рай XIII.

НЕПОПУЛЯРНОСТЬ ИСКУССТВА

Среди многих гениальных, хотя и не получивших должного развития, идей великого француза Гюйо ¹⁾ следует отметить его попытку изучать искусство с социологической точки зрения. Сначала может показаться, что подобная вещь затея бесплодна. Рассматривать искусство со стороны его социального эффекта - это как бы разговор не по существу дела, что-то вроде попытки изучать человека до его тени. Социальная сторона искусства, на первый взгляд, вещь настолько внешняя, случайная, столь далекая от эстетического существа, что неясно, как, начав с нее, можно проникнуть внутрь стиля. Гюйо, конечно, не извлек из своей гениальной попытки "лучшего сока". Краткость его жизни и трагическая скоропостижность смерти помешали ему вдохновению отстояться, чтобы, освободившись от всего тривиального и поверхностного, оно могло бы держаться в сфере глубинного и существенного. Можно сказать, что из книги Гюйо "Искусство с социологической точки зрения" осуществилось только название, все остальное еще должно быть написано.

Живая сила социологии искусства открылась мне неожиданно, когда несколько лет назад мне довелось писать о новой музыкальной эпохе, начавшейся с Дебюсси. Я стремился определить с возможно большей точностью разницу в стиле новой и традиционной музыки. Проблема моя была чисто эстетическая, и тем не менее я нашел, что наиболее короткий путь к ее разрешению - это изучение феномена сугубо социологического, а именно - непопулярности новой музыки.

Сегодня я хотел бы высказаться в общем, предварительном плане, имея в виду все искусства, которые сохраняют еще в Европе какую-то жизненность: наряду с новой музыкой новую живопись, новую поэзию, новый театр. Воистину поразительно

и таинственно то тесное внутреннее единство, которое каждая историческая эпоха сохраняет во всех проявлениях. Единое вдохновение, один и тот же жизненный стиль дублирует в искусствах, столь несходных между собой. Не отдавая себе в том отчета, молодой музыкант стремится воспривести в звуках в точности те же самые эстетические ценности, что и художник, поэт и драматург — его современники. И эта общность художественного чувства поневоле должна привести к одинаковым социологическим последствиям. В самом деле, непопулярности новой музыки соответствует такая же непопулярность и остальных муз. Все молодое искусство непопулярно — и не случайно, но в силу его внутренней судьбы.

Мне могут возразить, что всякий только что появившийся стиль переживает "период карантина", и напомнить баталью — вокруг "Эрнани", а также и другие распри, начавшиеся на заре романтизма. И все-таки непопулярность нового искусства — явление совершенно иной природы. Полезно видеть разницу между тем, что непопулярно, и тем, что не народно.

Стиль, который вводит нечто новое, в течение какого-то времени просто не успевает стать популярным; он не популярен, но точно так же он и не непопулярен. Вторжение романтизма, на которое можно сослаться в качестве примера, как социологический феномен совершенно противоположен тому, что является искусством сегодня. Романтизму весьма скоро удалось завоевать "народ", никогда не воспринимавший старое классическое искусство как свое. Враг, с которым романтизму пришлось сражаться, представлял собой как раз избранное меньшинство, закостеневшее в архаических "старорежимных" формах поэзии. С тех пор как изобрели книгопечатание, романтические произведения стали первыми, получившими большие тиражи. Романтизм был народным стилем *par excellence*.

Первенец демократии, он был баловнем толпы. 21

Напротив, новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно непопулярно по самому своему существу; более того — оно антипопулярно. Любая вещь, рожденная им, автоматически вызывает в публике курьезный социологический эффект. Публика разделяется на две части; одна часть, меньшая, состоит из людей,

настроенных благосклонно; другая, гораздо большая, бесчисленная, держится враждебно. (Оставим в стороне капризную породу "снобов"). Значит, произведения искусства действуют подобно социальной силе, которая создает две антагонистические группы, разделяет бесформенную массу на два различных стана людей.

По какому же признаку различаются эти две касты? Каждое произведение искусства вызывает расхождения: одним нравится, другим — нет; одним нравится меньше, другим — больше. У такого разделения — не органический характер, оно непринципиально. Слепая прихоть нашего индивидуального вкуса может поместить нас и среди тех, и среди других. Но в случае нового искусства размежевание это происходит на уровне более глубоком, чем прихоть индивидуального вкуса. Дело здесь не в том, что большинству публики не нравится новая вещь, а меньшинству — нравится. Дело в том, что большинство, масса, просто не понимают ее. Любители классики, которые присутствовали на представлении "Эрнани", весьма хорошо понимали драму Виктора Гюго, и именно потому, что понимали, драма не нравилась им. Верные определенному типу эстетического восприятия, они испытывали отвращение к новым художественным ценностям, которые предлагал им романтик.

"С социологической точки зрения", для нового искусства, как мне думается, характерно именно то, что оно делит публику на два класса людей: тех, которые его понимают, и тех, которые не способны понять. Как будто существуют две разновидности рода человеческого, из которых одна обладает неким органом восприятия, а другая его лишена. Новое искусство, очевидно, не есть искусство для всех, как, например, искусство романтическое: новое искусство обращается к особо одаренному меньшинству. Отсюда — раздражение в массе. Когда кому-то не нравится произведение искусства именно поскольку оно понято, этот человек чувствует свое "превосходство" над ним, и тогда раздражению нет места. Но когда вещь не нравится потому, что не все понято, человек ощущает себя униженным, начинает смутно подозревать свою несостоятельность, неполноценность, которую стремится компенсировать возмущением, яростным самоутверждением перед лицом произведения. Едва появившись на свет, молодое искусство заставляет доброго буржуа

чувствовать себя именно таким образом: буржуа, существо, не способное к восприятию тайн искусства, слеп и глух к любой бескорыстной красоте. И это не может пройти без последствий после сотни лет всеобщего заискивания перед массой и возвеличивания "народа". Привыкшая во всем господствовать, масса почувствовала себя оскорбленной новым искусством в своих человеческих "правах", ибо это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта. Повсюду, где появляются юные музы, масса преследует их.

В течение полутора веков "народ", масса претендовали на то, чтобы представлять "все общество". Музыка Стравинского или драма Диранделло производят социологический эффект, заставляющий задуматься над этим и постараться понять, что же такое "народ", не является ли он просто одним из элементов социальной структуры, косной материей исторического процесса, второстепенным компонентом бытия. Со своей стороны, новое искусство содействует тому, чтобы "лучшие" познавали самих себя, узнавали друг друга среди серой толпы и учились понимать свое предназначение: быть в меньшинстве и сражаться с большинством.

Близится время, когда общество, от политики и до искусства, вновь начнет складываться, как должно, в два ордена или ранга: орден людей выдающихся и орден людей заурядных. Все недуги Европы будут исцелены и устранены благодаря этому новому спасительному разделению. Неопределенная общность, бесформенное, хаотическое, лишенное внутреннего строя объединение без какого-либо направляющего начала, — то, что существовало на протяжении последних полутора столетий, — не может существовать далее. Под поверхностью всей современной жизни кроется глубочайшая и возмутительнейшая неправда: ложный постулат реального равенства людей. В общении с людьми на каждом шагу убеждаешься в противоположном, ибо каждый этот шаг оказывается прискорбным промахом.

Когда вопрос о неравенстве людей поднимается в политике, то при виде разгоревшихся страстей приходит в голову, что вряд ли наступил благоприятный момент для его постановки. К счастью, единство духа времени, о котором я говорил

выше, позволяет спокойно, со всей ясностью констатировать в зарождающемся искусстве нашей эпохи те же самые симптомы и те же предвестия моральной реформы, которые в политике омрачены низменными страстями.

Псалмопевец советует: "Не уподобляйтесь коню и лошаку, у коих нет разума". Масса брыкается и не понимает. Попробуем поступать наоборот. Извлечем из молодого искусства его сущностный принцип и посмотрим, в каком глубинном смысле оно непопулярно.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО

Если новое искусство понятно не всем, это значит, что средства его не являются общечеловеческими. Искусство предназначено не для людей вообще, а только для очень немногочисленной категории людей, которые, быть может, и незначительнее других, но явно не похожи на них.

Прежде всего, есть одна вещь, которую полезно уточнить. Что называет большинство людей эстетическим наслаждением? Что происходит в душе человека, когда произведение искусства, например театральная постановка, "нравится" ему? Ответ не вызывает сомнений: людям нравится драма, если она смогла увлечь их изображением человеческих судеб. Их сердца волнуют любовь, ненависть, беды и радости героев: зрители участвуют в событиях, как если бы они были реальными, происходили в жизни. И зритель говорит, что пьеса "хорошая", когда ей удалось вызвать иллюзию жизненности, достоверности воображаемых героев. В лирике он будет искать человеческую любовь и печаль, которыми как бы дышат строки поэта. В живописи зрителя привлекают только полотна, изображающие мужчин и женщин, с которыми в известном смысле ему было бы интересно. Пейзаж покажется ему "милым", если он достаточно привлекателен как место прогулки.

Это означает, что для большей части людей эстетическое наслаждение не отличается, в принципе, от тех переживаний, которые сопутствуют повседневной жизни. Отличие — только в незначительных, второстепенных деталях: это эстетическое переживание, пожалуй, не так утилитарно, более насыщено и не влечет за собой каких-либо обременительных последствий.

Но в конечном счете предмет, объект, на который направлено искусство, а вместе с тем и прочие его черты, — для большинства людей суть те же самые, что и в каждодневном существовании: люди и людские страсти. И искусством назовут они ту совокупность средств, которыми достигается контакт со всем, что есть интересного в человеческом бытии. Такие зрители смогут допустить чистые художественные формы, ирреальность, фантазию только в той мере, в какой эти формы не нарушают привычного восприятия человеческих образов и судеб. Как только эти собственно эстетические элементы начинают преобладать и публика не узнает привычной для нее истории Хуана и Марии, она сбита с толку и не знает, как быть дальше с пьесой, книгой или картиной. И это понятно: им неведомо иное отношение к предметам, нежели практическое, т.е. такое, которое вынуждает к переживанию и активному вмешательству в мир предметов. Произведение искусства, не побуждающее к такому вмешательству, оставляет их безучастными.

.. В этом пункте нужна полная ясность. Скажем сразу, что радоваться или сострадать человеческим судьбам, о которых повествует произведение искусства, — есть нечто очень отличное от подлинно художественного наслаждения. Более того, в произведении искусства эта озабоченность собственно человеческим принципиально несовместима со строго эстетическим удовольствием.

.. Речь идет, в сущности, об оптической проблеме. Чтобы видеть предмет, нужно известным образом приспособить наш зрительный аппарат. Если зрительная настройка неадекватна предмету, мы не увидим его или увидим расплывчатым. Пусть .. читатель вообразит, что в настоящий момент мы смотрим в сад через оконное стекло. Глаза наши должны приспособиться таким образом, чтобы зрительный луч прошел через стекло, не задерживаясь на нем, и остановился на цветах и листьях. Поскольку наш предмет — это сад, и зрительный луч устремлен к нему, мы не увидим стекла, пройдя взглядом сквозь него. Чем чище стекло, тем менее оно заметно. Но, сделав усилие, мы сможем отвлечься от сада и перевести взгляд на стекло. Сад исчезнет из поля зрения и, единственное, что останется от него — это расплывчатые цветные пятна, которые кажутся нанесенными на стекло. Стало быть, видеть сад и видеть окон-

ное стекло — это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации.

Соответственно, тот, кто в произведении искусства ищет переживаний за судьбу Хуана и Марии или Тристана и Изольды и предосабливает свое духовное восприятие именно к этому, не увидит художественного произведения как такового. Горе Тристана есть только горе Тристана и, стало быть, может волновать только в той мере, в какой мы принимаем его за реальность. Но все дело в том, что художественное творение является таковым лишь в той степени, в какой оно не реально. Только при одном условии мы можем наслаждаться цианиновым портретом Карла V, изображенного верхом на лошади: мы не должны смотреть на Карла V как на действительную, живую личность — вместо этого мы должны видеть только портрет, ирреальный образ, вымысел. Человек, изображенный на портрете, и сам портрет — вещи совершенно разные: или мы интересуемся одним, или другим. В первом случае мы "живем вместе" с Карлом V; во втором — "созерцаем" художественное произведение как таковое.

Однако, большинство людей не может приспособить свое зрение так, чтобы, имея перед глазами сад, увидеть стекло, т.е. ту прозрачность, которая и составляет произведение искусства: вместо этого люди проходят мимо — или сквозь, — не задерживаясь, предпочитая со всей страстью ухватиться за человеческую реальность, которая сквозит в произведении. Если им предложат оставить свою добычу и обратить внимание на самое произведение искусства, они скажут, что не видят там ничего, поскольку и в самом деле не видят привычного человеческого материала, ведь перед ними — чистая художественность, чистая потенция.

На протяжении XIX века художники работали слишком нечисто. Они сводили к минимуму строго эстетические элементы и стремились почти целиком основывать свои произведения на изображении человеческого бытия. Здесь следует заметить, что в основном искусство прошлого столетия было так или иначе реалистическим. Реалистами были Бетховен и Вагнер. Шатобриан — такой же реалист, как и Золя. Романтизм и натурализм, если посмотреть на них с высоты сегодняшнего дня, сближают-

ся друг с другом, обнаруживая общие реалистические корни. Творения подобного рода лишь отчасти являются произведениями искусства, художественными предметами. Чтобы наследовать им, вовсе не обязательно быть чувствительным к неочевидному и прозрачному, что подразумевает художественная восприимчивость. Достаточно обладать обычной человеческой восприимчивостью и позволить тревогам и радостям ближнего найти отклик в своей душе. Отсюда понятно, почему искусство XIX века было столь популярным: его подавали массе разбавленным в той пропорции, в какой оно становилось уже не искусством, а частью жизни. Вспомним, что во все времена, когда существовали два различных типа искусства — одно для меньшинства, другое для большинства ^{х)}, последнее всегда было реалистическим.

Не будем спорить сейчас, возможно ли чистое искусство. Очень вероятно, что и нет; но ход мысли, который приведет к подобному отрицанию, будет весьма длинным и сложным. Поэтому лучше оставим эту тему в покое, тем более что по существу она не относится к тому, о чем мы сейчас говорим. Даже если чистое искусство и невозможно, нет сомнения в том, что возможна естественная тенденция к его очищению. Тенденция эта приведет к прогрессивному вытеснению элементов "человеческого, слишком человеческого", которые преобладали в романтической и натуралистической художественной продукции. И в ходе этого процесса наступит такой момент, когда "человеческое" содержание произведения станет настолько скудным, что сделается почти незаметным. Тогда перед нами будет предмет, который может быть воспринят только теми, кто обладает особым даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс; это будет искусством касты, а не демоса.

х) Например, в Средние века. В соответствии с бинарной структурой общества, разделенного на два социальных строя — знатных и плебеев, существовало благородное искусство, которое было "условным", "идеалистическим", т.е. художественным, и народное — реалистическое и сатирическое искусство.

Вот почему новое искусство разделяет публику на два класса: тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, т.е. на художников и тех, которые художниками не являются. Новое искусство — это чисто художественное искусство.

Я не собираюсь сейчас превозносить эту новую установку искусства и тем более — поносить приемы, которыми пользовался прошлый век. Я ограничусь тем, что отмечу их особенности, как это делает зоолог с двумя отдаленными друг от друга видами фауны. Новое искусство — это универсальный фактор. Вот уже двадцать лет наиболее чуткие молодые люди из двух сменяющихся поколений в Париже, Берлине, Лондоне, Нью-Йорке, Риме, Мадриде неожиданно для себя открыли, что традиционное искусство их совсем не интересует и, более того, с неизбежностью отталкивает. С этими молодыми людьми можно сделать одно из двух: расстрелять их или попробовать понять. Я решительным образом предпочел вторую возможность, и вскоре заметил, что в них зарождается новое восприятие искусства, новое художественное чувство, характеризующееся совершенной чистотой, строгостью и рациональностью. Далекое от того, чтобы быть причудой, это чувство является собой неизбежный и плодотворный результат всего предыдущего художественного развития. Нечто капризное, необоснованное и в конечном счете бессмысленное заключается, напротив, именно в попытках сопротивляться новому стилю и упорно цепляться за формы архаические, бессильные и бесплодные. В искусстве, как и в морали, должное не зависит от нашего произвола; остается подчиниться тому императиву, который диктует нам эпоха. В докорности такому велению времени — единственная для индивида возможность устоять; он потерпит поражение, если будет упрямо изготавливать еще одну оперу в вагнеровском стиле или натуралистический роман.

В искусстве любое повторение бессмысленно. Каждый исторически возникающий стиль может породить определенное число различных форм в пределах одного общего типа. Но проходит время, и некогда великодушный родник иссякает. Это произошло, например, с романтически-натуралистическим романом и драмой. Навное заблуждение полагать, что бесплодность обоих жанров в наши дни происходит от отсутствия талантов; просто

наступила такая ситуация, что все возможные комбинации внутри этих жанров исчерпаны. Поэтому можно считать удачей, что одновременно с подобным оскудением нарождается новое восприятие, способствующее расцвету новых талантов.

Анализируя новый стиль, можно заметить в нем определенные взаимосвязанные тенденции, а именно: 1) тенденцию к дегуманизации искусства; 2) тенденцию избегать живых форм; 3) стремление к тому, чтобы произведение искусства было лишь произведением искусства; 4) стремление понимать искусство, как игру и только; 5) тяготение к глубокой иронии; 6) тенденцию избегать всякой фальши и, в этой связи, тщательное исполнительское мастерство, и, наконец, 7) искусство, согласно мнению молодых художников, безусловно чуждое какой-либо трансценденции.

Обрисует кратко каждую из этих черт нового искусства.

НЕМНОГО ФЕНОМЕНОЛОГИИ

Умирает знаменитый человек. У его постели жена. Врач считает пульс умирающего. В глубине комнаты два других человека: газетчик, которого к этому смертному ложу привел долг службы, и художник, который оказался здесь случайно. Супруга, врач, газетчик и художник присутствуют при одном и том же событии. Однако это, одно и то же событие, — агония человека — для каждого из присутствующих видится со своей точки зрения. И эти точки зрения столь различны, что едва ли у них есть что-нибудь общее. Разница между тем, как воспринимает происходящее убитая горем женщина и художник, бесстрастно наблюдающий эту сцену, такова, что они, можно сказать, присутствуют при двух совершенно различных событиях.

Выходит, стало быть, что одна и та же реальность, рассматриваемая с разных точек зрения, расщепляется на множество отличных друг от друга реальностей. И приходится задаваться вопросом: какая же из этих многочисленных реальностей истинная, подлинная? Любое наше суждение будет произвольным. Наше предпочтение той или другой реальности может основываться только на личном вкусе. Все эти реальности равноценны, каждая из них подлинна с соответствующей точки зрения. Един-

ственное, что можно сделать, — это классифицировать точки зрения и выбрать среди них ту, которая покажется более достоверной или более близкой. Так мы придем к пониманию, хотя и не сулящему абсолютной истины, но, по крайней мере, практически удобному, упорядочивающему действительность.

Наиболее верное средство разграничить точки зрения четырех лиц, присутствующих при сцене смерти, — сопоставить их по одному признаку, а именно рассмотреть ту духовную дистанцию, которая отделяет каждого из присутствующих от единого для всех события, т.е. агонии больного. Для жены умирающего эта дистанция минимальна, ее почти не существует. Печальное событие так терзает ее сердце, так захватывает ее существо, что она сливается с этим событием; образно говоря, жена включается в сцену, становясь частью ее. Чтобы увидеть событие созерцаемого объекта, необходимо отдалиться от него. Нужно, чтобы оно перестало задевать нас за живое. Жена не присутствует при этой сцене как свидетель, поскольку находится внутри нее; она не созерцает ее, но живет в ней.

Врач отстоит уже несколько дальше. Для него это — профессиональный случай. Он не переживает ситуацию с той мучительной и ослепляющей скорбью, которая переполняет душу несчастной женщины. Однако, профессия обязывает его со всей серьезностью отнестись к тому, что происходит; он несет определенную ответственность, и, быть может, на карту поставлен его престиж.

Поэтому, хотя и менее бескорыстно и интимно, нежели женщина, — он тоже принимает участие в происходящем, и сцена захватывает его, втягивает в свое драматическое содержание, затрагивая, если не сердце, то профессиональную сторону его личности. Он тоже переживает это печальное событие, хотя переживания исходят не из самого сердца, а из периферии чувств, связанных с профессионализмом.

Встав теперь на точку зрения репортера, мы замечаем, что весьма удалились от скорбной ситуации. Мы отошли от нее настолько, что наши чувства потеряли с нею всякий контакт. Газетчик присутствует здесь, как и доктор, по долгу службы, а не в силу непосредственного и человеческого побуждения.

Но, если профессия врача обязывает его вмешиваться в происходящее, профессия газетчика совершенно определенно предписывает ему не вмешиваться; репортер должен ограничиться наблюдением. Происходящее является для него, собственно говоря, просто сценой, отвлеченным зрелищем, которое он потом опишет на страницах своей газеты. Его чувства не участвуют в том, что происходит, дух его не занят событием, находится вне его; он не живет происходящим, но созерцает его. Однако созерцает, озабоченный тем, что рассказывать обо всем этом читателям. Он хотел бы заинтересовать, взволновать их, и, по возможности, добиться того, чтобы подписчики зарыдали, как бы на минуту став родственниками умирающего. Еще в школе он узнал рецепт Горация: Если слезы моей хочешь добиться, должен ты сам горевать неподдельно!

Послушный Горацию, газетчик пытается вызвать в своей душе сообразную случаю скорбь, чтобы потом пропитать ею свое сочинение. Таким образом, хотя он и не "живет" сценой, но "прикидывается" живущим ею.

Наконец, у художника, безучастного ко всему, одна забота — заглянуть "за кулисы". То, что здесь происходит, не затрагивает его; он, как говорится, где-то за сотни миль. Его позиция чисто созерцательная и, мало того, можно сказать, что происходящего он не созерцает во всей полноте; печальный внутренний смысл события остается за пределами его восприятия. Он уделяет внимание только внешнему — свету и тени, хроматическим нюансам. В лице художника мы имеем максимальную удаленность от события и минимальное участие в нем чувств.

Неизбежная пространственность данного анализа оправдана, если в результате удастся с определенной ясностью установить шкалу духовных дистанций между реальностью и нами. В этой шкале степень близости того или иного события соответствует степени затронутости наших чувств этим событием, степень же его отдаленности, напротив, указывает на степень нашей независимости от реального события; утверждая нашу свободу, мы объективируем реальность, превращая ее в предмет чистого созерцания. Находясь в одной из крайних точек этой шкалы, мы имеем дело с определенными явлениями действительного мира — с людьми, вещами, ситуациями, — они суть "живая" реаль-

ность; наоборот, находясь в другой, мы получаем возможность воспринимать все как "созерцаемую" реальность.

Дойдя до этого момента, необходимо сделать одно важное для эстетики замечание, без которого нелегко проникнуть в суть искусства — как нового, так и старого. Среди разнообразных аспектов реальности, соответствующих различным точкам зрения, существует один, из которого проистекают все остальные и который во всех остальных предполагается. Это аспект "живой" реальности. Если бы не было никого, кто по-настоящему, обезумев от горя, переживал агонию умирающего, если на худой конец его бы не был озабочен даже врач, читатели не восприняли бы патетических жестов газетчика, описавшего событие, или картины, на которой художник изобразил лежащего в постели человека, окруженного скорбными фигурами, — событие это осталось бы им непонятно.

То же самое можно сказать о любом другом объекте, будь то человек или вещь. Изначальная форма яблока — та, которой яблоко обладает с момента, когда мы намереваемся его съесть. Во всех остальных формах, которые оно может принять, например, в той, какую ему придал художник 1600 г., скомбинировавший его с орнаментом в стиле барокко, либо с той, какую мы видим в натюрморте Сезанна, или в простой метафоре, где оно сравнивается с девичьей щечкой, везде сохраняется, в большей или меньшей степени, этот первоначальный образ. Живопись, поэзия, лишенные "живых" форм, были бы невразумительны, т. е. обратились бы в ничто, как ничего не могла бы передать речь, где каждое слово было бы лишено своего обычного значения.

Это означает, что в шкале реальностей своеобразное первенство отводится "живой" реальности, которая обязывает нас оценить ее как "ту самую" реальность по преимуществу. Вместо "живой" реальности можно говорить о человеческой реальности. Художник, который бесстрастно наблюдает сцену смерти, выглядит "бесчеловечным". Поэтому скажем, что "человеческая" точка зрения — это та, стоя на которой мы "переживаем" ситуацию, людей или предметы. И обратно, "человеческими", гуманизированными окажутся любые реальности — женщина, пейзаж, судьба, — когда они предстанут в перспективе, в которой они обыкновенно "переживаются".

Вот пример, все значение которого читатель уяснит позже. Помимо вещей мир состоит из наших идей. Мы употребляем их "по-человечески", когда при их посредстве мыслим о предметах; скажем, думая о Наполеоне, мы, само собой, имеем в виду великого человека, носящего это имя, и только. Напротив, психолог-теоретик, становясь на точку зрения не естественную, "без-человеческую", мысленно отвлекается, отворачивается от Наполеона и, вглядываясь в свой внутренний мир, стремится проанализировать имеющуюся у него идею Наполеона как таковую. Речь идет, стало быть, о направлении зрения, противоположном тому, которому мы стихийно следуем в повседневной жизни. Идея здесь, вместо того, чтобы быть инструментом, с помощью которого мы мыслим вещи, сама превращается в предмет и цель нашего мышления. Позднее мы увидим, какое неожиданное употребление делает из этого поворота к "без-человеческому" новое искусство.

НАЧИНАЕТСЯ ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

С головокружительной быстротой новое искусство разделилось на множество направлений и разнообразных устремлений. Нет ничего более легкого, нежели подмечать различия между отдельными произведениями. Но подобное акцентирование различий и специфики ни к чему не приведет, если сначала не определить то общее, которое разнообразно, а порою и противоречиво утверждается во всех них. Еще Аристотель учил, что вещи различаются между собой в том, в чем они похожи друг на друга, в том, что у них есть общего. Поскольку все тела обладают цветом, мы замечаем, что одни вещи отличаются по цвету от других. Собственно говоря, виды — это специфика рода, и мы различаем их только тогда, когда можем увидеть в многообразии изменчивых форм их общий корень.

Отдельные направления нового искусства меня интересуют мало и, за немногими исключениями, еще меньше меня интересует каждое произведение в отдельности. Да, впрочем, и мои оценки новой художественной продукции вовсе не обязательно должны кого-то интересовать. Авторы, ограничива-

ющие свой пафос одобрением или неодобрением того или иного творения, не должны были бы вовсе братья за перо. Они не годятся для своей трудной профессии. Как говаривал Кларин³⁾ о некоторых незадачливых драматургах, им лучше бы направить свои усилия на что-нибудь другое, например, завести семью. — Уже есть? — Пусть заведут другую.

Вот что важно — в мире существует бесспорный факт нового эстетического чувства,^{х)} При всей множественности нынешних направлений и индивидуальных творений это чувство воплощает общее, родовое начало, будучи их первоисточником. Небезынтересно разобраться в этом явлении.

Пытаясь определить общеродовую и наиболее характерную черту нового творчества, я обнаруживаю тенденцию к пегуманизации искусства. Препядущий раздел помогает уточнить эту формулу.

При сопоставлении полотна, написанного в новой манере, с другим — 1860 г., проще всего идти путем сравнения предметов, изображенных на том и другом, — скажем, человека, дома или горы. Скоро станет очевидным, что в 1860 г. художник в первую очередь добивался, чтобы предметы на его картине сохраняли тот же облик и вид, что и вне картины, когда они составляют часть "живой", или "человеческой", реальности. Возможно, что художник 1860 г. ставит нас перед лицом многих других эстетических проблем; но тут важно опне: он начинал с того, что обеспечивал такое сходство. Человек, дом или гора узнаются здесь с первого взгляда: это наши старые знакомые. Напротив, узнать их на современной картине стоит усилий; зритель думает, что художнику, вероятно, не удалось добиться сходства. Картина 1860 г. тоже может быть плохо написана, т.е. между предметами, изображенными на картине, и теми же самыми предметами вне ее существует большая разница, заметное расхождение. И все же, сколь ни была бы велика дистанция между объектом и картиной, дистанция, которая свидетельствует об ошибках художника-традиционалиста, эти его промахи на пути к реальности равноценны той ошибке, из-за

х) Эта новая восприимчивость присуща не только творцам искусства, но и публике. Если сказано, что новое искусство есть искусство для художников и понятное художникам, ясно, что речь идет не только о тех, кто его создает, но и о тех, кто способен воспринимать чисто художественные ценности.

которой Орбанеха у Сервантеса должен был ориентировать, словами "Это петух" своих зрителей. В новой картине наблюдается обратное: художник не ошибается и не случайно отклоняется от "натуры", от жизненно-человеческого, от сходства с ним, — его отклонения указывают, что он избрал путь, противоположный тому, который приводит к "гуманизированному" объекту.

Далеким от того, чтобы по мере сил приближаться к реальности, художник решается пойти против нее. Он ставит своей целью дерзко деформировать реальность; разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее. С тем, что изображено на традиционных полотнах, мы могли бы мысленно сжиться. В Джоконду влюбились многие европейцы, а вот с вещами, изображенными на современных полотнах, невозможно ужиться: лишив их "живой" реальности, художник разрушил мосты и сжег корабли, которые могли бы перенести в обычный мир. Художник заочает нас в темный, непонятный мир, вынуждая иметь дело с предметами, с которыми невозможно обходиться "по-человечески". Поэтому нам остается поскорее подыскать или симпривизировать иную форму взаимоотношений с ними, совершенно отличную от обычной жизни с вещами, мы должны найти, изобрести новый, небывалый тип поведения, который соответствовал бы столь непривычным изображениям. Эта новая жизнь, жизнь изобретенная, предполагает упразднение жизни непосредственной, и она-то и есть художественное понимание и художественное наслаждение. Она не лишена чувств и страстей, но эти чувства и страсти, очевидно, принадлежат к иной психической флоре, чем та, которая присуща ландшафтам первозданной "человеческой" жизни. Это — вторичные эмоции; ультра-объекты^{х)} пробуждают их в живущем внутри нас художнике. Это — специфически эстетические чувства.

Могут сказать, что подобного результата всего проще достичь, полностью избавившись от "человеческих" форм — от человека, дома, горы — и создав непохожее ни на что изображение. Но, во-первых, это иррационально, ^{xx)} быть может, даже

х) "Ультраизм", — пожалуй, одно из наиболее подходящих обозначений для нового типа восприимчивости. (Ультраизм — авангардистское течение в испанской поэзии, возникшее после первой мировой войны).

xx) Одна попытка была сделана в этом крайнем духе — некоторые работы Пикассо, — но с поучительным неуспехом.

в наиболее абстрактной линии орнамента скрыто пульсирует смутное воспоминание об определенных "природных" формах. Во-вторых, и это самое важное соображение, — искусство, о котором мы говорим, "бесчеловечно" не только потому, что не заключает в себе "человеческих" реалий, но и потому, что оно принципиально ориентировано на дегуманизацию. В своем бегстве от "человеческого" ему не столь важен термин *ad quem*, сколько термин *a quo*, тот человеческий аспект, который оно разрушает. Дело не в том, чтобы нарисовать что-нибудь совсем непохожее на человека, дом или гору, но в том, чтобы нарисовать человека, который как можно менее походил бы на человека; дом, который сохранил бы лишь безусловно необходимое для того, чтобы мы могли присутствовать при его метаморфозе; конус, который чудесным образом появился бы из того, что прежде было горной вершиной, подобно тому, как змея выдвигается из старой кожи. Эстетическая радость для нового художника проистекает из его триумфа над человеческим; поэтому надо конкретизировать победу и в каждом случае предьявлять улучшенную жертву.

Тогда полагает, что это легко — оторваться от реальности, тогда как на самом деле это самая трудная вещь на свете. Легко произнести или нарисовать нечто, начисто лишенное смысла, невразумительное, никчемное: достаточно пробормотать слова без всякой связи ^{х)} или провести наудачу несколько линий. Но создать нечто, что не копировало бы "натуры" и, однако, обладало бы определенным содержанием, — это предполагает дар более высокий.

"Реальность" постоянно караулит художника, чтобы помешать его бегству. Сколько хитрости предполагает гениальный побег! Нужно быть "Улиссом названку" — Улиссом, который освобождается от своей каждодневной Пенелопы и плывет среди рифов навстречу чарам Цирцеи. Когда же при случае художнику удается ускользнуть из-под вечного надзора — да не обидит нас его гордая поза, скупой жест святого Георгия с поверженным у ног драконом.

х). Эксперименты дадаистов. Подобные экстравагантные и неудачные попытки нового искусства с известной логикой вытекают из самой его природы. Это доказывает *ex abundantia*, что речь на самом деле идет о едином и сознательном движении.

ПРИЗЫВ К ПОНИМАНИЮ

В произведениях искусства, предпочитавшегося в прошедшем столетии, всегда содержится ядро "живой" реальности и как раз она выступает в качестве субстанции эстетического предмета. Именно этой реальностью занято искусство, которое свои операции над ней сводит порой к тому, чтобы отшлифовать "человеческое" ядро, припудрить ему внешний лоск, блеск — украсить его. Для большинства людей такой строй производства искусства представляется наиболее естественным, единственно возможным. Искусство — это отражение жизни, натура, увиденная сквозь индивидуальную призму, воплощение "человеческого" и т.д. и т.п. Однако ситуация такова, что молодые художники с не меньшей убежденностью придерживаются противоположного взгляда. Почему старики непременно должны быть сегодня правы, если завтрашний день сделает молодежь более правой, нежели стариков? Прежде всего, не стоит ни возмущаться, ни кричать. "Где окрик, там нет истинной науки", — говорил Леонардо да Винчи; "Не плакать, не возмущаться, не понимать", — советовал Спиноза. Самые укоренившиеся, самые бесспорные убеждения — всегда и самые сомнительные. Они ограничивают и сковывают нас, втискивают в узкие рамки. Ничтожна та жизнь, в которой не хлопочет великая страсть к расширению своих границ. Жизнь существует постольку, поскольку жаждать существует еще и еще. Упрямое стремление сохранить самих себя в границах привычного, каждодневного — всегда слабость, упадок жизненных сил. Эти границы, этот горизонт есть биологическая черта, живая часть нашего бытия; по тех пор, пока мы способны наслаждаться цельностью и полнотой, горизонт перемещается, плавно расширяется и колеблется почти в такт нашему дыханию. Напротив, когда горизонт застывает — это значит, что наша жизнь окостенела и мы начали стареть.

Вовсе не само собой разумеется, что производство искусства, как обычно полагают академики, должно содержать "человеческое" ядро, на которое музы наводят лоск. Это прежде всего значит сводить искусство к одной только косметике. Ранее уже было сказано, что восприятие "живой" реальности и восприятие художественной формы несовместимы в принципе,

так как требуют различной настройки нашего аппарата восприятия. Искусство, которое предложило бы подобное двойное видение, заставило бы нас окосеть. XIX век чрезмерно окосел; поэтому его художественное творчество, далекое от того, чтобы представлять нормальный тип искусства, является, пожалуй, величайшей аномалией в истории вкуса. Все великие эпохи искусства стремились избежать ^{того} чтобы "человеческое" было центром тяжести произведения. И тот императив исключительного реализма, который управлял восприятием в прошлом веке, является беспримерным в истории эстетики безобразием. Новое вдохновение, внешне столь экстравагантное, вновь нащупывает по крайней мере в одном пункте, реальный путь искусства, и путь этот называется "воля к стилю". Итак, стилизовать — значит деформировать реальное, дереализовать. Стилизация предполагает дегуманизацию. И наоборот, нет иного способа дегуманизации, чем стилизация. Между тем реализм призывает художника покорно придерживаться формы вещей и тем самым не иметь стиля. Поэтому поклонник Сурбарана, не зная, что сказать, говорит, что у его полотно есть характер, — точно так же характер, а не стиль, присущ Луке ⁴⁾ или Соролье ⁵⁾, Диккенсу или Гальдосу ⁶⁾. Зато XVIII в., у которого так мало характера, весь насыщен стилем.

ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Новые художники наложив "табу" на любые попытки привить искусству "человеческое". "Человеческое", комплекс элементов, составляющих наш привычный мир, предполагает иерархию трех уровней. Высший — это ранг личности, далее — живых существ и, наконец, — неорганических вещей. Ну что же: вето нового искусства осуществляется с энергией, пропорциональной иерархической высоте предмета. Личное, будучи самым человеческим, отвергается новым искусством решительней всего. Это особенно ясно на примере музыки и поэзии.

От Бетховена до Вагнера основной темой музыки было выражение личных чувств. Лирический художник возводил великие музыкальные здания с тем, чтобы заселять их своим жизнеописанием. В большей или меньшей степени искусство было испо-

ведь, поэтому эстетическое наслаждение было неочищенным. В музыке, говорил еще Ницше, страсти наслаждаются самими собой. Вагнер привносит в "Тристана" свой роман с Везендонк, и, если мы хотим получить удовольствие от его творения, у нас нет другого средства, как самим, так или иначе, превратиться в любовников. Такая музыка потрясает нас и, чтобы наслаждаться ею, нужно плакать, тосковать или таять в неге. Вся музыка от Бетховена до Вагнера — это мелодрама.

Это нечестно, сказал бы нынешний художник. Это значит пользоваться благородной человеческой слабостью, благодаря которой мы способны заражаться скорбью или радостью ближнего. Однако способность заражаться — вовсе не духовного порядка, но механический отклик, наподобие того, как царапанье ножом по стеклу механически вызывает неприятное судорожное ощущение. Дело тут в автоматическом эффекте, не больше. Не следует смея от щеколки путать с подлинным весельем. Романтик охотится с манком: он бесчестно пользуется ревностью птицы, чтобы всадить в нее пробинки своих звуков. Искусство не может основываться на психическом заражении, инстинктивном бессознательном феномене, искусство должно быть абсолютной проясненностью, полуднем разума. Смех и слезы эстетически суть обман, надувательство. Выражение прекрасного не должно переходить границы улыбки или грусти, а еще лучше — не доходить до этих границ. "Всякое мастерство леденит" (Малларме) . .

Подобные рассуждения молодого художника представляются мне достаточно основательными. Эстетическое удовольствие должно быть удовольствием разумным. Так же, как бывают наслаждения слепые, бывают и зрячие. Радость пьяницы слепа; хотя, как все на свете, она имеет свою причину — алкоголь, — но повода для нее нет. Выигравший в лотерею тоже радуется, но радуется иначе — чему-то определенному. Веселость пьянчужки закупорена, замкнута в себе самой — это веселость, неизвестно откуда взявшаяся, для нее, как говорится, "нет оснований". Выигравший, напротив, ликует именно оттого, что отдает себе отчет в вызвавшем радость: его радость оправдана. Он знает, от чего он веселится, — это зрячая радость, она живет своей мотивировкой, кажется, что она излучается от предмета к

человеку. х)

Все, что стремится быть духовным, а не механическим, должно обладать разумным и глубоко обоснованным характером. Романтическое творение вызывает упование, которое едва ли связано с его сущностью. Что общего у музыкальной красавицы, которая должна находиться как бы вне меня, там, где рождаются звуки, с тем блаженным томлением, которое, быть может, она во мне вызовет и от которого млеет романтическая публика? Нет ли здесь идеального *quid pro quo*? Вместо того, чтобы насладиться художественным произведением, субъект наслаждается самим собой: произведение искусства было только возбудителем, тем алкоголем, который вызвал чувство удовольствия. И так будет всегда, пока искусство будет сводиться главным образом к демонстрации жизненных реальностей. Эти реальности неизбежно застают нас врасплох, провоцируя на сочувствие, которое мешает созерцать их в объективной чистоте.

Видеть — это акт, связанный с отдаленностью, с дистанцией. Каждое из искусств обладает проекционным аппаратом, который отдаляет и преобразует предметы. На магическом экране мы созерцаем их как представителей недоступных звездных миров, предельно далеких от нас. Когда же подобной переализации не хватает, мы роковым образом приходим в состояние нерешительности: не зная, переживать нам вещи или созерцать их.

Рассматривая восковые фигуры, мы испытываем какое-то внутреннее беспокойство. Это происходит из-за некоей тревожной двусмысленности, присущей им и мешающей нам чувствовать себя уверенно и спокойно. Если пытаться видеть в них живые существа, они насмеются над нами, обнаруживая мертвенность манекена; но, если смотреть на них как на фикции, они словно содрогнутся от недогования. Невозможно свести их к предметам реальности. Когда мы смотрим на них, нам начинает чудиться,

х) Причинность и мотивация суть, стало быть, два совершенно различных комплекса. Причины состояний нашего сознания не относятся к предмету настоящего разговора: их исследует наука. Напротив, мотивы чувств, волевых актов и убеждений имеют отношение к эстетическому удовольствию — это сфера сознательного.

что это они рассматривают нас. В итоге мы испытываем отвращение к этой разновидности вятых напрокат трупов. Восковая фигура — чистая мелодрама.

Мне думается, что новое художественное восприятие руководствуется чувством отвращения к "человеческому" в искусстве, весьма сходным с тем, которое ощущает человек наедине с восковыми фигурами. В противовес этому мрачный юмор восковых фигур всегда приводит в восторг простонародье. В этой связи задумаюсь дерзким вопросом, не рискуя сразу на него ответить: что означает отвращение к "человеческому" в искусстве? Отвращение ли это к "человеческому" в жизни, к самой действительности, или же как раз обратное: уважение к жизни и раздражение при виде того, как она смешивается с искусством, с вещью столь второстепенной, как искусство? Но это значит приписать "второстепенную" роль искусству — божественному искусству, славе цивилизации, гордости культуры и т.д.? Я уже сказал, читатель, — слишком дерзко об этом спрашивать и пока что — оставим это.

У Вагнера мелодрама достигает безмерной экзальтации. И, как всегда, форма, достигнув высшей точки, начинает превращаться в свою противоположность. Уже у Вагнера человеческий голос перестает быть центром внимания и тонет в космическом. Однако на этом пути неизбежной была и более радикальная реформа — необходимо было изгнать из музыки личные переживания, очистить ее, довести до образцовой объективности. Этот подвиг совершил Дебюсси. Только после него стало возможно слушать музыку невозмутимо, не упиваясь и не рыдая. Все программные изменения, которые произошли в музыке за последние десятилетия, выросли в новом, малмирном мире, гениально завоеванном Дебюсси. Это превращение субъективного в объективное настолько важно, что перед ним бледнеют последующие дифференциации. Дебюсси гуманизировал музыку, и поэтому с него начинается новая эра звукового искусства.

То же самое произошло в лирике. Следовало освободить поэзию, которая под грузом человеческой материи превратилась в нечто неподъемное и тащила по земле, цепляясь за деревья и задевая за крыши, подобно поврежденному воздушному шару. Здесь освободителем стал Малларме, который вернул поэзии ее способность летать и возвышающую силу. Сам он, может быть,

и не осуществил того, что хотел, но он был капитаном новых исследовательских полетов, изысканий в эфире, он отдал приказ к решающему маневру: сбросить балласт.

Вспомним, какова была тема романтического века. Поэт с возможной изысканностью посвящал нас в свои приватные чувства доброго буржуа, в свои беды, большие и малые, открывая нам свою тоску, свои политические и религиозные симпатии, а если он англичанин — то и свои грезы за трубкой табака. Поэт всячески стремился растрогать нас своим каждодневным существованием. Правда, гений, который время от времени появлялся, допускал, чтобы вокруг "человеческого" ядра поэмы засияла фотосфера, состоящая из более тонко организованной материи, — таков, например, Бодлер. Однако подобный ореол возникал непреднамеренно. Поэт же всегда хотел быть человеком.

И это представляется молодежи скверным? — спросит, сдерживая возмущение, некто, к ней не принадлежащий. — Чего же они хотят? Чтобы поэт был птахой, икhtiозавром, додекаэдром?

Не знаю, не знаю; но мне думается, что поэт нового поколения, когда он пишет стихи, стремится быть только поэтом. Мы еще увидим, каким образом все новое искусство, совпадая в этом с новой наукой, новой политикой, новой жизнью, ликвидирует наконец расплывчатость границ. Желать, чтобы границы между вещами были строго определены, есть признак мыслительной опрятности. Жизнь — это одно, поэзия — нечто другое — так теперь думают или, по крайней мере, чувствуют. Не будем смешивать эти две вещи. Поэт начинается там, где кончается человек. Судьба одного — идти своим "человеческим" путем; миссия другого — создавать несуществующее. Этим оправдывается ремесло поэта. Поэт умножает, расширяет мир, прибавляя к тому реальному, что уже существует, новый ирреальный материк. Слово "автор" происходит от *duxtor* — тот, кто расширяет. Римляне называли так полководца, который добывал для своей родины новую территорию.

Малларме был первым человеком прошлого века, который захотел быть поэтом; по его словам, он "отверг естественные материалы" и сочинял свои флоры и фауны. Это поэзия не нуждается в том, чтобы быть "прочувствованной", так как в ней

нет ничего "человеческого", а потому и нет трогательного. Если речь идет о женщине, то — о "никакой", а если говорится "пробил час", то этого часа не найти на циферблате. Силой своих отрицаний стихи Малларме изгоняют всякое созвучие с жизнью и представляют нам образы столь неземные, что простое их созерцание уже есть величайшее наслаждение. Среди этих образов, что делать со своим бедным "человеческим" лицом тому, кто взял на себя должность поэта? Только одно: заставить его исчезнуть, испариться, превратиться в чистый, безымянный голос, который поддерживает парящие в воздухе слова, истинные персонажи лирического замысла. Этот чистый безымянный голос, подлинный акустический субстрат стиха, есть голос поэта, который умеет освобождаться от своей "человеческой" материи.

Со всех сторон мы приходим к одному и тому же — к бегству от человека. Есть много способов дегуманизации. Возможно, сегодня преобладают совсем другие способы, весьма отличные от тех, которыми пользовался Малларме, и я вовсе не закрываю глаза на то, что у Малларме порой имеют место романтические колебания и рецидивы. Но так же, как современная музыка началась с Дебюсси, новая поэзия развивается в направлении, указанном Малларме. И то и другое имя представляется мне существенным — если, отвлекаясь от частных случаев, попытаться определить главную линию нового стиля.

Нашего современника молодежи тридцати лет весьма трудно заинтересовать книгами, где под видом искусства излагаются идеи или пересказываются житейские похождения каких-то мужчин и женщин. Все это отдаст социологией, психологией, и было бы охотно принято этим молодым человеком, если бы, без всяких претензий на искусство, об этом говорилось от имени социологии или психологии. Но искусство для него — нечто совсем другое.

Поэзия сегодня — это высшая алгебра метафор.

"ТАБУ" И МЕТАФОРА

Метафора — это, вероятно, наиболее богатая из тех частей

циальных возможностей, которыми располагает человек. Ее действительность граничит с чудотворством и представляется орудием творения, которое Бог забыл внутри одного из своих созданий, когда творил его, — подобно тому, как рассеянный хирург оставляет инструмент в теле пациента.

Все прочие потенции удерживают нас внутри реального; внутри того, что уже есть. Самое большое, что можно сделать, это складывать или вычитать одно из другого. Только метафора облегчает выход из этого круга и воздвигает между областями реального воображаемые рифы, цветущие призрачные острова.

Поистине удивительна в человеке эта мыслительная потребность заменять один предмет другим не столько в целях овладения предметом, сколько из желания скрыть его. Метафора легко прячет предмет, маскируя его другой вещью; метафора вообще не имела бы смысла, если бы за ней не стоял инстинкт, побуждающий человека избегать всего реального.

Когда недавно один психолог задался вопросом, в чем первоисточник метафоры, он с удивлением обнаружил, что она отчасти укоренена в духе "табу".^{x)} Был период, когда страх вдохновлял человека, являясь главным стимулом его действий, была эпоха господства космического ужаса. В ту пору человек стремился избегать контактов с определенными реальностями, которые, однако, были неизбежны. Наиболее распространенное в какой-либо местности животное, от которого зависело процветание, приобретало сакральный статус. Отсюда возникало представление, что к нему нельзя прикасаться руками. Что же тогда предпринимает индеец Лиллуэт, чтобы поесть? Он садится на корточки и подсовывает руки под колени. Таким способом есть дозволяется, потому что руки под коленями — метафорически — те же ноги. Вот троп телесной позы, первичная метафора, предшествующая словесному образу и берущая начало в стремлении избежать фактической реальности.

И поскольку слово для первобытного человека — то же самое, что и вещь, только наименованная, необходимым оказывается так же не называть тот жуткий предмет, на который упало "табу". Вот почему этому предмету дают имя другого предмета, упоминая о первом в замаскированной и косвенной

x) Werner H. Die Ursprünge der Metapher. 1919.

форме. Так полинезиец, которому нельзя называть ничего из того, что относится к царю, при виде сияющих в его дворце-хижине факелов должен сказать: "Свет сияет среди небесных туч". Вот пример метафорического уклонения.

Табуистические по природе, метафорические приемы могут использоваться с самыми различными целями. Одна из них, ранее преобладавшая в поэзии, заключалась в том, чтобы облагородить реальный предмет. Образ использовался с декоративной целью, с тем, чтобы разукрасить, расшить золотом любимую вещь. Было бы любопытно исследовать следующий феномен: в новом поэтическом творчестве, где метафора является субстанцией, а не орнаментом, отмечается странное преобладание очернительных образов, которые, вместо того, чтобы облагораживать и возвышать, снижают и высмеивают бедную реальность. Недавно я прочел у одного молодого поэта, что молния — это плотницкий аршин и что зима превратила деревья в веники, чтобы полметать небо. Лирическое оружие обращается против естественных вещей, ранит и убивает их.

СУПРАРЕАЛИЗМ И ИНФРАРЕАЛИЗМ

Метафора если и является наиболее радикальным средством дегуманизации, то не единственным. Таких средств множество, и они различны по своему эффекту.

Одно, самое элементарное, состоит в простом изменении привычной перспективы. С человеческой точки зрения вещи обладают определенным порядком и иерархией. Одни представляются нам более важными, другие менее, третьи совсем незначительными. Чтобы удовлетворить страстное желание дегуманизации, совсем необязательно искажать первоначальные формы вещей. Достаточно перевернуть иерархический порядок и создать такое искусство, где на переднем плане окажутся надленные монументальностью мельчайшие жизненные детали.

Это — узел, связывающий друг с другом внешне столь различные направления нового искусства. Тот же самый инстинкт бегства, ускользания от реальности находит удовлетворение и в супрареализме метафоры, и в том, что можно на-

звать "инфрареализмом". Поэтическое "вознесение" может быть заменено "погружением ниже уровня" естественной перспективы. Лучший способ преодолеть реализм - довести его до крайности, например, взять лупу и рассматривать через нее жизнь в микроскопическом плане, как это делали Пруст, Рамон Гомес де ла Серна ⁷⁾, Джойс.

Рамон в состоянии написать целую книгу о женской груди (кто-то назвал его "новым Колумбом, плывущим к полушариям"), о цирке, о заре, о Растро, о Пуэрта дель Соль ⁸⁾. Подход состоит просто в том, чтобы героями экзистенциальной драмы следать периферийные сферы нашего сознания. В этом смысле Жироду, Моран и некоторые другие используют разные вариации одних и тех же лирических приемов.

Именно поэтому оба они были столь восторженными поклонниками Пруста, по той же, в общем, причине и новое поколение получает от Пруста такое удовольствие, хотя этот писатель принадлежит совсем другой эпохе. Может быть, самое главное, что сближает многоголосицу его книг с новым типом восприятия, - это смена перспективы, точки зрения на старые монументальные формы изображения психологии, которые составляли содержание романа, и нечеловеческая пристальность к микромиру чувств, социальных отношений и характеров.

ПОВОРОТ НА 180 ГРАДУСОВ

По мере того, как метафора становится субстанциональной, она превращается в героя поэтического действия. Это, в сущности, означает, что эстетическое чувство в корне изменилось - оно повернулось на 180 градусов. Раньше метафора покрывала реальность, как кружево, как плащ. Теперь, напротив, метафора стремится освободиться от своего внепоэтического, или реального, тела - речь идет о том, чтобы реализовать метафору, сделать из нее *res poetica*. Но эта инверсия эстетического процесса связана не только с метафорой, она обнаруживает себя во всех направлениях и всех изобразительных средствах, так что можно сказать: как тенденция она составляет генеральную линию современного искусства.

Связь нашего сознания с предметами состоит в том, что мы мыслим их, создаем о них представления. Строго говоря, мы обладаем не самой реальностью, а лишь идеями, которые удалось сформировать относительно нее. Наши идеи — как бы смотровая площадка, с которой мы обзираем мир. Гете удачно сказал, что каждое новое понятие — это новый орган, который мы приобретаем. Мы видим вещи с помощью идей о вещах, хотя в естественном процессе мыслительной деятельности не отдаем себе в этом отчета, точно так же, как глаз в процессе видения не видит самого себя. Иначе говоря, мыслить — значит стремиться охватить реальность посредством идей; стихийное движение мысли идет от понятий к внешнему миру.

Однако, между идеей и предметом всегда существует непреодолимый разрыв. Реальность всегда избыточна по сравнению с понятием, которое стремится ограничить ее своими рамками. Предмет всегда больше понятия и не совсем такой, как оно. Последнее — всегда только жалкая схема, лесенка, с помощью которой мы стремимся постичь реальности. Тем не менее нам от природы свойственно верить, что реальность — это то, что мы думаем о ней; поэтому мы смешиваем реальный предмет с соответствующим понятием, простоудушно принимаем понятие за предмет. В общем жизненный инстинкт "реализма" ведет нас к наивной идеализации реального. Это врожденная склонность к "человеческому".

И вот если, вместо того, чтобы идти в этом направлении, мы решимся повернуть спиной к предполагаемой реальности, принять идеи такими, каковы они есть, просто в качестве субъективных схем, и оставить их самими собой — угловатыми, ломкими, но зато чистыми и прозрачными контурами, — в общем, если мы поставим себе целью обдуманно, сознательно субстантивировать идеи, поставить их на место вещей — мы их тем самым дегуманизируем, освободим от тождества с вещами. Ибо, в сущности, они ирреальны. Принимать идеи за реальные вещи — значит "идеализировать" их, обогащать, наивно фальсифицировать. Заставлять же идеи жить в их собственной ирреальности — это значит, скажем так, — реализовать ирреальное именно как ирреальное. Здесь мы не идем от сознания к миру,

скорее наоборот; мы стремимся вдохнуть жизнь в схемы, объективируем эти внутренние и субъективные конструкции.

Художник-традиционалист, пишущий портрет, претендует на то, что он погружен в реальность изображаемого лица, тогда как в действительности живописец, самое большее, наносит на полотно схематичный набор отдельных черт, произвольно подобранных его сознанием, выхватывая их из той бесконечности, которая есть реальный человек. А что, если вместо того, чтобы пытаться нарисовать человека, художник решился бы нарисовать свою идею, свою схему этого человека? Тогда картина была бы самой правдой, и не произошло бы неизбежного поражения. Картина, отказавшись состязаться с реальностью, превратилась бы в то, чем она и является на самом деле, т.е. в ирреальность.

Экспрессионизм, кубизм и т.д. в разной мере пытались осуществить на деле такую решимость, создавая в искусстве радикальное направление. От изображения предметов перешли к изображению идей: художник ослеп для внешнего мира и повернул свой зрачок вовнутрь, в сторону субъективного ландшафта.

Несмотря на рыхлость, необработанность, неотесанность своего материала, пьеса Пиранделло "Шесть персонажей в поисках автора" была, должно быть, единственной за последнее время вещью, которая заставила задуматься каждого поклонника эстетики драматургии. Эта пьеса служит блестящим примером той инверсии эстетического чувства, которую я здесь стараюсь описать. Традиционный театр предлагает нам видеть в его персонажах личности, а в их гримасах - выражение "человеческой" драмы. Пиранделло, напротив, удается заинтересовать нас персонажами как таковыми - как идеями или чистыми схемами.

Можно даже утверждать, что это - первая "драма идей", в строгом смысле слова. Пьесы, которые прежде назывались так, не были драмами идей, это - драмы псевдоличностей, символизировавших идеи. В "Шести персонажах" скорбная житейская драма, которую они разыгрывают, - просто предлог, эта драма

х) (с предыдущей стр.)

Было бы досадно повторять в конце каждой страницы, что любая из черт нового искусства, выделенных мною в качестве существенных, не должна абсолютизироваться, но рассматриваться только как тенденция.

и воспринимается как неправдоподобная. Зато перед нами — подлинная драма идей как таковых, драма субъективных фантомов, которые живут в сознании автора. Попытка дегуманизации здесь предельно ясна, и возможность ее осуществления доказана несомненно. В то же время становится ясно, что для широкой публики весьма трудно приспособить зрение к этой измененной перспективе. Публика стремится отыскать "человеческую" драму, которую художественное произведение все время обесценивает, отодвигает на задний план, над которой оно постоянно иронизирует, на место которой, то есть на передний план, оно ставит самую театральную фикцию. Широкую публику возмущает, что ее надувают, она не умеет находить удовольствие в этом восхитительном обмане искусства, тем более чудесном, чем откровеннее его обманная ткань.

ИКОНОБОРЧЕСТВО

Вероятно, не будет натяжкой утверждать, что пластические искусства нового стиля обнаружили искреннее отвращение к "живым" формам, или к формам "живых существ". Это станет совершенно очевидным, если сравнить искусство нашего времени с искусством той эпохи, когда от готического канона, словно от кошмара, стремились избавиться живопись и скульптура, давшие великий урожай мирового ренессансного искусства. Кисть и резец испытывают тогда ослепительный восторг, следуя животным или растительным образцам с их уязвимой плотью, в которой трепещет жизнь. Неважно, какие именно живые существа, лишь бы в них пульсировала жизнь. И от картины или скульптуры органическая форма распространяется на орнамент. Это — время рогов изобилия, эпоха-поток бьющей ключом жизни, которая грозит наводнить мир своими сочными и зрелыми плодами. Почему же современный художник испытывает ужас перед задачей следовать хрупким линиям живой плоти и искажает их геометрической схемой? Все заблуждения и даже мошенничества кубизма не омрачают того факта, что в течение определенного времени наслаждались языком чистых эвклидовых форм.

Феномен усложнится, если мы вспомним, что через историю периодически проходило подобное иезовство изобразитель-

ного геометризма. Уже в эволюции доисторического искусства мы замечаем, что художественное восприятие начинается с поисков живой формы и завершается тем, что уходит от нее, как бы исполненное страха и отвращения, прячется в абстрактных знаках — в последнем прибежище одушевленных или космических образов. Змея стилизуется как меандр, солнце — как свастика. Иногда отвращение к живой форме до ненависти и вызывает общественные конфликты. Так было в восстании восточно-христианского иконоборчества против изображений, в семитическом запрете изображать животных. Этот инстинкт, противоположный инстинкту людей, украсивших пещеру Альтамира, — несомненно, коренится наряду с его религиозной подоплекой в таком типе эстетического сознания, последующее влияние которого на византийское искусство очевидно.

Было бы чрезвычайно любопытно исследовать со всем вниманием внезапные вспышки иконоборчества, которые одна за другой возникают в религии и искусстве. В новом искусстве явно действует это странное иконоборческое сознание; его формулой может стать принятая манихеями заповедь Порфирия, которую так оспаривал Св. Августин: "Следует бежать плоти". Ясно, что речь идет о живой плоти. — Забавная инверсия греческой культуры, которая на вершине своего расцвета была столь благосклонна к "живым" формам!

ОТРИЦАТЕЛЬНОЕ ВЛИЯНИЕ ПРОШЛОГО

Цель настоящего эссе, как уже говорилось, состоит в том, чтобы описать новое искусство через некоторые его отличительные черты. Однако, эта цель предполагает в читателе — более серьезную любознательность, которая здесь вряд ли будет удовлетворена, — эти страницы оставят его наедине с собственными размышлениями. Я имею в виду вот что.

Как-то я уже отмечал, что искусство и чистая наука (именно потому, что они — наиболее свободные виды деятельности, менее прямолинейно подчиненные социальным условиям — своей эпохи), таковы, что по ним в первую очередь можно судить о переменах в коллективном типе восприятия. Когда меняется главная жизненная установка, человек тут же начинает

выражать свое новое настроение и в художественном творчестве, в творческих эманациях. Тонкость обеих материй — искусства и науки — делает их бесконечно чувствительными к любому свежему духовному веянию. Подобно тому как в деревне, выходя утром на крыльцо, смотрят на поднимающийся из труб дым, чтобы определить, откуда сегодня ветер, — на искусстве и науку новых поколений можно взглянуть с тем же метеорологическим любопытством.

Но для этого неизбежно начать с определения нового явления, и только потом задать вопрос: симптомом или предвестником чего является новый всеобщий стиль жизневосприятия. Ответ потребовал бы исследовать причины того удивительного поворота, который ныне совершает искусство, но это слишком трудное предприятие, чтобы браться за него здесь. Откуда такой зуд "дегуманизировать", откуда такое отращивание к "живым формам"? Вероятно, у этого исторического явления, как и у всякого другого, сеть бесчисленных корней, исследование которых потребовало бы более изощренных приемов.

Но все же, каковы бы ни были прочие причины, существует одна, в высшей степени очевидная — хотя и не претендующая на верховную роль.

В искусстве трудно преувеличить влияние прошлого на будущее. В душе художника всегда происходит ошибка или химическая реакция — между своеобразием его восприятия и тем искусством, которое уже существует. Художник никогда не остается с миром наедине, художественная традиция — в качестве посредника — всегда вмешивается в его связи с миром. Какова же будет реакция между непосредственным чувством и прекрасными формами прошлого? Она может быть положительной или отрицательной. Художник либо почувствует свою близость к прошлому и увидит себя его порождением, его наследником и со-совершенствователем — либо в той или иной мере ощутит непривольную неопределенную антипатию к художникам-традиционалистам, признанным и задающим тон. И если в первом случае он испытывает немалое удовлетворение, заключив себя в рамки условностей и повторив некоторые из освященных ими художественных жестов, то во втором — он создаст произведение, отличное от признанных, и вдобавок получит не меньшее, чем

его собрат, удовольствие, придав этому произведению характер агрессивный, обращенный против господствующих норм.

Об этом обычно забывают, когда речь заходит о влиянии прошлого на сегодняшний день. Нетрудно уловить в произведениях одной эпохи стремление так или иначе походить на произведения предшествующей. Напротив, гораздо большего труда, видимо, стоит заметить отрицательное влияние прошлого и уразуметь, что новый стиль во многом сформирован сознательным и доставляющим художнику удовольствие отрицанием стилей традиционных.

Траектория искусства от романтизма до наших дней окажется непонятной, если не принимать в расчет — как фактор эстетического удовольствия — это негативное настроение, эту агрессивность и издевку над старым искусством. Бодлеру нравилась черная Венера именно потому, что классическая Венера — белая. С тех пор стили, последовательно сменявшие друг друга, увеличивали дозу отрицательных и кощунственных ингредиентов; в этом сладострастном нагнетании тоже наметилась некая традиция, и вот сегодня профиль нового искусства почти полностью сложился на основе отрицания старого. Понятно, как это всякий раз происходит. Когда искусство переживает многовековую непрерывную эволюцию без серьезных разрывов или исторических катастроф на своем пути, плоды его как бы громоздятся друг на друга, и массивная традиция подавляет сегодняшнее вдохновение. Иными словами, между новоявленным художником и миром накапливается все больше традиционных стилей, прерывая их живую и непосредственную коммуникацию. Следовательно, одно из двух: либо традиция, наконец, задушит живую творческую потенцию — как это было в Египте, Византии и вообще на Востоке, либо давление прошлого на настоящее должно прекратиться и тогда наступит длительный период, в течение которого новое искусство мало-помалу излечится от губительных влияний старого. Именно второе случилось с европейской душой, в которой порыв к будущему взял верх над неизлечимым восточным традиционализмом и пессимизмом.

Большая часть того, что здесь названо "дегуманизацией" и отвращением к живым формам, идет от этой неприязни к традиционной интерпретации реальных вещей. Сила атаки находится в непосредственной зависимости от исторической дистанции.

Поэтому больше всего современных художников отталкивает именно стиль прошлого века, хотя в нем присутствует изрядная доза оппозиции более ранним стилям. И напротив, новая восприимчивость проявляет подозрительную симпатию к искусству, более отдаленному во времени и пространстве, — к искусству первобытному и к варварской экзотике. По сути дела, новому эстетическому сознанию доставляют удовольствие не столько эти произведения сами по себе, сколько их наивность, то есть отсутствие традиции, которой тогда еще не существовало.

Если теперь мы обратимся к вопросу, признаком какого жизненного отношения являются эти нападки на художественное прошлое, нас застанет врасплох проблема весьма драматическая. Ибо нападать на искусство прошлого как таковое — значит, в конечном счете, восставать против самого Искусства, ведь что такое искусство без всего созданного до сих пор?

Так что же выходит, под маской любви к чистому искусству прячется пресыщение искусством, ненависть к искусству? Мыслимо ли это? Ненависть к искусству может возникнуть только там, где зарождается ненависть и к науке, и к государству — ко всей культуре в целом. Не поднимается ли в сердцах европейцев непостижимая злоба против своей собственной исторической сущности, нечто вроде *odium professionis* ⁹⁾, которая охватывает монаха, за долгие годы своей монастырской жизни получающего стойкое отвращение к дисциплине, к тому самому правилу, которое определяет смысл его жизни? ^{х)}

Вот — подходящий момент для того, чтобы перо благообразно прервало бег и примкнуло к журавлиному косяку вопрошающих знаков.

х) Было бы любопытно проанализировать психологические механизмы, в силу которых искусство вчерашнего дня негативно влияет на искусство завтрашнего дня. Для начала один из очень понятных — усталость. Простое повторение стиля притупляет и утомляет восприимчивость. Вельфлин в "Основных принципах истории искусства" показал на разных примерах, с какой силой усталость вынуждала искусство к движению, заставляла его видоизменяться. То же и в литературе. Для Цицерона "говорить на латини" еще звучало как "*latine loqui*", но в Ув. у Сидония Аполлинария уже возникает потребность в выражении "*latinitate insusurrare*" "оглашать латинью". С тех пор слишком уж много веков одно и то же говорилось в одной и той же форме.

ИРОНИЧЕСКАЯ СУДЬБА

Выше было сказано, что новый стиль в самом общем виде характеризуется вытеснением человеческих, слишком человеческих элементов и сохранением только чисто художественной материи. Это, казалось бы, предполагает необычайный энтузиазм по отношению к искусству. Однако, если мы подойдем к тому же факту с другой стороны и рассмотрим в другом ракурсе, нас поразит как раз противоположное: отвращение к искусству или пренебрежение им. Противоречие налицо, и очень важно обратить на него внимание. В конце концов приходится отметить, что новое искусство — явление весьма двусмысленное, и это, по правде говоря, ничуть не удивительно — поскольку двусмысленны почти все значительные явления последних лет. Стоит проанализировать европейские политические события, чтобы обнаружить в них ту же двусмысленность.

Однако противоречие между любовью и ненавистью к одному и тому же предмету несколько смягчается при более близком рассмотрении современной художественной продукции.

Первое следствие, к которому приводит уход искусства в самое себя, — это утрата им всяческой патетики. В искусстве, обремененном "человечностью", отразилось специфически "серьезное" отношение к жизни. Искусство было штукой серьезной, почти священной. Иногда оно — например, от имени Шопенгауэра и Вагнера — претендовало на спасение рода человеческого — никак не меньше! Не может не поразить тот факт, что новое вдохновение — всегда непременно комическое по своему характеру. Оно затрагивает именно эту струну, звучит в этой тональности. Оно насыщено комизмом, который простирается от откровенной клоунады до едва заметного иронического подмигивания, но никогда не исчезает совсем. И не то, чтобы содержание произведения было комичным — это значило бы вновь вернуться к формам и категориям "человеческого" стиля, дело в том, что независимо от содержания само искусство становится игрой. А стремится, как уже было сказано, к фикции как таковой — подобное намерение может возникнуть только в веселом расположении духа. К искусству стремятся именно потому, что оно рассматривается как фарс. Это главным образом

и затрудняет серьезным людям с менее современной восприимчивостью понимание новых произведений — эти люди полагают, что новые живопись и музыка — чистый "фарс" в худшем смысле слова, и не допускают возможности, чтобы кто-либо именно в фарсе видел главную миссию искусства и его благотворную роль. Искусство было бы "фарсом" в худшем смысле слова, если бы современный художник стремился соперничать с "серьезным" искусством прошлого и кубистское полотно было рассчитано на то, чтобы вызвать такой же почти религиозный, патетический восторг, как и статуя Микеланджело. Но художник наших дней предлагает, чтобы мы смотрели на искусство как на игру, как, в сущности, на насмешку над самим собой. Именно здесь источник комизма Нового вдохновения. Вместо того, чтобы потешаться над кем-то определенным (без жертвы не бывает комедии), новое искусство высмеивает самое искусство.

И пожалуйста, слыша все это, не горячитесь, — если вы хотите еще в чем-то разобраться. Нигде искусство так явно не демонстрирует свой магический дар, как в этой насмешке над собой, ибо в жесте самоуничтожения оно как раз и остается искусством и в силу удивительной диалектики его отрицание есть его самосохранение и триумф.

Я очень сомневаюсь, что современного молодого человека может заинтересовать стихотворение, мазок кисти или звук, которые не несут в себе иронической рефлексии.

Конечно, как идея или теория все это не так уж ново. В начале XIX века группа немецких романтиков во главе со Шлегелями провозгласила Иронию высшей эстетической категорией — по причинам, которые совпадают с новой направленностью искусства. Ограничиваться воспроизведением реальности, безусловно удваивая ее, не имеет смысла. Миссия искусства — создавать ирреальные горизонты. Чтобы добиться этого, есть только один способ — отрицать нашу реальность, возвышаясь над ней. Быть художником — значит не принимать всерьез серьезных людей, каковыми являемся мы, когда не являемся художниками.

Очевидно, что это предназначение нового искусства быть непременно ироничным сообщает ему однообразный колорит, что может привести в отчаяние самых терпеливых ценителей, однако эта окраска вместе с тем сглаживает противоречие между

любовью и ненавистью, о котором говорилось выше. Ибо если ненависть живет в искусстве как серьезность, то любовь в искусстве, добившаяся триумфа, являет себя как фарс, торжествующий над всем, включая себя самого, подобно тому, как в системе зеркал, бесконечное число раз отразившихся друг в друге, ни один образ не бывает окончательным — все перемещается, создавая чистую мнимость.

НЕТРАНСЦЕНДЕНТНОСТЬ ИСКУССТВА

Все это концентрируется в самом рельефном, самом глубоком признаке нового искусства, в странной черте нового эстетического восприятия, которая требует напряженного размышления. Вопрос этот весьма тонок, помимо всего прочего, еще и потому, что его очень трудно сформулировать.

Для человека самого нового поколения искусство — дело, лишенное какой-либо трансцендентности. Написав эту фразу, я испугался своих слов, из-за бесконечного числа значений, заключенных в них. Речь идет не о том, что современному человеку искусство представляется вещью никчемной, менее важной, нежели человеку вчерашнего дня, но о том, что сам художник рассматривает свое искусство как работу, лишенную какого-либо трансцендентного смысла. Однако и это недостаточно точно выражает истинную ситуацию. Ведь дело не в том, что художника мало интересует его произведение и его занятие: они интересуют его постольку, поскольку не имеют серьезного смысла, и именно в той степени, в какой лишены такового. Это обстоятельство трудно понять, не сопоставив нынешнее положение с положением искусства тридцать лет назад и вообще в течение всего прошлого столетия. Поэзия и музыка имели тогда огромный авторитет: от них ждали по меньшей мере спасения рода человеческого на руинах религии и на фоне неизбежного релятивизма науки. Искусство было трансцендентным в двойном смысле. Оно было таковым по своей теме, которая обычно отражала наиболее серьезные проблемы человеческой жизни, и оно было таковым само по себе, как способность, придающая достоинство всему человеческому роду и оправдывающая его. Нужно видеть торжественную позу, которую принимал

перед толпой великий поэт или гениальный музыкант, - позу пророка, основателя новой религии, величественную осанку государственного мужа, ответственного за судьбы мира!

Думаю, что сегодня художника ужаснет возможность быть помазанным на столь великую миссию и вытекающая отсюда необходимость касаться в своем творчестве материй, наводящих на подобные мысли. Для современного художника, напротив, нечто собственно художественное начинается тогда, когда он замечает, что в воздухе больше не пахнет серьезностью и что вещи, утратив всякую степенность, легкокомедленно пускаются в пляс. Этот всеобщий пируэт - для него подлинный признак того, что музы существуют. Если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезности жизни и пробуждает в нем мальчишество. Символом искусства вновь становится волшебная флейта Пана, которая заставляет козлят плясать на опушке леса.

Все новое искусство будет понятным и приобретает определенную значительность, если его истолковывать как опыт пробуждения мальчишеского духа в одряхлевшем мире. Другие стили претендовали на связь с бурными социальными и политическими движениями или же с глубокими философскими и религиозными течениями. Новый стиль, напротив, рассчитывает на то, чтобы его сближали с праздничностью спортивных игр и развлечений. Это родственные явления, близкие по существу.

За короткое время мы увидели, насколько поднялась на страницах газет волна спортивных развлечений, потопив почти все корабли серьезности. Передовицы вот-вот утонут в глубоководии их заголовков, а на поверхности победоносно скользят яхты регаты. Культ тела - это всегда признак юности, потому что тело прекрасно и гибко лишь в молодости, тогда как культ духа свидетельствует о воле к старению, ибо дух достигает вершин своего развития лишь тогда, когда дело вступает в период упадка. Торжество спорта означает победу юношеских ценностей над ценностями старости. Нечто похожее происходит в кинематографе, в этом телесном искусстве *par excellence*.

В мое время солидные манеры пожилых еще обладали большим престижем. Юноша жаждал как можно скорее перестать быть юношей и стремился подражать усталой походке дряхлого старца.

Сегодня мальчики и девочки стараются продлить свое детство, а юности — удержать и подчеркнуть свою юность. Несомненно одно: Европа вступает в эпоху ребячества.

Подобный процесс не должен удивлять. История движется в согласии с великими жизненными ритмами. Наиболее крупные перемены в ней не могут происходить по каким-то второстепенным и частным причинам, но — под влиянием стихийных факторов, изначальных сил космического порядка. Мало того, основные и как бы полярные различия, присущие живому существу, пол и возраст, оказывают в свою очередь властное влияние на профиль времен. В самом деле, легко заметить, что история, подобно маятнику, ритмично раскачивается от одного полюса к другому, в одни периоды допуская преобладание мужских свойств, в другие — женских, но временам возбуждая юношеский дух, а по временам — дух зрелости и старости.

Характер, который во всех сферах приняло европейское бытие, предвещает эпоху торжества мужского начала и юности. Женщина и старец на время должны уступить авансцену юноше, и не удивительно, что мир с течением времени как бы теряет свою степенность.

Все особенности нового искусства могут быть сведены к его нетрансцендентности, которая, в свою очередь, заключается не в чем ином, как в необходимости для него изменить свое место в иерархии человеческих забот и интересов. Последние могут быть представлены в виде ряда концентрических кругов, радиус которых измеряют дистанцию до центра нашей жизни, где сосредоточены внешние стремления. Вещи любого порядка — жизненные или культурные — вращаются по своим орбитам, притягиваемые в той или иной степени гравитационным центром системы. Я сказал бы, что искусство, ранее располагавшееся как наука и политика — в непосредственной близости от центра тяжести нашей личности, теперь переместилось ближе к периферии. Оно не потеряло ни одного из своих внешних признаков, но удалилось, стало вторичным и менее вездомым.

Стремление к чистому искусству отнюдь не является, как обычно думают, высокомерием, но, напротив, — величайшей скромностью. Искусство, освободившись от человеческой патетики, лишилось какой бы то ни было трансценденции, осталось только искусством, без претензий на большее.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

"Исида тысячеименная, Исида о десяти тысячах имен", звали египтяне к своей богине. Всякая реальность в определенном смысле такова. Ее компоненты, ее черты — неисчислимы. Не слишком ли смеле пытаться обозначить предмет, пусть даже самый простой, лишь некоторыми из многих имен? Было бы счастливой случайностью, если бы признаки, выделенные нами среди многих других, и в самом деле оказались решающими. Вероятность этого особенно мала, когда речь идет о зарождающейся реальности, которая только начинает свой путь.

К тому же весьма возможно, что моя попытка описать основные признаки нового искусства сплошь ошибочна. Я завершаю свое эссе, и во мне вновь пробуждается интерес к вопросу и надежда на то, что за первым опытом последуют другие, более глубокие.

Но я усугубил бы ошибку, если бы стремился исправить ее, преувеличив один какой-то частный момент в общей картине. Художники обычно впадают в эту ошибку; рассуждая о своем искусстве, они не отходят в сторону, чтобы обрести широкий взгляд на вещи. И все же несомненно: самая близкая к истине формула — та, которая в своем наиболее цельном и завершающем виде справедлива для многих частных случаев и, как ткацкий станок, одним движением соединяет тысячу нитей.

Не гнев и не энтузиазм руководили мной, а исключительно только радость понимания. Я стремился понять смысл новых художественных тенденций, и это, конечно, предполагает доброжелательное расположение духа. Впрочем, возможно ли иначе подходить к теме, не обрекая себя на бесплодие?

Могут сказать: новое искусство до сих пор не создало ничего такого, что стоило бы труда понимания; что же, я, весьма близок к тому, чтобы так думать. Из новых произведений я стремился извлечь их интенцию как самое существенное в них, и меня не заботила ее реализация. Кто знает, что может вырасти из этого нарождающегося стиля! Чудесно уже то, за что теперь так рьяно взялись: творить из ничего. Надеюсь, что позднее будут претендовать на меньшее и достигнут большего.

Но каковы бы ни были крайности новой позиции, она, на мой взгляд, свидетельствует о несомненном: о невозможности возврата к прошлому. Все возражения в адрес творчества новых художников могут быть основательны, и, однако, этого недостаточно для осуждения нового искусства. К возражениям следовало бы присовокупить еще кое-что: указать искусству другую дорогу, на которой оно не стало бы искусством дегуманизирующим, но и не повторяло бы вконец заезженных путей.

Легко кричать, что искусство возможно только в рамках традиции. Но эта удобная фраза ничего не дает художнику, который с кистью или пером в руке ждет конкретного вдохновляющего импульса.



ПРИМЕЧАНИЯ

1) Гюйо, Жан Мари (1854-1888) - французский философ-позитивист, поэт и драматург. Автор нескольких трактатов по этике, эстетике и философии истории. В философии искусства стоял на элитарных позициях; подлинное искусство, по Гюйо, создается гениями, интеллектуалами, носителями высших духовных энергий. Наряду с "подлинным" искусством существует искусство низшего порядка; его носителем выступает народ - пассивная, инертная масса. Трактат Гюйо "Искусство с точки зрения социологии" (*Guay J. L'art au point de vue sociologique. P., 1889*), о котором упоминает Ортега-и-Гасет, переведен на русский язык в 1891 году. Влияние Гюйо весьма ощутимо в эстетической позиции Ортеги; можно сказать, что в определенном смысле его "Дегуманизация искусства" - попытка обновить элитарную концепцию искусства Гюйо с помощью аргументов из художественной практики начала XX в.

2) Игра слов: "el mito" можно перевести как "баловень", "баловство" и как "шут", "затейник".

3) Кларин (псевдоним; настоящее имя - Леопольдо Алае) (1852-1901) - испанский литературный критик и писатель-реалист, наиболее последовательный в Испании ученик Золя.

4) Лука Лейденский (1489-1533) - нидерландский живописец и гравер, представитель нидерландского Возрождения. Прекрасный рисовальщик, Лука получил известность как мастер бытового жанра, бытовой детали, подчеркнутый интерес к которой отличает и его портреты.

5) Соролья Хоакин (1863-1923) - испанский художник, глава испанского импрессионизма. Картины Сорольи, на которых, как правило, изображены пейзажи Валенсии, отличаются живописным мастерством, эффектами светотени и колорита.

6) Бенито Перес-Гальдес (1843-1920) - испанский писатель, крупнейший представитель критического реализма в Испании. Мастер исторического и социального романа.

7) Гомес де ла Серна, Рамон (1891-1963) - испанский писатель и публицист, один из наиболее ярких представителей испанского авангардизма. "Изменение привычной перспективы",

о которой пишет Ортега, — основной художественный прием Гомеса де ла Серна. Гротеск лежит в основе созданного им жанра "грегерий", в которых существенные черты явлений раскрываются в форме парадокса, афоризма, неожиданных и метких ассоциаций; например: "мыслитель Родена — шахматист, у которого отняли доску".

8) Растро — мадридская скотобойня; так же называется "толкучка" в больших городах Испании. Пуэрта дель Соль — центральная площадь в Мадриде.

9) Ненависть к своим занятиям (лат.).

oooooooo