

## „Модернизм“ двойного рода

Поскольку для буржуазного реализма характерно не только то, что он является реализмом, но и то, что он — буржуазный постольку и оппозиция по отношению к нему, при некотором упрощении, может быть двойкой: или *буржуазно-антиреалистической*, или *реалистически-антибуржуазной*. Эта двойственность (которая, как правило, остается в тени у создателей концепции «реализм — модернизм») ясно различима даже в том «модернизме», который находится вне рамок социалистически-реалистических тенденций.

Одна линия модернизма отходит от буржуазного реализма в той мере, в какой «я», находящееся в гармонии с миром и способное со своей точки зрения рационалистически его упорядочить, превращается в «я», находящееся в дисгармонии с окружающим и воспринимающее жизнь в иррационалистически неупорядочиваемом виде. Хотя крикливая пропаганда буржуазной апологетики модернизма пытается представить это направление как единственное до конца современное, на самом деле именно оно более всего повинно в ограниченно-традиционном буржуазном представлении о мире. Поэтому глубоко справедливы слова Ганса Эйслера: «Шёнберг совершил революцию в музыке лишь для того, чтобы остаться консерватором».

Непосредственную связь между буржуазной традицией и буржуазным модернизмом создает не только эгоцентрическое рассмотрение мира. С утверждением господства буржуазии — общества товарного производства — постоянно возрождается и та версия эгоцентризма, в которой вместо *рационалистически* воспринимающего «я» выдвигается на первый план *иррационалистически* воспринимающее «я». Теперь мир уже не рассматривается как в эпоху прогрессивных буржуазных движений, как расширяющийся из «маленькой домашней обстановки» в «нечто большее», например «дома» в «родину». Напротив, мир превращается здесь в страшное, неведомое бушующее море, которое бросает кораблик замкнутого «маленького дома». С таким же успехом можно сослаться и на лирику, на излюбленный в ней образ скитающегося странника, которому издалека светит окошко «домика старых родителей», видна дымящая труба или кивающая липа и т. п. Разве непонятно, что вся эта закрепленная в искусстве тема непосредственно примыкает к чувству «выброшенности» современного экзистенциализма. В этом пункте наиболее абстрактные и аристократические направления современного декаданса непосредственно соприкасаются с самыми тривиальными презируемыми ими формами буржуазного искусства. Так, например, родившаяся в 30-е годы и распространенная во всем мире танцевальная песня Коле Портьера «Днем и ночью» удивительно сжато и наглядно выражает то же самое твудединство *чужого бессмысленного страшного внешнего мира* и противостоящей ему последней опоры *частной интимности*, как изощренного выражения экзистенциалистской философии:

В роптании воющего движения,  
В тишине моей укромной комнаты...

Форма песни, которая в период восхождения буржуазии расширяется до тональности больших музыкальных форм (соната, симфония и т. д.), в наше время доходит до пуантилизма. Золото, зажатое в руке Фауста, здесь уже превращается в песок. Музыка разламывается на пятна, на изолированные звуки, все связи между которыми теряют свой смысл. Идя по этому пути, Веберн «смог обнаружить», что после написания двенадцати звуков (то есть основного запаса звуков европейской музыки) ему больше нечего делать. (Представим себе, что писатель счел бы свою работу законченной, написав буквы алфавита в определенном порядке.) В так называемой «серийной технике» даже самые строгие правила творчества не раскрывают существующих связей между вещами, а выступают как суррогат вместо

заранее отброшенных действительных связей. Эти правила родились для того, говорит Шенберг, чтобы *рекомпенсировать* «некоторые унифицирующие и формообразующие преимущества гаммы и тональности».

Таким образом, делается понятным, что декадентское течение современного «модернизма» глубоко коренится в буржуазном бытии, являясь его конечным отрицательным выражением. «Самое современное» в этом смысле оказывается самым традиционным.

Однако мы часто упускаем из виду, что проблематика модернизма вовсе не тождественна проблематике декаданса: последний является лишь известной частью первого. Те тенденции, которые начиная со второй половины XIX века стучат в ворота традиций, с другой стороны, направлены как раз на высвобождение из рамок буржуазной ограниченности. Если последнее столетие поставило под сомнение все завоевания буржуазного искусства со времен Ренессанса, начиная со сцены-коробки, продолжая моноцентрической перспективой и кончая моноцентрической тональностью, то это могло означать не просто распад, но также и выражение тенденций, которые связаны с поисками новых возможностей за пределами системы искусства, основанного на буржуазном мирозерцании. А именно: более глубокий анализ буржуазной картины мира и ее критику; открытие таких сфер действительности, которые остались вне поля зрения буржуазного искусства; новые возможности взаимоотношения между искусством и публикой, между искусством и коллективным переживанием.

Эти новые стремления с полным правом могут быть подвергнуты критике, поскольку они лишь с разрушением общих законов могли раскрыть отдельные частности жизни. Отталкиваясь от буржуазного искусства, они абсолютизировали уродливое, гротескное или грубо-натуралистическое и зачастую вместо подлинной передачи коллективного переживания доходили лишь до стилизованных экспериментов неопрIMITивизма, неоклассицизма и т. д. Но все же эти тенденции опираются на традиции не менее органично, чем классическое буржуазное искусство. В противоположность «аполлоновской» линии классицизма эти тенденции своеобразно продолжают ту «мефистофелевскую» линию, которая в процессе развития буржуазного искусства родилась как следствие сомнения в истинности буржуазной картины мира. Именно эта тенденция давала знать о себе то как «язвенная муза» Ренессанса, то как страстный жест Дон-Кихота, указывающий дальше санчовских ветчинных костей, то как поиски

человеческого познания и человеческого счастья у Фауста и Дон-Жуана, далеко выходящие за рамки «обыденной жизни», то как тоска Руссо, то как эксперимент Шиллера в художественном изображении *судьбы масс в интересах масс*.

Следовательно, формула догматизма: «современное — декадентское» — столь же неверна, как формула его кажущейся противоположности, формула современной буржуазной апологетики модернизма: «декадентское — современное». В отличие от модернизма изоляции и разложения, признаваемого одинаково исключительным как неприемлющим и отрицающим догматиком, так и восторгающимся современным буржуазным апологетом, модернизм на самом деле представляет собой широкую шкалу самых разнообразных тенденций и явлений, простирающуюся от негативного полюса буржуазного декаданса до позитивного полюса социалистического реализма. Внутри этой шкалы отдельные тенденции в той мере отдаляются от негативного полюса в сторону позитивного, в какой они преодолевают момент изоляции и способны отражать более глубокие взаимосвязи действительности посредством анализа, критики или раскрытия положительных явлений. На основе этого критерия можно отделить друг от друга не только отдельные направления, но и внутри отдельных направлений или внутри каждого творчества одни тенденции от других. Так, например, Бартока можно ставить на этой основе выше додекафонистов, а среди последних Берга — выше Шёнберга и Веберна, а в творчестве Берга оперу «Воцек» — выше других его произведений.

Разумеется, в действительности различные тенденции не обнаруживаются в чистом виде даже в отдельных произведениях, а переплетаются друг с другом. Что же касается художественной техники, взятой в узком смысле, то поверхностный наблюдатель может найти сходство даже у принципиально противоположных направлений. Сравним, например, известную картину С. Дали «Всадник, мчащийся на помидоре» и сходную с ней по внешним признакам картину Вентурелли «Прощание», где одна из чилийских безлесных гор изображена в шляпе, с бородой и глазами, из которых текут слезы. При внимательном и непредвзятом рассмотрении нетрудно убедиться, что сходство картин ограничивается техникой исполнения. Дали, следуя катехизису сюрреалиста, хочет показать, что любая вещь может быть произвольно связана с любой другой вещью, поскольку между ними нет реальных связей. Это отрицание и открывает, с точки зрения сюрреализма, свободные просторы перед обособленным от мира самостоятельным «воображением». На первый взгляд толь-

ко произвольная связь вещей и явлений придала картине Вентурелли несравненную суггестивную силу. Путем особого ассоциирования художник схватывает объективные связи действительности, причем более глубоко, чем если бы он приближался к единичным, сенсуально-эмпирическим фактам. Образный строй «Прощания» воочию показывает, насколько чилийский пролетарий сросся со своей родной бесплодной суровой землей, которую он вынужден покидать для того, чтобы где-нибудь найти пропитание. Дали для того отказывается от считающихся необходимыми в буржуазном реализме связей между вещами, чтобы вообще отрицать существование связей; Вентурелли, напротив, затем, чтобы открыть зрителю глаза на более глубокие связи действительности. Дали ведет свое искусство к антиреализму, Вентурелли — к более полному реализму.

Нечто аналогичное видим мы и в музыке. Только поверхностный наблюдатель мог бы найти общее между отношением столь разных композиторов, как Шёнберг и Барток, к традиционному миру системы гаммы и ритмики. Рамки системы «мажор — минор» и здесь и там разрушены; обычный порядок ритма и здесь и там «перевернут» необычным чередованием различных ритмов. Однако у Шёнберга это приводит к стиранию тональных и ритмических связей, тогда как у Бартока, наоборот, — служит их обогащению и заострению. Молодой композитор, который в наши дни конкретно ставит проблему модернизма, должен, идя по стопам Шёнберга, отрицать Бартока, а идя по стопам Бартока — отрицать Шёнберга.

Распространение ложных мифов о модернизме сегодня усугубляется двумя обстоятельствами. С одной стороны, тем, что на буржуазном крыле модернизма полюс изоляции становится все более исключительным (монопольным). Это происходит в той мере, в какой сам авангардизм из оппозиции превращается в поощряемое государством искусство (с этой точки зрения Барток сегодня уже считается «компромиссным»). С другой стороны — тем, что подобное извращенное понятие модернизма восприняли и догматические интерпретаторы социалистического реализма. Тем не менее уже предприняты шаги, чтобы вместо ложной альтернативы: «буржуазный консерватизм — буржуазный модернизм» показать действительную альтернативу: «буржуазное искусство — социалистическое искусство». Только под этим углом зрения следует теперь по содержанию, конкретно и дифференцированно анализировать как проблему традиции, так и проблему модернизма.