

Называть вещи своими именами
программные выступления мастеров западно-
европейской литературы XX в.

УДК 82-3
ББК 84-4
Н19

Н19 Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. / – М.: Книга по Требованию, 2012. – 636 с.

ISBN 978-5-458-32625-4

В сборник вошли программные выступления крупнейших западноевропейских писателей XX века, в которых они определяют свою гражданскую и эстетическую позицию: А. Барбюса, Р. Роллана, Л. Арагона, Г. Гессе, Т. Манна, Ф. Гарсиа Лорки, В. Вулф и других.

ISBN 978-5-458-32625-4

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2012
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2012

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

задачей? «Познать суть мира, который перед нами» (Эдшмид) — вот весьма характерный для модернизма призыв. Бросается в глаза настойчивая, даже навязчивая ориентация модернизма на новейшие средства познания действительности, на философские системы, на открытия общественных и естественных наук, даже на технические новинки. Как можно представить себе модернизм без таких солидных имен, как Бергсон, Фрейд, Хайдеггер, Эйнштейн, Бор и другие! Современный «экспериментальный роман» «с необходимостью вытекает из последних достижений теории познания» (Гульельми).

Сартр, сравнивая Камю с Кафкой, видел доказательство принадлежности Камю к современному искусству в том, что в искусстве Камю «отсутствует всякая трансцендентность», что Камю все мыслит «в понятиях бытия человеческого». Ортега-и-Гасет самый глубокий признак нового искусства тоже видел в его «нетрансцендентности». Само понятие «бытия человеческого» варьируется, оставаясь понятием реального, сегодняшнего, сиюминутного бытия. Для Сартра это прежде всего круг онтологических проблем. А вот для футуристов это высокие скорости, авто и аэропланы — а также война. Для авторов каталонского «антихудожественного манифеста» бытие человеческое определяется «посттехническим состоянием духа», тем, что есть «кинематограф, стадион, бокс» и т. п. Для Дали это «телефон, унитаз с педалью, белый эмалированный холодильник, биде, граммофон».

Поражает изобилие предметов первой необходимости. Оно выявляет натуралистический аспект модернизма, поверхностное, фактографическое отражение современности в модернизме. Осуждая натурализм как старомодную форму подражания природе, модернизм в полной, даже избыточной мере возродил натурализм как «модерную» форму отражения «модерного» бытия, как форму современного художественного мышления, отождествимого с предметом как таковым: Марсель Дюшан мог выставить колесо или унитаз, поставить свое имя и счесть это достаточным, чтобы возникло новое искусство.

Так что же, модернизм называет вещи своими именами? Однако назвать колесо колесом не означает называть вещи своими именами — видимая, натуралистическая достоверность слишком часто служит способом сокрытия правды, искажения сути. Модернизм выступил с претензией на познание сути. Однако Ницше потому и стал ключевой фигурой модернистского направления, что познание объективной истины попытался заменить субъективно творимым мифом. Мифотворчество — не менее существенный признак модернизма, нежели натурализм. Вот почему самое видное место в модернизме заняли писатели или художественные школы, которые главной своей задачей сочли сотворение мифа современного бытия — будь то Джойс или Кафка, сюрреализм или экзистенциализм. Однако такое мифотворчество идеалистично, субъективно, оно создает разрыв между натурали-

стически копируемыми вещами и произвольными конструкциями «имен». Натурализм возрождается и вследствие масштабного утверждения фрейдизма усилиями сюрреалистов и других модернистов. Однако «биологизация» личности в современном искусстве отличается от «биологизма» конца века, от очень рациональной, возвращенной позитивизмом, вдохновленной успехами медицины или физиологии теории «экспериментального романа». Современный «биологизм» — в большей степени категория мировоззренческая, плод кризисной эпохи, результат дискредитации разума, которым занят модернизм с момента своего возникновения. С бешенством, с какой-то личной заинтересованностью проклинают разум футуристы, издеваются над ним дадаисты, ниспровергают сюрреалисты. «Истину находит поэт, а не разум» (Голль).

Модернизм бьется над современностью, многое в ней, несомненно, улавливает, но не улавливает, точнее говоря, не познает социальную суть XX века, суть века как социально-исторического феномена в его целостности. «Изображение вместо объяснения» (Поульсен) сковывает модернизм даже в его «объясняющих», подчеркнуто концептуальных вариантах. Казалось бы, сюрреализм, мифологизируя познание, возродил романтическую традицию, обратился к фантастическому, к чудесному, к грезам и снам. Однако Бретона восхищает в фантастике — ее отсутствие («есть только реальность»), а сюрреалистический эффект тем очевиднее, чем точнее скопированы произвольно сближаемые реальности. Экзистенциалистская литература представляет собой форму мифотворчества, форму философствования, и тем не менее натурализм остается признаком этой литературы. Повседневное существование рядовых персонажей наполняет экзистенциалистские романы, возбуждая впечатление абсолютного жизнеподобия.

Как вопль души прозвучал в XX веке призыв художников к правде. Мировая катастрофа, первым наброском которой была мировая война 1914 года, подчеркнула социальную функцию правды. В XX веке неправда стала идеологией и политикой буржуазных общественных систем, наиболее опасного порождения эпохи — фашизма. Вес правды ощутимо возрос в наше время, он может, и не без основания, считаться весом судьбы человечества, его настоящего и его будущего.

Но что есть правда? «Существует множество конкретных проявлений действительности...» (Барбюс) — и каждое из них более или менее реально. Все дело в том, что любая частная правда «плоска как блин» (Голсуорси). «Надо поскорее открыть истину», — зывали испанские ультраисты, но «блин» их истины сузился до славословия «ячеству», до того «я», которое «само себе причина». «Видеть жизнь целиком» (Фокс) — в этом обязательное условие правды в искусстве. «Множество проявлений реальности» собираются в это «целое» при условии «осознания современных процессов» (Барбюс). Но это функция реализма, а не модернизма — это путь, где вещи обретают свои имена.

«Дело писателя — мыслить согласно жизни, а не выстраивать жизнь согласно мысли» (Додерер). Можно сказать, что весь океан фактов литературы XX века, вся пестрота художественных школ и самых разнообразных эстетических поисков упорядочивается этим глубоким соображением. «Согласно жизни» — «согласно мысли». Эта антитеза не носит, конечно, абсолютного характера. Писатель всегда мыслит, «выстраивая жизнь», и всегда ее «выстраивает», когда мыслит. Кажется, что писатель XX века тем и отличается, что мыслит «согласно жизни». Однако мыслить согласно факту ежедневного использования фарфоровых умывальников еще не означает «мышления» «согласно жизни». Для Дали современность отождествилась с умывальниками — для его соотечественника Састре современность представляет собой «обращение к великим темам нашего времени, когда социальные проблемы стали главной заботой человечества».

Немецкий писатель Готфрид Бенн полагает, что художника «ведет внутренний голос», хотя он не знает, «откуда приходит этот голос, что он хочет сказать». Не по этой ли причине Бенн считал, что «форма и *есть* стихотворение»? Но в это же время литература Германии вопиет голосами соотечественников Бенна, которые возмущены «зажмурившимися писателями», писателями, которые «смотрят внутрь себя» тогда, когда кругом них неисчислимые страдания, кругом развалины — вот «вещи», которые буквально вопиют о своих «именах». Быть «литературой руин» — значит «заглянуть внутрь вещей» (Бёлль). Основываясь на «невыразимо тяжелой доле», выпавшей Германии, немецкий поэт писал: «Искусство как искусство погибнет самым жалким образом или же оплошится и превратится в лучшем случае в производство милых безделиц, если оно в своих созданиях забудет об отчизне, упустит общественные, исторические потребности своей эпохи» (Бехер).

«На каком основании общество предъявляет права на совесть поэта?» — спрашивает датчанин Поульсен. Но сам же вопрошающий пишет, что уделом западного общества оказывается ныне «война и одиночество». Разве общество, поставленное перед такой ужасающей перспективой, как война и одиночество, не обязано предъявить права на совесть поэта, напомнить художнику об его ответственности? «Вечные ценности... рассыпаны, как жемчужины, между створками бытия и только там и могут быть собраны. Стыдливо повернутый в прошлое или презрительно отвернувшийся от мира писатель — это устаревший и фальшивый идеал» (Лундквист).

«Или гуманизироваться, или погибнуть» (Гойтисоло) — так поставлен вопрос двадцатым веком. И порывы, и поиски современного искусства не могут пренебречь вопросом о жизни или смерти искусства и самого человечества. «Художника оценивают не только по тому, на какую сторону он встает по своим политическим убеждениям, но и по тому, *насколько последова-*

тельно он как создатель человеческих образов оказывает сопротивление античеловеческим, варварским тенденциям своего времени» (Бехер). Такие, социальные, человеческие мерки приложимы не только к совести современного художника, но и к его искусству.

* *
*

«Или гуманизироваться, или погибнуть» — дегуманизированное модернистское искусство самое себя обрекает на гибель и увековечивает то состояние кризиса, в котором пребывает западноевропейское общество, погруженное в состояние «войны и одиночества». Модернизм вовсе не обозначает «все, что угодно» (Мартинсон). Модернизм обозначает на первый взгляд самые разнообразные явления искусства, так или иначе состояние кризиса отражающие, в этом состоянии пребывающие. Кризис проявляет себя и в активности авангардистов, которые требуют немедленно «сжечь библиотеки и музеи» (Маринетти), и в философической созерцательности книжников-экзистенциалистов, полагающих, что мир абсурден. Кризисно искусство, которое довольствуется велосипедным колесом как наглядным обозначением познавательных и творческих возможностей модернизма, в той же мере, в какой кризисно абстрактное искусство, грубую наглядность «телефона, унитаза с педалью» и т. п. заменяющее образом пустоты, молчания, отсутствия.

Кризис проявляет себя и в упразднении искусства, провозглашенном авангардистами, и в превращении искусства в недоступную простым смертным «башню из слоновой кости». Как будто разрушив «башни» изоляции искусства от жизни, как будто ринувшись навстречу жизни, модернизм несет в себе и проносит через все перипетии XX века тенденцию «чистого искусства».

Бросается в глаза это в тех национальных вариантах манифестов, которые отмечены специфическим консерватизмом, чертами известной провинциальности. В таких вариантах ощутимее связь модернизма с предшествовавшим ему и питавшим его искусством декаданса рубежа XIX—XX веков. Известный британский консерватизм заметно продлил жизнь художественным школам того времени и явно отличил островной модернизм от континентального («романского»!). Неожиданны на фоне тогдашнего авангардизма размышления Элиота о значении традиции. Даже Вирджиния Вулф, торопящая процесс избавления английской литературы от «материалистов» ради спасения ее души, делает это не торопясь, без «романской» нетерпимости, с сохранением хороших манер.

Каждый национальный раздел манифестов интересен и тем, что приоткрывает специфику национальных традиций.

Нашумевшая «Дегуманизация искусства» Ортеги не стала показательной для испанского раздела. Показательным стало то, что «у испанцев человеческая сущность, в ее самом чистом виде и

в наиболее ярком выражении, скрыта в народной душе» (Мачадо). Показательным стало то, что Испания—страна революции, а революция, революционная литература «помогает человеку найти себя» («Коллективное выступление, зачитанное Артуро Серрано Плахой»), и вещими для нее были слова Унамуно: «Бесконечность и вечность мы обретаем лишь на своем месте и в свой час».

Специфика французского раздела—в классических вариантах той или иной тенденции, той или иной идеи. Французские манифесты поэтому как будто не так обременены национальными оттенками, как испанские, итальянские, немецкие, скандинавские и др. Во французских манифестах, в частности, выразительно запечатлено стремление современной литературы выражать себя «в понятиях бытия человеческого»—включая сюрреалистическое бытие в мире грез и бытие по-экзистенциалистски. Тем показательнее, что история французского модернизма венчается заверением—«художник... способен творить только *ради ничего...* в произведении искусства не содержится ровным счетом ничего... искусство не выражает ничего, кроме самого себя» (Роб-Грийе).

Манифест Роб-Грийе—одна из крайних, если не крайняя точка «чистого» искусства XX века. «Башня из слоновой кости» здесь крепко-накрепко заколочена, и внешнему миру не пробраться через эту броню. Но, может быть, тем самым повезло искусству, надежно укрытому от внешних врагов? В том числе и от модернизма, поскольку музам трудно ужиться рядом с брутальностью грубых и воинственных «измов»? Если поэтичны унитазы, то и поэзия, и поэты—всего лишь «ошметки прошлого» (Голль), и долой их вместе с библиотеками, вместе с музеями! Сюрреалисты высокомерно предупредили, что «так называемой литературой они не занимаются», что намерены «передвинуть границы реальности».

Сюрреалисты попытались стать чем-то вроде философской школы, вроде политической партии, но в конечном счете сохранили значение школы художественной, а все их по видимости грандиозное сооружение свелось к чисто техническому, литературному приему (сближение удаленных реальностей, порождающее эффект неожиданности). Футуристы ощутили себя «маяками будущего», бросили вызов самим звездам. Но конкретные их рекомендации обернулись уничтожением синтаксиса, «упразднением прилагательного и наречия», сражением с пунктуацией, то есть набором технических приемов.

«Художник должен превратиться в ремесленника» (Бонтемпелли). Двадцатый век породил целый поток модернистских манифестов, и манифесты эти, как правило, многословны именно потому, что они подобны руководствам по эксплуатации того или иного приема. «Как сделать», «что для этого нужно» подробно и обстоятельно разъясняется художнику, который вознамерился стать футуристом или сюрреалистом. Вырождение искусства в прием—закономерность развития модернизма. Она в равной

степени характерна как для художественных школ, которые одержимы сомнением в искусстве, в его возможностях, так и для тех, кто эти возможности ставит выше всего, надо всем прочим. Иначе и быть не может, если истина, ее объективные поиски подменяются тем или иным «блином» полуправды.

Модернизм — это постоянное урезывание питающей искусство действительности, идеалистическая абсолютизация того или иного из ее бесчисленных признаков. Модернизм приобретает «модерность» не за счет осмысления той целостности, которую являет собой XX век, а за счет присвоения себе «духа» или «стиля» эпохи как некоей абстракции. Крикливо-нигилистические манифесты авангардизма не случайно оказались рядом с претендующими на академизм манифестами сюрреализма, экзистенциализма или структурализма. Они составляют классический модернистский диптих: тотального отрицания и тотального утверждения, то есть претензии на открытие истины в ее единственно достоверном и окончательном воплощении. Каждая модернистская позитивная идея видит себя такой, абсолютной истиной — но тень нигилизма не отступает ни на шаг. И это закономерно, коль скоро модернизм одновременно и приобщение к реальности, и отчуждение от нее. Отчуждение знаменовало начало столетней истории — «башни из слоновой кости» манят на всем ее протяжении, обещая укрыть от действительности, которая «опасна». А в запертых кельях храма искусства заключен художник, «в произведениях которого не содержится ровным счетом ничего».

Экспериментальная литература, попытавшаяся обновить искусство с помощью структурализма, лингвистики, семиотики, — последнее на сегодняшний день приметное явление модернизма. Оно представляется и логическим его завершением, завершающей точкой бурной истории. «Урезывание» действительности достигло как будто крайней черты: структуралистская литература ни о чем не рассказывает, кроме как о «труде по рассказыванию». Соответственно и литература — уже не литература, роман — не роман, а «текст» (Барт), означающий попытку писательского «говорения», которая ничем не может завершиться, кроме предельно формализованной «игры структур». Роман «может читать лишь писатель» — не содержащее ровным счетом ничего искусство сдает свои полномочия. «Книга — хорошая вещь, но она хороша лишь тогда, когда сквозь нее, как сквозь протертую лупу, лучше видишь жизнь, а самое ее даже и не замечаешь. А литература ради литературы, библиотечная алхимия, аптекарская тарабарщина школьных рецептов, понятная лишь посвященным. — как все это ничтожно!» (Унамуно).

*

*

Сопоставление манифестов — не в пользу модернизма, оно модернизму невыгодно. Создается впечатление, что возле мощно-

го потока реальности XX века приютились многочисленные кустарные мастерские, частные предприятия, наспех сколоченные акционерные общества, которые из этого потока отводят ручейки по своим руслам. Сам же поток, его полноводное течение питает искусство немодернистское, в котором центральное место занимает современный реализм в различных его модификациях. Именно это искусство выносит на своих плечах всю тяжесть правды, тяжесть XX века, его «вещей», которые должны быть названы своими именами.

Немодернистские манифесты, манифесты реализма—это сам XX век в его целостности, в определяющих сознание переменах, в бесконечном множестве характеристик, это впечатляющая панорама жизнью поставленных вопросов, новых проблем, бесконечность чувств и раздумий, безбрежный мир бытия.

Классификация искусства XX века как будто дело несложное. Основные оппоненты себя не скрывают, они заняли боевые позиции, как завзятые дуэлянты. Дуэль модернизма и реализма—одна из движущих сил современного литературного процесса, выявление характерных признаков эпохи, антагонистических противоречий, ожесточенной борьбы. Бретон призвал не более, не менее как к судебному процессу над реализмом! А разве не речью обвинителя является манифест Роб-Грийе? Сторонники реализма, как видно, не отмалчивались... Конечно, искусство XX века к борьбе реализма с модернизмом не сводится, ею не исчерпывается. В живой жизни искусства слишком много таких феноменов, которые нелегко классифицировать и даже не просто разместить по ту или иную сторону воздвигнутых нашим временем баррикад.

При всем том как вопиюще различны манифесты, как вопиюще различны порывы и поиски двадцатого века! При всех сложностях немодернистские манифесты отличаются от модернистских своей социальной весомостью, своей человеческой полноценностью, близостью извечным и неистребимым потребностям человека в истине, красоте, в высоких порывах и в творческом горении. Мощно звучит мотив ответственности художника (Блок), «прометеева огня» (Фелипе), той самой социальной его роли, которая так раздражает сторонников дегуманизации искусства, но которая является необходимым условием возвращения вещам их имен.

Для XX века реализм—отнюдь не новое явление искусства. При всех своих связях с декадансом конца XIX—начала XX века, с «неоромантизмом» того времени модернизм—плод нашего века, плод «абсурдного» буржуазного мира, утратившего иерархию духовных ценностей. Манифесты же реализма уже в прошлом веке вздымались как боевые знамена. Возвращение к этой плодотворной традиции становится признаком реализма XX века, эпохи противостояния реализма и модернизма. «Уничтожить уже сказанное» (Маринетти)—такова стартовая площадка модернизма. А Барбюс поставит Золя «не позади, а впереди». Социалистиче-

ский реализм «уходит корнями в гигантское культурное наследие прошлого. Всякая концепция, предполагающая обрубить эти корни, тем самым загубила бы будущие ветви» (Арагон). Таким образом, обращение к традиции — отнюдь не свидетельство консерватизма реализма. Испанские революционные писатели требовали «возвращения к традиции» постольку, поскольку провозгласили принципы революционного искусства, намеренного «сказать то, что до нас не было сказано», намеренного «создать новые самобытные формы».

Можно говорить применительно к реализму о диалектике открытия новых путей с помощью развития и обогащения достигнутого искусством опыта. Этот общий закон развития знания в сфере литературы XX века может представиться или вовсе недействующим (поскольку каждый художественный опыт неповторимо индивидуален), или же фатально-неизбежным (поскольку каждый истинно художественный опыт обретает значение непреходящей, вечной ценности). Ничего фатального современный реализм в этом законе не видит. «Новое искусство для нового общества», «дух и действие», «художник и общество», «искусство и космополитизм» — жизненные, коренные проблемы были решены классикой литературы и были переданы XX веку как драгоценный, животворящий опыт веков.

«Все человеческое цельно» (Т. Манн). Отрыв искусства от общества, индивидуализм как творческий принцип, эстетство, формализм — все это последствия распада человеческой цельности. Трудной задачей восстановления этой цельности занят современный реализм. «Наше творчество должно пустить корни в самую сердцевину плодородной почвы современного действия и питаться соками души нашего времени, его страстей и битв, его устремлений» (Роллан) — таково условие этой задачи. Истина в художественном творчестве — всегда истина социальная. «Человек — это часть социального целого» (Фокс). Поэтому и «человековедение» современной литературы не столько определяется успехами психоанализа, исследованием личности «изнутри», сколько достижениями исторического мышления, новым уровнем исследования личности «извне», в типических обстоятельствах двадцатого века.

Уровень исторического мышления вырос несоразмерно. Писатель располагает ныне и научными способами познания общественной жизни, и несравненным опытом истории. Величайшие политические события XX века, революции, изменившие мир, вскрыли механизм общественного бытия. Все как будто обнажено; политическая история XX века приковывает к себе писателя, политизируя его сознание, «ангажируя» его.

«Правда революционна» (Гойтисоло). Для искусства, поднимающего в XX веке знамя правды, принципиально важен тезис о том, что «революционна действительность». Из утопической революционная идея стала реалистической, стала содержанием

исторического процесса. «Объективное изучение мира» — так звучит кредо Корнфорда как революционного писателя. Примечательно осуждение им Спендера за то, что в предшествовавший период было неизбежным признаком революционной литературы, — за романтическое, утопическое воплощение революционного идеала. Корнфорд требует исходить из «исторической реальности».

Знаменательно «Коллективное выступление испанских писателей». Оценка и определение революционного искусства в данном случае тоже диктуется реальной, не воображенной революцией. Поэтому сомнение вызывает искусство, ограничивающееся изображением «рабочего с поднятым кулаком». Такое изображение было впору, когда сама революция представала как дело будущего, в своем обобщенно-символическом, «плакатном» образе.

«Правда революционна». Степень революционности можно измерять степенью правдивости, то есть соответствия «имен» — «вещам», — тогда яснее предстает и то, и другое. Авангардистское искусство само себя полагает крайней формой революционного искусства. Степень правдивости такого искусства очевидна — неудивительно, что и степень революционности соответствующая: «революционная» авангардистская эстетика без труда усваивается и поглощается буржуазным обществом, без остатка растворяется в буржуазной «массовой культуре», «революционные» художественные приемы завтра же становятся ходким товаром, предметом ширпотреба, средством фальсификации.

Бретон пренебрежительно писал об отрывке из романа Достоевского, находя его письмо, его искусство «школярским». Достоевский — «школяр», а сюрреалистические экзерсисы («Взрыв смеха сапфира на острове Цейлон самые изящные соломенные шляпки имеют вид поблекший под замком» и т. п.) — не школярские!

Модернизм обычно опровергает реализм, иронически указуя на его традиционность. Так называемая «традиционность» действительно признак реализма, но никак не исключающий обновления. Речь идет о разном понимании обновления — с разрыва или же наследования. Само собой разумеется, что здесь проявляется диаметрально противоположное понимание революционности.

Реализм, стремясь овладеть целостностью как категорией и содержания, и формы, базируется на принципе допущения, а не исключения, на принципе, который может «допустить» и открытие подсознания, и «скоростной» стиль, и нарушение «линейной» композиции, и очень многое другое, целую бесконечность возможностей — лишь бы ни одна из них не превращалась из частного в общее, из свойства формы в свойство метода.

«Мы лишены каких бы то ни было предрассудков: для нас хороши все жанры, если мы можем в них художественно трансформировать и по-новому воспроизвести действительность», — пишет реалист Муссинак в манифесте «Социалистиче-

ский реализм». «Ради всего святого» просит не забывать писателем-коммунист Кирк, что «литература есть искусство», что суть ее в «свободном, творческом начале».

«Свобода искусства всегда заключалась в том, чтобы придать смысл произведению» (Арагон)—так формулируется основная творческая задача писателя-реалиста. «Моя свобода творчества в том, чтобы не... становиться рабом той или иной системы версификации. Я не позволяю какой-либо одной форме приковать меня к себе, потому что ни в коем случае не считаю форму целью, но только средством». В этих арагоновских словах содержится очень четкое противопоставление новаторства реалистического искусства новаторству искусства, которое «выстраивает жизнь» согласно той или иной форме ее отражения, средство превращая в цель.

«Реализм по самому своему существу совершенно демократичен. Менее всех других методов он позволяет делать из себя пропись для эпигонов. Такой школы он не создает, и даже Максим Горький не будет иметь подражателей в дурном, поверхностном, формалистическом смысле этого слова» (Бехер).

* *

*

Манифесты западноевропейской литературы XX века—это манифесты еще не завершенной эпохи. Окончательная ее граница пока и не намечается—разве по календарному 2000 году, который совсем неподалеку... Выговорились ли эпоха, успела ли она сказать все, или же главное, о своих порывах и своих поисках?

Все меньше манифестов по мере продвижения к нашим дням, к концу столетия. Все чаще значение манифеста приходится придавать выступлениям того или иного писателя, по сути своей столь, правда, важным, что к манифестам их можно приравнять. Манифест—не столько, однако, документ индивидуального творчества, сколько творчества коллективного, то есть плод деятельности группы писателей, художественной школы, течения, направления. А таковых все меньше и меньше.

С одной стороны, явно выдыхается модернизм. Во второй половине XX века он проходит «постмодернистскую» стадию своей истории. Она характеризуется вторичностью явлений модернистского искусства, их эклектизмом, вопиющим академизмом. Модернизм идет «от большого Джойса к маленькому Беккету» (Моравиа). Можно говорить о логическом завершении линии развития модернизма—об эстетике структурализма, который «ничего не познает, ничего не отражает, ни о чем не рассказывает». Модернистские приемы вошли в плоть «потребительской» культуры, стали достоянием китча. Резко снизилась популярность модернизма, точнее говоря, резко упал всегда значительный интерес к тому, что им предлагалось.