

Ю.Н.Гирин

Манифесты, программы, декларации испаноамериканского авангарда

Предлагаемые материалы обладают не столько научным, сколько документальным потенциалом, который, к сожалению, часто бывает недооценен. Но публикуемые тексты — это еще и художественные произведения, созданные крупнейшими мастерами Латинской Америки, требующие научного комментария. Ввиду всего этого переводчик счел необходимым предварить публикацию небольшим поясняющим предупреждением.

Ключевые слова: авангард, литература Латинской Америки, поэзия, манифесты, программы, декларации.

Здесь объяснять придется все. Прежде всего: под авангардом понимаются разные формы бытования мировой культуры первой трети XX в. И только. Все остальное авангардом (-измом) не является, ни тем паче та смута в умах, что связана с так называемым постмодернизмом. Исторический авангард, о котором идет речь, в отличие от своего далекого потомка, все еще остается явлением мало изученным, однако, в отличие от последнего, которому, по сути дела, предъявить миру нечего, авангард начала прошлого века явился одной из величайших — хотя и кризисных — эпох в истории человечества, смыслом которой было преобразование мира, а итогом — его слом и самораспад. Конечно, авангард как форма культуры зародился в Европе, но практически тут же стал явлением мировым. Иначе и быть не могло, поскольку самая суть авангарда — в транснациональности и более того — во вселенских, космических притязаниях. Вместе с тем авангард — явление пограничное, он по определению располагается на границах культур и эпох, а уж Латинская Америка — регион пограничный по преимуществу.

Мы — испытатели истории, а значит, и культуры. Историей и культурой нам вменено знать, что было до нас, иначе мы не поймем себя, а значит, и не состоимся. Ключевой момент истории недавнего прошлого — культура авангарда. Мир творил новизну, но при этом не мог обойтись без

Юрий Николаевич Гирин — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН им. А.М.Горького (yurigin@hotmail.com).

риторической стилистики прошлого. Риторика помогала объяснить необъяснимое, творимое наново. Вот почему авангард, выходя за пределы художественности, предлагая новый, дерационализированный тип языка и соответствующей картины мира, демонстрирует поразительно рационалистическую рефлексию во внехудожественных дискурсах: декларациях, манифестах, философских и лингвистических построениях. Казалось бы, какой же тогда в них смысл для наших современников? А смысл как раз в том, что они нужны именно современникам, для которых авангард, которому исполняется ровно столетие, еще не сделался далеким прошлым, наоборот, он во многом обусловил течение художественной, идеологической и социально-политической жизни только что закончившегося столетия, с которым мы все еще так и не разобрались, да и не расстались.

Прилагаемые документы призваны послужить скорее иллюстрацией к давно известным фактам художественной жизни латиноамериканской культуры в эпоху авангардизма. Правда, они и сами любопытны — как свидетельство эпохи. Публикация нисколько не претендует на то, чтобы представить систематическую картину протекавших процессов, это просто невозможно. Причин тому несколько. Как правило, большинство предъявленных миру и истории манифестов не только традиционно крикливы и кичливы, но и поразительно скучны и невняты. Их авторы неуклюже топчутся на месте, не находя подходящих слов для выражения того, что не ясно и им самим. Эмоции бьют через край, мысли же скудны и банальны. Часто содержание манифеста бывает сиюминутным, и пафос его сводится к тому, чтобы побольнее уколоть соперников, в действительности прокламирующих те же самые принципы. Поэтому зачастую громкие имена и названия, связанные с тем или иным манифестом, совсем не искупают убогости его содержания.

Авангардистские манифесты, взятые в объеме всей мировой культуры, были столь же многочисленными и громогласными, сколь и риторичными; обычно они представляли собой набор общих мест, крайне невнятно сформулированных, и мало чем отличались друг от друга при всей запальчивости деклараций и по-детски упорном желании заявить о своей исключительности. Практически любой крупный художник (а не крупный тем более) выступал с наукообразным обоснованием собственного творчества, претендуя на новое учение о мире и искусстве; не было «-изма», не заявившего о себе манифестом (часто — только или преимущественно манифестами). Жанр авангардистского манифеста обладал самостоятельным эстетическим качеством, оказываясь своеобразным произведением искусства. «Тексты начинали жить самостоятельной жизнью, подчас порождая новые цепи реальных явлений. Такого не бывало ранее, до появления множившихся «-измов», опередивших художественные направления и объединения»¹.

Конечно, как исторический факт, как своего рода жанр художественного самовыражения, манифесты представляют немалый интерес, особенно для коллекционеров эстетических знаков определенной эпохи, однако в содержательном отношении творческая практика соответствующих групп оказывается не только значительнее деклараций (что естественно), но и подчас существенно расходится с ними. Но бывало и наоборот: манифест как таковой сам оказывался фактом художественной жизни эпохи, а прокламируемые принципы оказывались самодовлеющими и очень мало влияли на творчество. В таких случаях манифест менял свой статус, превраща-

ясь из теории в практику, обретая сугубо прагматическую значимость. С другой стороны, некоторые «-измы» были настолько эфемерными (какие-нибудь аталайизм, рунрунизм, постумизм, аугурализм и т.п.), что остались в памяти культуры в основном благодаря ярким этикеткам-декларациям, в которых они извещали мир о собственном существовании.

В Латинской Америке бытование авангарда обладало рядом специфических черт. Во-первых, он возник здесь с характерной ретардацией (на 10—15 лет); во-вторых, его влияние оказалось настолько диффузным и растянутым во времени, что привело к стилистически рассеянным формам искусства. В-третьих, и это главное, остраниюще-отчуждающая рациоцентристскую картину мира поэтика «сдвига» оказалась для Латинской Америки по-домашнему «своей». А утопически ориентированный эсхатологизм и трансформирующий активизм авангардистской идеологии совпали с исконно латиноамериканской традицией выстраивания собственного образа в утопически-эсхатологической перспективе. Поэтому все культурные рецепции естественным образом встраивались в общую стратегию самосозидания латиноамериканского мира, что особенно ярко и своеобразно проявилось в культуре Бразилии — в феномене так называемого бразильского модернизма. Но бразильский «модернизм», при всем его сродстве с эстетикой и практикой авангарда, при всем его ярком экзотизме (взять хотя бы «Манифест антропофагии», 1928) — это случай настолько сложный, что заслуживает отдельного серьезного разговора.

В общем итоге приобщение к историческому авангарду побудило латиноамериканцев увидеть в собственной культуре скрытые трансцендентные смыслы. Особое культуросозидательное значение приобретает характерное жизненное поведение латиноамериканских писателей, большинство из которых традиционно работали и обретали себя как художники буквально в пограничной ситуации экстерриториальности — за рубежом. Все это в совокупности выделяет латиноамериканский вариант авангарда в особую, цивилизационно детерминированную форму универсальной парадигмы и в то же время обнаруживает универсальные для мировой культуры начала XX в. признаки. Так почитаем?

АРГЕНТИНА

Хорхе Луис Борхес

Ультраистский манифест

Существуют две эстетики: пассивная эстетика зеркал и активная эстетика призм. Ведомое первой из них, искусство преобразуется в объективную копию окружающей среды или историю души индивидуума. Во втором случае искусство обретает самостоятельный смысл, делает мир своим орудием и творит, преодолевая узылища времени и пространства, свое личное видение.

Такова эстетика ультраизма. Ее воление в созидании, то есть в том, чтобы придавать облику вселенной неожиданные очертания. Ультраистская эстетика требует от каждого поэта обнаженного видения вещей, очищенного от печатей времен; видения благоухающего², как если бы перед его взором растворялся цветок мира. Но, для того, чтобы завоевать это виде-

ние, необходимо выбросить все прошлое за борт. Все: строгую архитектуру классиков, романтическую экзальтацию, микроскопы натурализма, голубые сумерки, которые служили лирическими знаменами поэтам рубежа веков. То есть всю это громадную нелепую клетку, где приверженцы порядка пытаются запереть чудесную птицу красоты. Все нужно создавать заново, даже придумать каждому свою субъективную архитектуру.

Ввиду всего изложенного читатель легко увидит, что направление ультраизма не есть и никогда не может стать — как это предполагалось — уделом алчных до любого произвола, слабо скрывающего нелепость мысли. Ультраисты существовали всегда, ультраисты — те, кто, опережая свое время, несет миру новые возможности и средства выражения. Им мы обязаны существованием эпохи, иначе — жизненности вещей. Без них мы продолжали бы вращаться вокруг единого светила подобно мотылькам. Был ультраистом и Эль-Греко по отношению к своим же современникам, и многие другие. Осознанная дерзость нашего кредо в том, чтобы не иметь кредо. Это значит, что мы отвергаем всяческие рецепты и корсеты, напрасно почитаемые теми, кто стремится в мир. Мы могли бы провозгласить в качестве девиза: созидание ради созидания. Ультраистская поэзия столь же музыкальна и ритмична, как и традиционная. Она столь же нежна. Она столь же образна, но у нее больше воображения. Единственное, в чем она отличается, это в своей внутренней структуре, в этом состоит одна из ее существеннейших новаций. Чувствительность, чувство будут вечно одними и теми же. Мы не собираемся исправлять ни душу, ни природу. Мы обновляем лишь средства выражения.

Наша богоборческая идеология, настраивающая обывателей против нас, нас — то как раз и возвышает. Всякое великое утверждение нуждается в отрицании, как говорил, а может быть, забыл сказать, великий Ницше.... Наши стихотворения выстроены кратко и решительно подобно маркониграммам³.

Этому будущему мы и посвящаем наши силы и работу в ультраистских журналах «Гресия», «Сервантес», «Рефлектор» и «Ультра».

Хакобо Суредра, Фортунато Бонанова, Хуан Аломар, Хорхе Луис Борхес

1921 г.

Ультраизм

Перед тем, как приступить к изложению новейшей эстетики, необходимо изобличить пороки рубендаризма⁴ и современной литературщины, которые мы, ультраисты, намерены выставить на осмеяние и отменить навсегда. <...> Та красота, что воспевал Рубен Дарио, сегодня есть нечто зрелое и состоявшееся, подобное красоте полотен старых мастеров, совершенной и действенной в ограниченности своих приемов и в нашем добровольном приятии их заведомых эффектов; но именно поэтому речь идет о вещах совершенных, свершенных, закончившихся. Мы уже знаем, что, если так или иначе расположить всякие сумеречные слова, мазки красок, мотивы Версаля или Греции, то можно достичь определенного эффекта; но вечно заниматься подобными изысками является занятием столь же бесполезным, сколь и бессмысленным.

Правда, многие молодые поэты, пытающиеся следовать ультраистскому движению в своем понятном неприятии слепого рубендаризма, заняли не-

сколько иную позицию, пытаюсь обновить поэзию путем рифмованных повествований или нарочитой небрежности. Я имею в виду сенсильистов⁵, стремящихся отыскать поэтическое в обычном и заурядном и исключить из своего словаря все высокие слова. Но и они заблуждаются. Переносить обыденный язык в литературу — это ошибка. Это в разговоре мы строим нашу речь кое-как и разбрасываем слова без счета... Боязнь риторики — сама по себе законная и оправданная — толкает сенсильистов к другому роду риторики, столь же позорной, лживой и надуманной, как и академический жаргон или воровской арг, которые окрашивают всю национальную литературу, создавая пресловутый колорит. Есть и другой изъян в их эстетике, гораздо более серьезный. Ни поспешное, словно бы в запале бега воспроизведенное описание разрозненных впечатлений, ни индивидуальные выверты с претензией на автобиографичность, но лишенные соотнесенности с общим током сознания и скверно написанные — все это не может именоваться поэзией. С этой железной жизненной хваткой, с этим зудящим желанием прихлопнуть вселенную крышкой переплета и поместить ее куда-нибудь на полку, чтобы не мешалась, можно дойти лишь до соглашения за собственной душой, что может обернуться саморазрушением и самоиздевкой.

Как же быть? Смысл литературы падает; интеллигенты опасаются, что их заманят красивыми словами и высмеют их потуги к декламаторским приемам; нам же простой и страстный стиль Уитмена чудится чужим, далеким, легендарным; самые отъявленные любители пугаться и пугать вопят на всю вселенную, пророча эсхатологическое завтра. Куда ж направить корабль Поэзии?

Одним из многих ответов на поставленный вопрос как раз и будет ультраизм.

Крестным отцом ультраизма был испанский писатель Рафаэль Кансинос-Ассенс; в те младенческие времена все сводилось к страстному желанию творить новое, необычайное, превосходящее все остальное. <...> Сегодня, спустя два года разнообразных поэтических экспериментов в виде трех десятков стихотворений, опубликованных в журналах «Сервантес» и «Гресия» <...>, мы можем уточнить широкое и осмотнительное определение нашего учителя. В общем виде программа ультраизма сводится к следующим положениям:

- сведение поэзии к ее изначальному элементу — метафоре;
- изгнание фраз-посредников, ненужных связей и прилагательных;
- отмена орнаментальной шелухи, искренности, обстоятельности, поучительности и изоощренных темнот;
- синтез двух или более образов в один, который, в результате, обретает большую силу воздействия.

Итак, ультраистские стихотворения состоят из серии метафор, каждая из которых обладает собственной силой воздействия, обобщает небывалое прежде видение какой-либо части жизни. Кардинальное различие, существующее между традиционной поэзией и нашей, состоит в следующем: в первой поэтическая находка возвеличивается, укрупняется и развивается; во второй лишь кратко фиксируется. Но не думайте, что подобный подход окажется в ущерб эмоциональной силе стихотворения! «Сущность сильнее избыточества», заявлял автор «Критикона»⁶, высказав мысль, которая сама могла наилучшим образом служить сущностью ультраистской эстетики.

Общность и единство стихотворения создается общностью темы — неважно, внутренней или внешней, — частные аспекты которой и развивают образы. <...>

1921 г.

ПЕРУ

Сесар Вальехо

Новая поэзия

«Новая поэзия» — так стали называть стихи, пестрящие словами «кинематограф», «мотор», «лошадиные силы», «аэроплан», «радио», «джаз-банд», «беспроволочный телеграф» и прочей современной терминологией из области наук и индустрии, безотносительно к тому, выражает ли эта лексика действительно новое мировосприятие. Важны сами слова.

Однако следует иметь в виду, что все это — никакая не новая поэзия и не старая, и вообще ничто. Тот художественный материал, что дает современная жизнь, должен быть воспринят духовно и преображен в мироощущении. Такая вещь, как беспроволочный телеграф, например, предназначена вовсе не для того, чтобы поэт писал слова «беспроволочный телеграф», — ее смысл в том, чтобы вызвать новый душевный настрой, затронуть глубины чувств, расширить горизонт прозрений и интуиций, а главное — сплотить чувство любви. Тогда рождается душевная тревога и разгорается дыхание жизни. Вот истинная культура, несомая прогрессом; в этом состоит ее единственный эстетический смысл, а совсем не в том, чтобы пускать мыльные пузыри из модных слов. Таковые очень часто бывают не нужны. В стихотворении может отсутствовать слово «кинематограф», но при этом оно по сути оказывается кинематографично, неким неявным и сокрытым, но действенным и человеческим образом. Вот тогда это действительно новая поэзия.

Иногда же поэт вводит новый художественный материал довольно тонко и, искусно сочетая его формы, достигает такого их соотношения, которое создает образ едва ли не совершенной красоты. В этом случае «новая поэзия» строится не за счет новомодной лексики, а за счет новой метафорики. Но и тут не все так просто. Потому что истинно новая поэзия может обойтись без новой образности или композиционной техники, которая требует всего лишь ремесленной сноровки, но она не может не требовать от художника поэтического переживания самой жизни в ее радостях и горестях, в новых ритмах и соотношениях вещей, которые обретают в его творчестве плоть, кровь, костяк, все то, что вбирается из жизни новым мироощущением.

«Новая поэзия», образуемая за счет новой лексики или новой метафорики, отличается самодостаточной установочностью на новизну, которая в итоге оборачивается поистине барочной темнотой. Напротив, новая поэзия, возникающая на основе нового мироощущения, проста и человечна, и на первый взгляд может показаться устарелой; во всяком случае, вопроса о том, современна она или нет, даже и не возникает.

Вот эти отличия очень важно иметь в виду.

1926 г.

Высшее проявление общественного блага

То, что произошло со мной в ниццевском отеле «Негреско», отпечата-лось в моей памяти чрезвычайно отчетливо. Но, как это ни странно, я со-вершено не в состоянии связно изложить произошедшее. Сколько раз я ни пытался — насилу собравшись с духом — поведать этот эпизод или хотя бы набросать его в общих чертах, у меня ничего не получалось. Ни одна из известных литературных форм для этого не годилась. Не годилась ни одна из грамматических категорий. Ни одна из частей предложения. Ни один из знаков препинания. Однако же, ведь существуют вещи, которые никогда не были и никогда не будут сказаны, равно как и другие, совершенно немот-ные, невыразительные или невыразимые. Существуют вещи, выраженность которых присутствует во всех других вещах, во всем мироздании, и они на-столько сказаны всеми другими вещами, что сами остались бессловесными. Но каковы они, эти немые слова? Ведь у них не осталось даже имени, чтобы на-речься, они обращены во прах, как словно бы их никогда и не было.

Исполненный гордыни, насилу собравшись с духом, я с трудом набросал не-сколько эскизов. Я уповал на магию поэзии, избегая прямизны архитектуры. Я затронул таинственные струны, надеясь передать хоть как-то загадку «Негре-ско», если не словами, так силой мифа, музыки, линий, красок и объемов. Тогда мое бессилие было бы менее тягостным. Однажды мне показалось (всего на миг), что звук моих шагов воспроизводит нечто, напоминающую ту ночь в оте-ле. Но когда я попытался соотнести длящийся звук шагов с заранее намеченным планом выражения, как исходный звук мгновенно потерял свой смысл и пере-стал служить гипотетическим мостом в глубины памяти.

Тогда я вышел за пределы испанского и оказался во французском — языке, который знаю лучше других (после родного). Но и он мне не помог. Однако, когда мне пришлось услышать французскую речь нескольких лю-дей одновременно, я вдруг снова почувствовал нечто похожее на эпизод с шагами: мне почудилось, что когда на французском одновременно говорят разные люди, то возникает подобие искомой мне выразительной возмож-ности. В особенности меня привлекали слова *devenir*, *nuance*, *cauchemar* и *coucher*, но не каждое по отдельности, а в сочетании с другими. Но как мне выразить себя посредством этих четырех слов, столь безмерных и подвиж-ных, как извлечь из них их выразительную силу, не нарушая строй языка, который взмахивал ими как крыльями? Кроме того, было очевидно, что и другие слова, связанные с ними, также должны были иметь внутреннюю смысловую связь с моим воспоминанием о «Негреско», коль скоро в их окружении те четыре слова и обретали такую суггестирующую силу.

Однажды, когда я шел по улице, мне представили молодую англичанку, красивую и умную особу. Мой друг, которому я заметил, что девушка не-дурна собой, тут же спросил меня:

- Vous voulez coucher avec elle?
- Comment?
- Voulez-vous coucher avec Whinefree?⁷

Тут меня озарило, что французское слово *coucher* и английское *whinefree*, произнесенные моим другом в едином звуковом ряду, образуют нечто вроде искомого мной лексического материала, могущего передать мое воспоминание о Ницце. Вот почему некоторое время спустя я углубился в английский. Я взял

наугад «Накануне» Г.Уэллса. Когда я, собранный и сосредоточенный, дочитал роман до конца, меня внезапно охватило нестерпимое желание написать о произошедшем в «Негреско». Да, но какими словами? Испанскими, английскими, французскими? Английские *red, staircase, kiss* всплывали с последней страницы книги и оставляли у меня такое впечатление, что будто бы они выражали не мысли автора, а некие места, цвета, неясные события, связанные с моим воспоминанием. Меня охватила дрожь.

Неужели те слова, которые мне были нужны для выражения моих мыслей и чувств, содержались не в одном каком-нибудь языке, а были рассеяны по разным языкам?

В дальнейшем различные обстоятельства, в особенности мои путешествия, укрепили меня в этой мысли. В турецком языке, сколько бы я ни искал, мне не удалось найти ни единого слова, которое бы подходило для моих целей. Да что там! Слова, открывающиеся мне в разных языках, отнюдь не спешили отозваться на мой призыв и не подчинялись моему желанию. Они сами, то здесь, то там, вдруг начинали настойчиво вызывать ко мне, как это в свое время произошло с французскими и английскими звукосочетаниями.

Так возник этот словарь, составленный из разноязычных слов. Слова и языки размещены в порядке их поступления, то есть вхождения в мой дух. В тот миг, когда мне открылось последнее слово — румынское *noap*, — я вдруг почувствовал, что наконец сказал то, что пытался высказать все это время, что выразил мое воспоминание об эпизоде в нищевском отеле «Негреско».

Вот мой лексикон:

- из литовского: *fūta- eimufaifesti- mella- faulta- fuin- joisja- jen- vo- fannele*;
- из русского: *meky- chetb- kotoplim- yaki- eto- calo- boletba-aab- hoetnmb- ohonsa- abymb- pasbhtih- ciola- ktectokaogb- oho- accohianih- pyeckih- teopethleckol- ryohtearmh*;
- из немецкого: *den- fru- borte- sig- abringer- shildres- fusande- mansaelges- foraar- violinistinden- moerke- fierh- dadenspiele*;
- из польского: *ar- sanbbergbagar- det- blivit- veder- bōrande- tva- stora- sig- ochandra*;
- из английского: *red- staircase- kiss- and- familiar- life- officer- mother- broadcasting- shoulder- formerly- two- photograph- at- rise*;
- из французского: *devenir- nuance- cauchemar- coucher*;
- из итальянского: *coltello- angolo- io- piros- copo*;
- из румынского: *un chiu- noaptea*.

Мне кажется, что эта причудливая разноязыкая смесь приблизительно выражает мое чувство, испытанное в Приморских Альпах. Мне остается только указать на два обстоятельства, два среза, два аспекта. Первое: ни одно из этих слов не способно по отдельности передать суть моего воспоминания. И второе признание: секрет выразительной силы этого лексикона состоит в том, что на три четверти его питают корни арийской языковой группы, и на четверть — корни семитских языков.

1928 г.

Правила грамматики⁸

Грамматика как коллективная норма для поэзии не имеет ни малейшего смысла. Поэт всегда сам выковывает себе грамматику — свою собствен-

ную, непригодную для других, — и свой синтаксис, и свою орфографию, и свою просодию, и свои семантические поля, и свои аналогии. Нельзя только преступать исконные законы языка. Поэт, если нужно, может даже изменять фонетическую структуру слова или его написание. И это отнюдь не сужает коммуникативную функцию стиха, а, напротив, поразительно, почти беспредельно расширяет возможности восприятия поэзии. Как известно, чем личностнее (не путать с личным) мировосприятие художника, тем значительнее оно для людей и тем естественнее воспринимается ими.

1931 г.

КУБА

Франсиско Контрерас

Характеристики новой литературы

Движение, развитие которого обозначилось в современной литературе, не является ни «суперреалистической» тенденцией, случайно возникшей в современном поколении писателей, ни исключительно послевоенным явлением, как наивно утверждают некоторые критики. Это движение является логическим развитием великого процесса, начавшегося еще в начале XIX в., цель которого состояла в том, чтобы снять с художественной литературы ограничения, налагаемые риторикой и штампами, и придать ей больше свободы, искренности и индивидуальности. Вначале был романтизм, который, подавленный было годами торжества натуралистического реализма и парнасства, вновь возродился в виде символизма. Затем последовал период новой реакции, определенной неоклассицизмом и социализирующей тенденцией, после чего романтизм вновь возродился перед войной и вылился в то, что ныне называется литературой авангарда. Причем, те движения, что прерывали весь этот процесс, в конечном счете оказались благотворными: так, натуралистический реализм покончил с псевдочувствительностью и декламационностью романтизма, а реакция на символизм отменила все, что в нем было искусственного: его претензии на утонченность и расслабленность стиля. Но эволюционное развитие шло по нарастающей.

Как всякое становящееся движение, новая литература на первый взгляд выглядит в высшей степени сложной, анархичной, противоречивой. Однако при более внимательном рассмотрении удастся определить ее основные характеристики. Таковые, как это обычно бывает, состоят из явлений двух родов: существенных и преходящих. К первым, как мне кажется, принадлежат следующие феномены.

Примитивизм. Это тенденция к отходу от традиций Возрождения, классицизма, академичности вообще с тем, чтобы возродить первотрадиции античности, Средневековья, народного искусства. Иначе говоря, это стремление сменить некоторые прекрасные, но ставшие тесными нормы на менее совершенные, но более продуктивные.

Интегральная психология. Это намерение выразить не только чувства и идеи, но одновременно с ними не менее значимые явления сферы подсознательного. Иначе говоря, это намерение воспроизвести одновременно мир видимый и мир сокровенный.

Фантазия. Любовь к необычайному, к неожиданному, к фантастичному, к чистым цветовым композициям. Все это происходит от стремления освободить литературу от научности XIV в. с тем, чтобы приблизить ее к вечной поэзии.

Юмор или ирония. Это стремление рассматривать жизнь беспристрастно или в таком остроугольном аспекте, который представил бы ее последовательно деформированной. То есть утверждается, что загадки жизни, которые наука так и не смогла прояснить, должны вызывать улыбку или смех.

Техника «страха литературы», а также необычного образа и скорости. Решимость отбросить всяческую мишуру, риторику и отказаться от бесполезного сюжета. Иначе: намерение придать искусству литературы большую чистоту и большую силу воздействия.

Интернационализм или космополитизм. Интерес к народам или вещам, которые находятся вне нашего поля зрения. В этом видится еще одно подтверждение общечеловеческого братства, симпатии человека к человеку поверх условных разделений на расы и отечества. Случайные характеристики иной раз выступают преувеличением существенных моментов; в других случаях они свидетельствуют о мимолетных элементах новизны. Таковы пристрастия к механическим вещам ли, действиям, к машинам, куклам, синематографу, автомобилизму, авиации и прочим видам спорта; в живописи — геометрическая техника на манер кубизма, стиля нарочито темного, построенного на замене живописи схемой; стремление превратить искусство в простую игру идей, слов или типографских знаков; или иначе: снобизм, увлечение модой, вкус к великосветской жизни, к фигурам миллионеров, наконец, самоподача и меркантилизм. Всю эту шелуху неизбежно снесет очередное движение реакции культуры, но через время некоторые из них вновь воспрянут, обогащенные и в новом виде.

1927 г.

Феликс Лисасо

Действие фантазии

Стало привычным представлять нашу эпоху как результат всеобщего кризиса и дезориентации. В действительности же нам просто трудно смириться с тем, что не все так ясно, как нам хотелось бы: стоя на берегу, теоретики ищут четко определенных румбов, надежных знаков. Но новое искусство характеризуется именно этим забвением всяких привычных ориентиров, отменой всех определителей, в том числе и на пути личности. Возможно, поэтому, покажется странным, что после всех многочисленных «-измов», порожденных поиском новых средств выражения, мы вновь вернемся к старым образцам, чтобы влить в них новое вино. Впрочем, вышеупомянутая дезориентация, несомненно, кажущаяся: это недостаток той энергии, что понуждает нас удостовериться значимость любого человеческого деяния.

Искусство нашего времени отмечено множеством дифференцирующих средств, которые, таким образом, обеспечили достаточно оснований для теорий и интерпретаций. Данный феномен, в силу собственной тяжести, выработал ряд имманентных понятий и ключевых слов: алогизм, психоанализ, дегуманизация, спортизация, сюрреализм. Но какая именно черта,

при всех возможных различиях, останется доминирующей и определит явление в его всеобщности?

С определенного расстояния каждый отдельный момент имеет собственное отличие, дефиницию и ключ к данному определенному феномену, представляющему лишенным всего привходящего и отграничивающего. Этот тонкий отличительный знак мы можем считать чистым, сублимированным продуктом процесса сепарации, происходящего в условиях максимальной духовной температуры.

В этой особой атмосфере нашего времени какой же может быть та наиболее значащая черта, что определит собою весь состав? Мы все еще находимся слишком внутри самого процесса и слишком близко от него для того, чтобы вдыхать его испарения. Пожалуй, лучше будет, если мы удовлетворимся различиями: в различиях заключено индивидуальное, подлинное. Художника спасает индивидуальность, подобно тому, как его произведение оправдывается искренностью.

Но была ли предпринята хоть одна попытка объяснить то, что мы называем новым мироощущением, новой атмосферой, через фантазию? Да и правомерно ли привлекать фантазию в качестве объяснительной причины рассматриваемого явления?

Ведь на первый взгляд в глаза бросается именно кризис фантазии. Попытавшись найти характер взаимоотношения между этими двумя понятиями, отсылающими один к другому, мы были вынуждены вычленивать их сущность, и тогда выяснилось, что уровень фантазии несколько не уменьшился, он лишь сменил местонахождение и способ выражения. И тогда все встало на свои места: мы смогли проследить развитие фантазии с момента ее первых проявлений и вплоть до самой утонченной стилизации. Это и фантазия простодушного повествования, и воспевание природных сил, и привлечение сверхъестественного, и битвы богов и героев, и максимальное развитие творческой фантазии, если говорить о внутренней направленности. И в этом процессе фантазия становится все более интеллектуалистичной, доходя до образной стилизации данной конкретной эпохи, хотя начиналось все с чистой вербальной фантазии, занятой исключительно оттенками смысла, что дало основание Ортеге-и-Гассету определить этот начальный этап как «эпоху фразы или фразеологии».

Когда-то давно фантазия носила объективный характер и проявлялась в повествовательных формах: она выражала себя в легендах, сказках, в чудесно преобразованных реальных событиях. Затем чудесное проявляется уже в самом факте имажинативного творчества, то есть чистой фантазии, после чего, поднимаясь все выше, ее уже можно найти в почти неузнаваемом виде в современных эссе и поэзии. Можно даже представить себе определенную схему этого процесса, с древних времен до современности, в котором фантазия проходит закономерные этапы своего развития: мифологический, или сказочный, героический, мистический, творческий, вербальный, идеологический, включая, соответственно, легенду, эпопею, чудеса, вымысел, эссе и новую поэзию.

Именно в эссе и в современной поэзии воплощает себя фантазия в настоящий момент. Очень часто поэзия, и чем она совершенней, тем скорее оказывается эссе, свернутым до уровня строк-нервов, исполненных напряженнейшего смысла, зарядом тонкой и субъективной фантазии. Несомненно, что эпохе, занятой изучением внутренних процессов, все более иску-

шенной в мастерстве долгих внутренних монологов, все менее лишенных на внешних ориентиров, такой эпохе должна быть свойственна фантазия, исключительно нагруженная смыслами.

Эти эссе, лишенные реальных опор, требующие непрестанного внутреннего усилия; эти сложнейшие поиски внутренних реальностей, которые ощущаемы, но не воспроизводимы, что все это, как не новая форма фантазии? От чистого эссе был сделан шаг к роману, роману-эссе, затем к драматургии и поэзии. А так как фантазия всегда вызывает к небывалому, новые ее формы оказались в принципе иными, существенно иными, поскольку в данном случае менялся не способ выражения, как это было в период описательности, но сами ее основы, сложившиеся в итоге крайне сложных и необычных процессов.

Вообще, фантазия знавала периоды взлета, отчетливо заметные, но иногда она скрывалась на неведомых и невидимых путях. Это случалось в эпохи, лишенные фантазии, эпохи жалкого подражательства, лишенные собственного облика и обреченные на пережевывание устарелых мыслей, на повторение шаблонов былых эпох. Таким был по большей части весь период, предшествовавший современности, преодоленный благодаря фантазии, несомой немногими, среди которых следует поставить на первое место Ницше.

Итак, наша эпоха избрала иное направление. Причиной тому то ли «дух времени», как счастливо заметил Гильермо де Торре, имея в виду это непроизвольное единодушие современного мироощущения народов самых разных широт; то ли сознательное усилие немногих творцов, стремящихся преодолеть границы, ограничения; но суть в том, что произошло своего рода воскрешение фантазии. Конечно, она иная, как новы идеи нашей эпохи и пробудившее их мироощущение. Однако самое удивительное в этих новых произведениях, что делает их непреходящими, это тот факт, что они оказались не плодом праздных или бессмысленных упражнений, как вначале виделось, но воплощением новой и всегда бессмертной фантазии, которая вдохновляет в данный час самые трепетные души нашей эпохи. Остается сожалеть, что познание идей — вещь сложная, и эта новая, исполненная идей фантазия должна будет пройти через длительный период непризнания и сомнений прежде чем дойти до широких масс.

1929 г.

Николас Гильен

Соны и их создатели⁹

В последней своей статье Рамон Васконселос¹⁰ разбирает мои «Мотивы сонна», опубликованные два месяца назад в нашей городской газете, а затем выпущенные в виде маленького томика, без всяких коммерческих целей, очень скромным тиражом. Настолько скромным, что он едва ли достиг ста экземпляров.

Через всю статью Васконселоса как бы пробегает дрожь страха перед тем, что «Гильен, поэт, умеющий обуздывать свое вдохновение не как цирковую лошадь, а как чистокровного скакуна, способный на серьезные свершения, подает руку уличной музе, легкомысленной, вульгарной и назойливой». Другими словами, страх перед тем, что отныне я собираюсь посвятить себя несложному труду сочинения сонов для наших известных

секстетов и вознамерился стать «еще одним» участником этих заурядных музыкальных ансамблей. Например, бонгосеро. А может быть, и тем, кто, пока эта дьявольская музыка сотрясает воздух древними ритмами, предлагает вам бросить жалкую монету в тарелку, напоминающую вопрос, заданный без всякой надежды на ответ. Спешу заверить, что столь высоко я не заношусь.

Посылая эти стихи Васконселосу, я не стал объяснять, что они всего лишь дань народным поэтическим ритмам Кубы. Мне хотелось поскорее передать свой дар далекому другу, и я решил не вдаваться в подробные рассуждения, тем более, что в любом случае считаю это бесполезным, когда речь идет о человеке, столь умном и проникательном, как он. Потому же, я полагаю, не стоит и теперь объяснять ему, что «стихи для сона» составляют особую часть моего творчества. Часть весьма незначительную. Двенадцать стихотворений из пятидесяти, входящих в сборник. Однако я хочу, чтобы они были здесь представлены; дело в том, что, хотя сон нельзя сравнивать с блюзом, а у Кубы нет никакого сходства с югом Соединенных Штатов, на мой взгляд, сон — подлинная форма местной народной поэзии и, кроме того, эта наша музыка имеет теперь наибольшее распространение.

С другой стороны, я верю, что «стихи для сона» по своим литературным достоинствам и по значению, какое приобрело сейчас в мире народное творчество, способны занять место в «авангарде», как того и хочет видный кубинский журналист. В нашей среде, где часто думают лишь при помощи импортируемых понятий, требуется известный героизм для выступления с архаичными по форме стихами, написанными языком, на котором еще говорят — и думают — многие из наших негров (а также и белых), стихи, в которых отражены характеры людей, постоянно окружающих нас в повседневной жизни.

Хотя Васконселосу стихи эти показались простыми, мне они стоили немалого труда, ибо я старался придать им несвойственную мне наивность и необходимую для них свежесть мелодики. Я потратил много времени на выполнение этой задачи и все же не добился ни наивности, ни свежести, достаточных, чтобы скрыть происхождение стихов. А я-то хотел создать нечто поистине простодушное, поистине ясное, поистине народное. Нечто вроде сона, созданного противниками сонов. Знает ли Васконселос эту историю? Нет? И читатель тоже не знает? В таком случае расскажу.

Существовала некая группа негров, противников сона. Они опасались, что эта музыка послужит не к чести «для нашей расы», и решили собраться, дабы выработать спасительные меры.

В день сборища председатель объяснил пришедшим, для чего он созвал их.

— Сеньоры, — сказал он проникновенным голосом, — ни для кого не тайна, что сон получил непомерно широкое распространение. И хотя я знаю, что большинство осуждает подобное проявление отсталости, наш долг заняться теми несчастными, что предаются столь мерзкой разнузданности. Долой сон и позор тем, кто его танцует!

Этот призыв возымел желанное действие. Решительный дружный крик «Позор!» заглушил последние слова оратора. Тот продолжал:

— Отлично, прекрасно! Сейчас я набросаю обращение к стране, и мы выразим нашу позицию.

Однако среди собравшихся нашелся предусмотрительный умник, сообразивший, что необходимо точно выяснить, все ли согласны с запрещением сона, и он робко попросил провести голосование. Собрание не возража-

ло, и председатель приступил к опросу. Каждому был задан вопрос, согласен ли он на уничтожение этого проклятого сына:

— Вы согласны?

— Да, сеньор.

— Вы согласны?

— Да, сеньор.

— Вы согласны?

— Да, сеньор...

Так мирно продолжался опрос, но едва дело дошло до последнего негра, как все остальные грянули оглушительный сон, разразившись дружным хором:

— Вы согласны?

— Си, сеньо!

— Вы согласны?

— Си, сеньо!

— Вы согласны?

— Си, сеньо!..

К счастью, бедняги не могли отказаться от своей природы.

1930 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А.В.Иконников. Архитектура XX века. Утопии и реальность. М., 2001, т. I, с. 206.

² Этот мотив, заимствованный Борхесом у Кондильяка, разработан им в эссе «Два философских существа» («Книга вымышленных существ». СПб, 1999).

³ Г.Маркони (1874—1937) — итальянский инженер, один из изобретателей телеграфа.

⁴ Рубендаризм в испаноамериканской литературе обозначаются различные эпигонские проявления, следующие в русле поэтики великого поэта Рубена Дарио (1867—1916), вождя так называемого модернизма (правильно — испаноамериканского модернизма), типологически родственного эстетике «конца века».

⁵ Сенсильизмо (от исп. sencillo — простой) — одна из постмодернистских тенденций, представители которой стремились к простоте поэтического языка и объективно смыкались с авангардистской эстетикой.

⁶ Имеется в виду Бальтасар Грасиан (1601—1658), испанский писатель и философ.

⁷ — Ты хочешь переспать с ней?

— Что?

— Хочешь переспать с Уайнфри? (фр.)

⁸ Цит. по: С.Вальехо. Избранное. М., 1984. Пер. Н.Малиновской.

⁹ Цит. по: Н.Гильен. Избранное. М., 1982.

¹⁰ Кубинский журналист. Позже был сенатором и министром просвещения.

Перевод Ю.Н.ГИРИНА

Окончание следует