

Содержание

Дегуманизация искусства	3
Размышления о Дон Кихоте	53
Бесхребетная Испания	175

Non creda donna Berta e ser
Martino...

Божественная комедия: Рай, песня 13

Непопулярность нового искусства

Среди россыпи гениальных, хоть и недозревших идей Жана-Мари Гюйо¹ выделяется попытка взглянуть на искусство с социологической высоты. На первый взгляд, она представляется бесплодной: изучать искусство через его социальные эффекты — все равно что хватать корешки за верхки или ловить человека, гоняясь за его тенью. Эти эффекты кажутся внешними, оторванными от эстетической сердцевины, и непонятно, как через них проникнуть в тайну стилей. Гюйо не исчерпал своего гениаль-

¹ Жан-Мари Гюйо (1854–1888) — французский философ, поэт и теоретик искусства, известный своими работами в области эстетики и социологии. В книге «Искусство с социологической точки зрения» (*L'Art au point de vue sociologique*, 1889) он предпринял новаторскую попытку анализировать искусство через его социальные функции и влияние на общество. Несмотря на раннюю смерть в возрасте 33 лет, его идеи, часто недозревшие, но пронизательные, оказали влияние на развитие эстетической мысли, предвосхищая социологические подходы к искусству XX века. Гюйо стремился связать эстетическое восприятие с биологическими и моральными аспектами человеческой жизни. — *Примеч. пер.*

ного предназначения: краткость жизни и трагическая торопливость к смерти помешали ему дать волю вдохновению, отбросить очевидное и коснуться сокровенного. Его книга «Искусство с социологической точки зрения» — это лишь заглавие; ее суть еще ждет своего пера.

Плодотворность социологии искусства открылась мне случайно, когда я писал о новой музыкальной эпохе, начатой Дебюсси¹. Я искал ясности в различии стилей между новой и традиционной музыкой — вопрос чисто эстетический. Но кратчайший путь к ответу лежал через социологический феномен — непопулярность новой музыки. Сегодня я хочу обобщить, рассказав обо всех искусствах, еще дышавших в Европе: о новой музыке, живописи, поэзии, театре. Для любой эпохи характерна удивительная слаженность: в искусстве каждой пульсирует единый биологический стиль. Молодой музыкант, сам того не ведая, воплощает в звуках те же ценности, что художник, поэт или драматург. Эта общность замысла неизбежно рождает общее социологическое следствие — непопулярность. Новое искусство не просто непопулярно — оно антипопулярно, и такова его судьба, а не случайность.

Можно возразить, что всякий новый стиль проходит карантин, вспомнив «Битву за „Эрнани“» или схватки романтизма². Но непопулярность нового

¹ См. «Музыкалию» в *El Espectador*, т. III. — *Здесь и далее, если не указано иное, примеч. авт.*

² «Битва за „Эрнани“» — под таким названием вошли в историю литературы скандальные споры, разгоревшиеся

искусства иная. Есть существенное различие между тем, что не популярно, и тем, что антипопулярно.

Новый стиль требует времени, чтобы завоевать сердца, но он им не враждебен. Романтизм, напротив, быстро пленил «народ», для которого классическое искусство было чуждо. Его врагом являлось меньшинство, цеплявшееся за архаику «старого режима». Романтизм, дитя демократии, был облакан массами, его тиражи росли с изобретением книгопечатания.

Новое же искусство отталкивает и всегда будет отталкивать массы. Оно антипопулярно по своей сути и разделяет публику на два лагеря: малое меньшинство, благосклонное к нему, и бесчисленное большинство, ему враждебное. (Оставим неоднозначный вид «снобов» в стороне.) Искусство становится социальной силой, рассекающей толпу на два человеческих типа. Принцип раскола? Не в том, что одним нравится, а другим нет: это дело вкуса. Новый раскол глубже: большинство не понимает нового искусства, меньшинство понимает. Педанты на «Эрнани» понимали Гюго, и потому он им не нравился, поскольку оскорблял их эстетическую веру. Новое искусство делит людей на тех, у кого есть орган восприятия,

ся в Париже в 1830 году вокруг премьеры романтической драмы в стихах «Эрнани, или Кастильская честь» (*Hernani ou l'Honneur castillan*) Виктора Гюго в театре «Комеди Франсез». Пьеса, полная бунтарства против классицистических норм, вызвала яростный конфликт между романтиками и классицистами. Скандал, длившийся несколько дней (с криками, драками и вмешательством полиции), стал символом триумфа романтизма над классицизмом, ознаменовав культурный сдвиг в Европе. — *Примеч. пер.*

и тех, у кого его нет: это два разных вида человеческой породы.

Новое искусство — не для всех, как романтизм, а для избранного меньшинства. Отсюда — гнев массы: не понимая его, она чувствует себя униженной, в ней рождается смутная неполноценность, которую она заглушает негодованием. Новое искусство заставляет буржуа осознать себя существом, глухим к красоте, неспособным к художественным таинствам. После полутора веков апофеоза «народа» масса, привыкшая господствовать, чувствует ущемление своих «прав» этим искусством привилегий, благородных порывов, спонтанной аристократичности. Стоит лишь появиться молодым музам — масса их топчет.

Полтора века масса мнила себя обществом. Стравинский и Пиранделло заставляют ее признать: она лишь «народ», инертная материя истории, второстепенный фактор. Новое искусство открывает «лучшим» их миссию — быть немногими и сражаться с толпой. Приближается час, когда общество — от политики до искусства — вновь разделится на выдающихся и заурядных. Все смуты в Европе ведут к этому спасительному различию.

Бесформенное, хаотичное единство, в котором мы жили полтора века, не может длиться вечно. В основе современной жизни лежит раздражающая несправедливость — ложное представление о равенстве людей, — и все, что мы делаем, непрестанно доказывает это. Если поднять вопрос о равенстве в политике, страсти мгновенно вспыхивают, доказывая, что время для истинного понимания еще не пришло. К счастью, солидарность исторического духа позво-

ляет сказать спокойно: в зарождающемся искусстве нашей эпохи уже видны знаки моральной реформы, недоступные политике с ее низменными страстями.

Евангелист говорил: *Nolite fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus*¹. Масса топчет, не понимая. Мы же извлечем из нового искусства самую сущность, чтобы постичь истинные причины его непопулярности.

Искусство художественное

Новое искусство непонятно всем, так как его пружины не общечеловеческие, а предназначенные для особого круга, отличного от других, пусть их и не превосходящего. Что такое эстетическое наслаждение для большинства? Когда драма «нравится», она волнует людскими судьбами: любовью, ненавистью, горем, радостью героев. Зритель переживает их страсти как настоящие. Произведение «хорошо», если его герои кажутся живыми людьми. В лирике ищут страдания поэта, в живописи — образы, с которыми приятно было бы жить. Пейзаж «красив», если он манит на прогулку.

Для большинства эстетическое наслаждение — это не новая духовная установка, отличная от повседневной, а лишь ее оттенок — менее утилитарный, более насыщенный, без тягостных последствий. Но объект их внимания в искусстве тот же, что в жизни, — чело-

¹ *Nolite fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus* — латинская цитата из псалма 31:9 (в Вульгате — псалом 32:9): «Не будьте как конь и мул, у коих нет разума». — *Примеч. пер.*

веческие страсти и образы. Для них искусство — средство соприкосновения с этими «интересными» человеческими переживаниями. Чисто эстетические элементы — ирреальность, фантазия — терпимы, лишь пока не мешают видеть судьбы Иоанна и Марии. Если же эти элементы доминируют, публика теряется, не зная, как подступиться к сцене, книге или картине. Ее единственная установка практическая, страстная, влекущая к эмоциональному вмешательству. Произведение, не зовущее к такому участию, оставляет ее без роли.

Но здесь необходима ясность. Радость или страдание из-за человеческих судеб, что являет искусство, — это не то же, что подлинное эстетическое наслаждение. Более того, забота о человеческом содержании произведения в принципе несовместима с чистым эстетическим восторгом.

Речь идет о простой оптической задаче. Чтобы увидеть объект, надо настроить зрение. Неправильная настройка искажает или скрывает его. Представьте: мы смотрим на сад через окно. Глаза нацелены на цветы и листву, луч зрения проходит сквозь стекло, не замечая его. Чем чище стекло, тем меньше оно видно. Однако, приложив усилие, мы можем отвести взгляд от сада и сосредоточить его на стекле. Тогда сад исчезает, а мы видим лишь смутные пятна, прилипшие к прозрачности. Видеть сад и видеть стекло — несовместимые акты, требующие разной настройки.

Так и в искусстве: тот, кто ищет переживаний за судьбы Иоанна и Марии или Тристана и Изольды, настраивая на них духовное зрение, не увидит про-

изведения искусства. Несчастье Тристана волнует лишь того, кто воспринимает его как реальность. Но художественный объект художествен лишь в своей ирреальности. Чтобы насладиться портретом Карла V кисти Тициана, надо видеть не живого Карла, а его фикцию, ирреальный образ. Изображенный и его изображение — разные сущности: либо мы видим «вживую» Карла V, либо созерцаем его портрет.

Большинство не умеет настраивать внимание на прозрачность произведения искусства. Оно проходит сквозь нее, устремляясь к человеческой реальности, на которую та намекает. Призови их сосредоточиться на самом произведении, и они скажут: «Ничего не вижу!» Потому что видят не искусство, а лишь человеческие тени. В XIX веке художники, увлеченные этой иллюзией, сводили эстетические элементы к минимуму, строя произведения на фикциях человеческих реальностей. Все искусство того века — от Бетховена до Золя, от Шатобриана до Вагнера — было реалистическим, романтическим или натуралистическим, однако единым в своей основе.

Произведения XIX века лишь отчасти художественны. Для их восприятия не нужен дар настройки на прозрачное и виртуальное — достаточно человеческой восприимчивости к страданиям ближнего. Потому они и были популярны — не как искусство, а как извлечение из жизни. Во все эпохи, где существовали два искусства: для меньшинства и для масс¹, — последнее было реалистическим.

¹ Например, в Средние века, в соответствии с бинарной структурой общества, разделенного на два класса,

Чистое искусство, вероятно, недостижимо, но тенденция к его очищению реальна. Она устраняет «слишком человеческое», пока человеческая составляющая не станет почти невидимой. Тогда возникает объект, доступный лишь тем, кто обладает даром художественной чувствительности. Это искусство для художников, а не для масс; кастовое, а не демократическое. Оно делит публику на понимающих и непонимающих — на художников и тех, кто ими не является. Это искусство художественное.

Я не превозношу новое искусство и не принижая старое. Я лишь классифицирую их, как зоолог — два антагонистических вида фауны. Новое искусство — факт. За двадцать лет молодые люди в Париже, Берлине, Лондоне, Нью-Йорке, Риме, Мадриде отвергли традиционное искусство, испытав к нему отвращение. Их можно либо расстрелять, либо понять. Я выбрал второе. Их чувство — это не причуда, а плод всей художественной эволюции, рациональной и последовательной. Сопrotивление ему — это бесплодный каприз, цепляние за исчерпанные формы. В искусстве повторение ничтожно. Каждый стиль рождает конечное число форм, пока жила не истощится. Так случилось с романтизмом и натурализмом. Новая чувствительность открывает нетронутые жилы.

Новый стиль стремится: 1) к дегуманизации искусства; 2) к избеганию живых форм; 3) к тому,

дворянство и простолюдинов, существовало два типа искусства: благородное, которое было «условным», «идеалистическим», то есть подлинно художественным, и народное — реалистичное и сатирическое.

чтобы произведение было лишь произведением искусства; 4) к игре — и ничему иному; 5) к сущностной иронии; 6) к избеганию фальши и скрупулезному исполнению; 7) к полному отсутствию трансцендентности, согласно некоторым молодым художникам.

Остановимся ненадолго на каждой из тенденций нового стиля.

Несколько капель феноменологии

Выдающийся человек пребывает в агонии. Его супруга стоит у ложа умирающего. Врач отсчитывает биение пульса. В глубине комнаты еще двое: репортер, явившийся на эту скорбную сцену по долгу профессии, и художник, приведенный туда случайным стечением обстоятельств. Супруга, врач, репортер и художник созерцают одно и то же событие. Однако единое и тождественное событие — агония человека — предстает перед каждым из них в разном обличье. Эти обличья столь непохожи, что едва ли сохраняют общий стержень. Различие между тем, что воспринимает жена, убитая горем, и тем, что видит художник, бесстрастно вззирающий на происходящее, столь велико, что вернее было бы сказать: жена и художник присутствуют при двух совершенно разных событиях.

Итак, оказывается, что одна и та же реальность дробится на множество расходящихся реальностей, каждая видится с различных точек зрения. И нам невольно приходится вопрошать: какая из этих множественных реальностей истинна, подлинна? Любое решение, которое мы примем, будет произвольным.

Наше предпочтение той или иной реальности может опираться лишь на каприз. Все они равноценны, каждая подлинна для своей точки зрения. Единственное, что нам доступно, — классифицировать эти точки зрения и избрать среди них ту, которая на практике представляется наиболее естественной или спонтанной. Так мы приходим к понятию реальности, неабсолютному, но по меньшей мере практическому и нормативному.

Лучший способ различить точки зрения этих четырех свидетелей, присутствующих при смерти человека, заключается в измерении одной из характеристик — духовной дистанции, на которой каждый из них находится от общего события, агонии. Для жены умирающего эта дистанция ничтожно мала, настолько, что ее почти не существует. Печальное событие так сильно терзает ее сердце, занимает столь значительную часть ее души, что сливается с ее личностью. Или, если выразиться иначе, жена также участвует в сцене, являясь ее частью. Чтобы событие стало объектом нашего созерцания, необходимо отделить его от нас самих, чтобы оно перестало быть непосредственной частью нашего существа. Жена, таким образом, не присутствует при сцене, а пребывает внутри нее; она не созерцает ее, а переживает.

Врач находится уже на некотором удалении. Для него это профессиональный случай. Он не разделяет ту мучительную, ослепляющую тревогу, которая переполняет душу несчастной женщины. Однако профессия обязывает его серьезно интересоваться происходящим. Он несет за это определенную ответ-

ственность, и, возможно, его репутация поставлена под угрозу, поэтому, хотя и менее целостно и глубоко, чем супруга, он также принимает участие в событии: сцена захватывает его, увлекает в свое драматическое течение, овладевая им если не через сердце, то через профессиональную составляющую его личности. Он тоже переживает это печальное событие, хотя его эмоции исходят не из сердечного средоточия, а с профессиональной периферии.

Переходя к точке зрения репортера, мы замечаем, что уже значительно удалились от этой болезненной реальности. Настолько, что утратили всякий эмоциональный контакт с происходящим. Репортер находится там, подобно врачу, по долгу службы, а не по спонтанному человеческому порыву. Но если профессия врача обязывает его вмешиваться в событие, профессия журналиста, напротив, предписывает ему именно не вмешиваться: он должен ограничиться наблюдением. Для него событие — чистая сцена, простой спектакль, который затем предстоит описать в газетных столбцах. Он не участвует эмоционально в происходящем, духовно освобожден и находится вне события; не переживает его, а созерцает. Однако созерцает с озабоченностью, связанной с необходимостью затем передать это своим читателям. Он стремится заинтересовать их, взволновать и, если возможно, добиться того, чтобы все подписчики пролили слезы, словно они родственники умирающего. В школе он изучал наставление Горация: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi* («Если хочешь, чтобы я плакал, сперва сам почувствуй боль»). Послушный Горацию, репортер изо всех сил стара-

ется притвориться взволнованным, чтобы затем напитать этим свою статью. В результате хотя он и не «переживает» сцену, он «притворяется», будто переживает ее.

Наконец — художник, который лишь равнодушно устремляет взгляд за кулисы. Его совершенно не волнует происходящее; он будто в ста тысячах миль от события. Его позиция чисто созерцательная; можно даже сказать, что он не созерцает событие в его целостности: болезненный внутренний смысл происходящего остается вне его восприятия. Он обращает внимание лишь на внешнее — игру света и теней, цветовые значения. В восприятии художника мы достигаем предела дистанции и минимума эмоционального участия.

Тягость этого анализа была бы оправданной, если бы он позволил нам ясно говорить о шкале духовных дистанций между реальностью и нами. На этой шкале степени близости соответствуют степеням эмоционального участия в событиях; степени удаления, напротив, означают степени освобождения, при которых мы объективируем реальное событие, превращая его в предмет чистого созерцания. На одном полюсе мы находим область мирского — людей, вещей, ситуаций, — который есть реальность пережитая; на другом полюсе, напротив, мы видим все в области реальности созерцаемой.

Здесь необходимо сделать замечание, существенно важное для эстетики: без него трудно проникнуть в физиологию искусства — как старого, так и нового. Среди различных аспектов реальности, соответствующих разным точкам зрения, есть один, от

которого происходят все прочие и который предполагается во всех остальных, — реальность пережитого. Если бы не было того, кто в полной самоотдаче и неистовстве переживает агонию человека, врач не заботился бы о ней, читатели не понимали бы патетических пассажей репортера, описывающего событие, а картина, на которой художник изображает человека на смертном одре в окружении скорбящих фигур, оставила бы нас равнодушными. То же можно сказать о любом другом объекте, будь то человек или предмет. Изначальная форма яблока — та, которую оно обретает, когда мы собираемся его съесть. Во всех прочих возможных формах, которые оно принимает (например, в той, что придал ему художник в 1600 году, вплетая в барочный орнамент, или в той, что оно имеет в натюрморте Сезанна, или в элементарной метафоре, где оно становится щекой девушки), более или менее сохраняется этот изначальный облик. Картина или поэзия, в которых не осталось бы ни малейшего следа пережитых форм, были бы непонятны, подобно фразе, в которой каждое слово лишено своего привычного значения.

Пример, важность которого станет ясна читателю позднее: среди реальностей, составляющих мир, находятся наши идеи. Мы используем их по-человечески, когда с их помощью думаем о вещах, то есть, размышляя о Наполеоне, обычно обращаем внимание исключительно на великого человека, носящего это имя. Напротив, психолог, принимая надчеловеческую точку зрения, отстраняется от Наполеона и, заглядывая в свой внутренний мир, стре-

мится анализировать идею о Наполеоне, а не его самого. Таким образом, речь идет о перспективе, противоположной той, что мы используем в повседневной жизни. Вместо того чтобы идея служила инструментом, с помощью которого мы думаем об объекте, мы делаем саму идею объектом и целью нашего мышления. Позднее мы увидим, какой неожиданный замысел извлекает новое искусство из этой надчеловеческой инверсии.

Дегуманизация искусства начинается

Молодое искусство с головокружительной быстротой распалось на множество разветвленных направлений и отдельных попыток. Нет ничего проще, чем подчеркнуть различия между одними произведениями и другими. Однако акцентирование этих различий и частных лишено всякого смысла, если предварительно не определить общий фон, который, пусть порою противоречиво, проявляется во всех них. Старый добрый Аристотель учил: различия видны в общем. Ибо, поскольку все тела обладают цветом, мы замечаем: одни имеют оттенок, отличный от других. Виды — это именно спецификации рода, и мы постигаем их, лишь наблюдая, как они по-разному модулируют общее наследие.

Частные направления молодого искусства интересуют меня постольку-поскольку, и еще меньше (за некоторыми исключениями) волнует каждое отдельное произведение. Моя оценка новых художественных произведений не касается никого, кроме меня.