



вещаемые ошибки и просчеты, непременно нужны такие качества, как мужество, терпение, добрый нрав. Парадокс: этот мир абсолютного детерминизма изначально подчинен свободному характеру человека — астрология служит прежде всего воспитанию воли. Но хотя предлагаемые ею выходы представляют собой сущую мистификацию, хотя реальные проблемы человеческого поведения в ней скрадываются, в сознании читателей она остается одним из институтов реальности: это не эскапистское средство, а реалистически наглядное выражение условий жизни служащей или продавщицы.

Но для чего же может служить такое чистое описание, коль скоро оно как будто не содержит в себе никакой онейрической компенсации? Оно служит для того, чтобы, именуя реальность, тем самым изгонять ее вон. В этом смысле оно стоит в ряду всех прочих механизмов полуротчуждения (или полuosвобождения), призванных объективировать реальность, не доходя, однако, до ее демистификации. По крайней мере одна из таких номиналистских попыток уже хорошо изучена — это Литература, которая в своих вырожденных формах только и умеет, что именовать переживаемое нами; астрология и Литература выполняют одну и ту же функцию институционализации реальности «задним числом»; астрология — это и есть Литература мелкобуржуазного мира.

БУРЖУАЗНЫЙ ВОКАЛ

Сколь ни неуместной может показаться моя попытка делать замечания превосходному баритону Жерару Сузе^{*1}, однако пластинка, на которой этот певец исполняет несколько мелодий Форе, — на мой взгляд, хороший пример музыкальной мифологии, где можно найти все основные знаки буржуазного искусства. Такое искусство носит в основе своей *сигнальный* характер, постоянно внушая нам не само переживание, а его знаки. Это как раз и делает Жерар Сузе: чтобы выразить, например, в пении «ужасное горе», он не

довольствуется ни простым семантическим содержанием этих слов, ни поддерживающей их мелодической линией — ему нужно еще и искусственно драматизировать произношение слова «ужасное» (*affreuse*), задерживая и произнося как взрывное фриктивное *f*, так чтобы внутри самих звуков бушевала беда; каждый должен понять, что речь идет об особо ужасных муках. К сожалению, такая избыточность интенций способна подавить и слово и музыку, а главное, помешать их соединению, составляющему цель вокального искусства. В музыке происходит то же, что и в других искусствах, включая литературу: высшей формой художественной выразительности оказывается стремление к буквальности, то есть в конечном счете к своего рода алгебре; каждая форма должна тяготеть к абстракции, что, как известно, отнюдь не мешает ей быть чувственной.

Однако именно это и отвергается в буржуазном искусстве: своих потребителей оно все время держит за неискушенных простаков, которым надо все разъяснять, растолковывая и подчеркивая каждую интенцию, иначе она не будет в должной мере понята (но ведь искусство — это всегда еще и неоднозначность, оно всегда в каком-то смысле противоречит тому, что само же высказывает; и в особенности это относится к музыке, которая, строго говоря, никогда не бывает грустной или веселой). Подчеркивая слова непомерно рельефной фонетикой — так, чтобы заднеязычный согласный в слове *seuse* (пустая) звучал словно врывающаяся в землю кирка, а зубное *s* в слове *sein* (лоно) наполняло нас сладостным чувством, — певец буквально передает не описываемый предмет, а лишь свою интенцию, устанавливает неправомерные соответствия между вещами. При этом стоит напомнить, что мелодраматичность, которой отличается исполнение Жерара Сузе, есть одно из исторических завоеваний буржуазии; ту же преувеличенность интенций можно встретить и в искусстве наших традиционных актеров, которые, как известно, воспитаны буржуазией и для буржуазии.



Такой фонетический пуантилизм, наделяющий каждую букву непомерной значительностью, иногда доходит до абсурда: при удвоении *n* в слове *solennel* (торжественный) «торжественность» получается просто комичной, и есть что-то противное в том «счастье», которое нам пытаются обозначить, эмфатически подчеркивая первую букву слова *bonheur*, выплевывая ее словно вишневую косточку. Такова вообще постоянная черта мифологии, и мы уже говорили о ней в связи с поэзией: искусство рассматривается как сумма сложных вместе деталей, каждая из которых вполне значима и сама по себе. Пуантилистское мастерство Жерара Сузе имеет себе точным соответствием пристрастие Мину Друэ к россыпям метафор или же птичьих костюмы для «Шантеклера»^{*2}, что изготавливались (в 1910 году) из наложенных друг на друга настоящих перьев. Подобное искусство подавляет своей детальностью и этим, конечно, противоположно реализму, так как реализм предполагает типизацию, то есть ощутимость определенной структуры, а значит, и временной длительности.

Это аналитическое искусство^{*3} терпит наибольшую неудачу в музыке, где художественная правда всегда обусловлена не фонетикой, а лишь дыханием и просодией. Поэтому у Жерара Сузе фразы все время разрушаются чрезмерной выразительностью отдельных слов, с помощью которых исполнитель неловко пытается внедрить в гладкую пелену своего пения какой-то паразитарный интеллектуальный порядок. Здесь мы, видимо, касаемся одной из главных трудностей исполнительского искусства: оно должно извлекать свои нюансы изнутри самой музыки, ни в коем случае не накладывая их извне, как чисто умственные знаки; в музыке есть своя чувственная правда, которая довлеет себе и не терпит, когда ее стесняют *выразительностью*. Именно потому нас часто оставляет недовольными исполнение превосходных виртуозов: слишком явно выставляя напоказ свое рубато^{*4} — очевидный результат стремления быть многозначительным, — они разрушают весь музыкальный организм, который в

себе самом содержит все свое сообщение. Лишь некоторые музыканты-любители и, что еще важнее, профессионалы способны вернуться, так сказать, к целостной буквальности музыкального текста: в пении это Панцера^{*5}, в фортепиано — Липатти^{*6}, умеющие не прибавлять к музыке никаких *интенций*. В отличие от буржуазного искусства, которому вечно недостает скромности, они не возятся суетливо с каждой отдельной деталью; они полагаются на непосредственную и самодостаточную материю музыки.

ПЛАСТМАССА

Хотя пластмассы, представленные на недавней выставке, и носят имена древнегреческих пастухов (Полистирен, Фенопласт, Поливинил, Полиэтилен), по сути своей это субстанция алхимическая. При входе в выставочный зал публика выстаивает длинную очередь, чтобы лицезреть самую магическую из операций — претворение материи. Идеально совершенная машина продолговато-трубчатой формы (такая форма знаменует собой таинство пути) без всяких усилий изготавливает из кучки зеленоватых кристаллов блестящие гофрированные коробочки. На одном конце — сырая, землистая материя, на другом — безукоризненно очеловеченный предмет; в промежутке же между этими предельными состояниями нет ничего, одно лишь перемещение вещества, за которым вполглаза следит служащий в фуражке, полубог-полуробот.

Таким образом, пластмасса есть не столько вещество, сколько сама идея его бесконечных трансформаций; как явствует из его обиходного названия «пластик», она зримо являет нам способность материи принимать любые формы. Потому это вещество и волшебное — всякое волшебство есть не что иное, как резкое преобразование природы. Пластмасса насквозь пропитана нашей удивленностью чудом: она не столько предмет, сколько запечатленное движение вещества.